



**Vigencia y caducidad de la telenovela mexicana.  
Análisis comparativo de la preservación y reproducción  
de sentidos en dos estudios de caso: “Teresa” y “El sexo  
débil”.**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Doctora en Ciencias Sociales**

**Presenta**

**Susana Herrera Guerra.**

**Directora de tesis**

**Dra. María Cecilia Costero Garbarino.**

<b>ÍNDICE GENERAL</b>	<b>Pág.</b>
<b>Introducción general.</b>	8
<b>Capítulo 1: La construcción histórica del estereotipo femenino y su utilización social y política.</b>	18
1.1. Génesis del Estado mexicano.	23
1.2. El Estado en la instauración de estereotipos sociales.	29
1.2.1. El papel del Estado en la conformación y perpetuación de estereotipos	30
1.2.2. La construcción del estereotipo femenino a partir del Estado.	39
1.3. La construcción del estereotipo femenino a partir de la Iglesia.	50
1.4. El papel de las élites y los grupos de poder en la construcción y permanencia de estereotipos de género:	56
1.4.1 Génesis de las élites y los grupos de poder.	56
1.4.2. Las élites empresariales desde el siglo XIX.	60
1.4.3. La consolidación del Estado mexicano y las élites empresariales (Siglo XX).	63
1.5. Las élites empresariales, los medios de comunicación y los estereotipos de género.	66
1.5.1. Las élites de poder y los medios de comunicación.	
Una mirada a los estereotipos de género, justificación del <i>statu quo</i> .	67
1.6. La prevalencia del estereotipo femenino, mantenida por el Estado, las élites y la Iglesia, a través de los Medios de Comunicación.	80
<b>Capítulo 2: Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana.</b>	86
2.1. ¿Cómo surge la telenovela?.	87
2.1.1. Del melodrama a la radionovela en México.	89
2.1.2. De radionovela a telenovela.	95
2.2. ¿Qué caracteriza a la telenovela mexicana?	101
2.3. ¿Qué aspectos provocan la permanencia de un público cautivo frente a la telenovela, aún a través de generaciones, espacios geográficos y culturas?	105
2.4. Televisa y su competencia.	112
2.5. Últimas reflexiones.	115

<b>Capítulo 3: Marco teórico y conceptos de referencia.</b>	119
3.1. Primer eje: “La telenovela mexicana desde el poder, las industrias culturales y los imaginarios sociales”.	123
3.2. Segundo Eje: “El reciclaje telenoveleros desde una propuesta teórica”.	135
3.3. Tercer eje: “La vida de consumo y la telenovela”	144
3.4. Cuarto eje: “El género desde las industrias culturales”.	147
<b>Capítulo 4: Reflexiones sobre la telenovela tradicional mexicana... Una trama lineal la conservación del <i>statu quo</i>.</b>	156
4.1. Entre los poderes fácticos y la normatividad del Estado mexicano.	158
4.1.2. Una unión irreversible: La televisión y el poder.	160
4.1.3. La Ley Federal de Radio y Televisión: Una legislación cambiante... a modo.	163
4.1.4. Propuesta, discusión y modificaciones contemporáneas a la Ley Federal de Radio y Televisión: La entrega y fragilidad del Estado mexicano.	166
4.2. El reciclaje telenoveleros de Televisa: Una suma de poderes fácticos y la preservación acordada del <i>statu quo</i> .	177
4.2.1. Y desde sus inicios para el pueblo: la Telenovela de Televisa...	
4.2.2. Entre <i>lágrimas</i> y <i>risas</i> : Las producciones de Yolanda Vargas Dulché y Valentín Pimstein.	187
a) Breve historia del analfabetismo en México y su relación con la mujer.	192
4.2.3. Inicios de la televisión, equipamiento, brechas salariales y lectura para la conformación de un público cautivo y tramas recicladas...	202
<b>Capítulo 5: Reflexiones sobre una historia distinta de telenovela: Más allá de la trama lineal, una historia en vaivén...</b>	227
5.1 La televisión restringida en México: Inicio, preservación y continuidad de una distinción...	231
5.2 La producción independiente: El lanzamiento de una propuesta, climax y declive frente al <i>statu quo</i> imperante en la señal de televisión abierta, y migración a la señal restringida.	263
<b>Capítulo 6: “Teresa” y “El sexo débil”: entre la preservación del <i>statu quo</i> y el amor líquido.</b>	280
6.1. Primer momento: El peso de la telenovela mexicana y su competencia Iberoamericana: continuidades, rupturas y alianzas.	285
6.2. Segundo momento: Teresa vs Los Camacho.	296

6.2.1. Teresa y la continuación del <i>statu quo</i> .	296
1) ¿De qué trata?	296
6.2.2. Los Camacho y el amor líquido.	300
1) ¿De qué trata?	300
6.3. Teresa: Lo femenino vs Lo masculino. La preservación del <i>statu quo</i> desde una reserva de sentido conveniente.	306
6.4. “Los Camacho”: Liberalización de los patrones de consumo y el amor líquido.	327
6.4.1. Primer corte generacional: Agustín	333
6.4.2. Segundo corte generacional: Álvaro, Julián, Dante y Bruno.	338
6.4.3 Tercer corte generacional: Víctor.	348
6.4.4. Frente a Los Camacho las mujeres.	350
<b>Conclusiones finales.</b>	363
<b>Primera parte:</b> Entre la preservación del <i>statu quo</i> y el Amor líquido.	363
<b>Segunda parte:</b> De cómo se preserva esta reserva de sentido... Entre la <i>sumisión</i> y la <i>resistencia</i> .	385
<b>Bibliografía general.</b>	419
<b>Fuentes consultadas en la Universidad de Texas, San Antonio (UTSA).</b>	432
<b>Hemeroteca del Estado de San Luis Potosí.</b>	
Periódico “Pulso Diario de San Luis”, 2010, 2011, 2012.	
Periódico “El Sol de San Luis”, 2010, 2011, 2012.	
Periódico “El Heraldo”, 2010. 2011, 2012.	

<b>Índice de imágenes</b>
---------------------------

No.	Tipo	Pág.
1	Revista Lágrimas y Risas, María Isabel.	188
2	Estrellas del Bicentenario.	218
3	Árbol genealógico, “El sexo débil”.	332

## Tablas

No.	Tipo	Pág.
1	Analfabetismo en México, 1890 - 2010	198
2	Analfabetismo por grupo de edad y género de 1980 al 2010 (miles de personas)	199
3	Equipamiento de comunicación en el hogar.	203
4	Telenovelas dirigidas por Valentín Pimstein.	212
5	Número de telenovelas exhibidas y recicladas.	215
6	Desglose de telenovelas recicladas y exhibidas a través de TV Azteca.	216
7	Encuesta sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares: 2013 – 2016.	241
8	Población en pobreza y pobreza extrema vs Acceso a la televisión restringida 2014 – 2016.	244
9	Porcentaje de telehogares con acceso a la televisión de paga.	253
10	¿Quiénes ven la televisión de paga?	254
11	¿Quiénes ven streaming?	255
12	Telenovelas producidas por Argos Televisión en alianza con TV Azteca: 1996 – 2000.	272
13	Telenovelas producidas por Televisa 1996 – 2000.	273
14	Telenovelas producidas por Argos Televisión en alianza con Cadena Tres.	276
15	Número de telenovelas por televisora, y episodio transmitidos a través del tiempo.	435
16	El Reciclaje telenovelero como un proceso cíclico: Televisa (Sección Anexos).	437
17	El Reciclaje telenovelero como un proceso cíclico: TV Azteca (Sección Anexos).	443
18	Canales que emiten su señal en televisión abierta a nivel Iberoamérica, propiedad de particulares frente a los estatales	444
19	Formatos de ficción nacional y número de títulos, años 2007 – 2013.	449
20	Los diez títulos más vistos en los países OBITEL por año: Origen, Formato, Audiencia y Share	451
21	Los diez títulos más vistos en México: origen, formato, rating, share.	455
22	Perfil de audiencia de los diez títulos más vistos: género, edad, nivel socio económico.	455
23	Triángulo amoroso, telenovela “Teresa”.	319
24	Roles masculinos y cómo ejercen su masculinidad.	376
25	Roles femeninos y cómo ejercen su femineidad.	379
26	Consumo televisivo en hombres y mujeres de la capital potosina (Diseño de encuesta)	457
27	Consumo televisivo en hombres y mujeres, San Antonio, Texas (Diseño de encuesta)	458

	<b>Trabajo de campo llevado a cabo en San Luis Potosí, Capital. (Índice de gráficas)</b>	Pág.
--	--	------

1	Rango de edad: Hombres - Mujeres	389
2	Grado máximo de estudios: Hombres - Mujeres	389
3	Ocupación: Hombres – Mujeres.	390
4	Sueldo aproximado: Hombres - Mujeres	392
5	Colonia de residencia: Hombres - Mujeres	393
6	Dónde tiene ubicada la televisión, en casa?: Hombres - Mujeres.	396
7	Programación vista con mayor frecuencia: Hombres - Mujeres.	398
8	¿Ha visto telenovelas?: Hombres - Mujeres	399
9	¿De qué canal de televisión? Hombres - Mujeres	400
10	¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos en la historia? Mujeres	402
11	¿Podría definir las funciones de los personajes masculinos en la historia? Mujeres	403
12	¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos en la historia? Hombres	404
13	¿Podría definir las funciones de los personajes masculinos en la historia? Hombres	404
14	¿Los mexicanos con podemos identificar en los personajes de las telenovelas por? Hombres	406
15	¿Los mexicanos con podemos identificar en los personajes de las telenovelas por? Mujeres	407
16	¿Cuál cadena de televisión satisface más los gustos del televidente mexicano? Hombres	408
17	¿Cuál cadena de televisión satisface más los gustos del televidente mexicano? Mujeres	408
18	Empresa televisiva en la que se emitió la telenovela: Hombres y mujeres	409
19	¿Existen diferencias entre los temas y personajes de las telenovelas, frente a las series de televisión? Hombres y mujeres.	410

	<b>Trabajo de campo llevado a cabo en San Antonio, Texas, a través de UTSA. (Índice de gráficas)</b>	Pág.
--	--	------

1	¿Qué canal de televisión ves con mayor frecuencia?	412
2	¿En tu casa se ha preservado el gusto por ver telenovelas en español?	412
3	¿Podría definir las funciones de los personajes masculinos y femeninos?	413
4	¿Cuenta con sistema de cable en casa?	414
5	¿De qué compañía?	415
6	La población latina en Estados Unidos nos podemos identificar con los personajes de las telenovelas por:	416
7	¿Consideras que las telenovelas muestran hechos que deben tomarse como ejemplos para la vida?	416

Especialmente dedico este gran esfuerzo a José Ramón, Andrea y Santiago, mis queridos hijos, por su comprensión y apoyo, a Ramón mi compañero y apoyo incondicional, sin ti no podría haber llegado a la meta, gracias por la lectura, correcciones y sugerencias. ¡Muchas gracias! A mis papás y hermanos, a mis amigos y compañeros en este proceso, les agradezco su cercanía y apoyo.

### **Agradecimientos:**

En primera instancia agradezco a El Colegio de San Luis, A.C., así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por haberme dado la oportunidad de llevar a cabo mis estudios de Doctorado en Ciencias Sociales. También a la Universidad de Texas en San Antonio (UTSA), especialmente al Dr. Joachim Singelmann, Director del Departamento de Demografía y a la Dra. Gabriela Sánchez Soto, les doy las gracias por su calidez, interés, comentarios y sugerencias que me hicieron, para trabajar con la población latina en Estados Unidos. Asimismo a la Universidad de Colima, especialmente a la Dra. Carla Covarrubias y a los investigadores y el personal del departamento. De forma personal, agradezco especialmente a mi Directora de Tesis la Dra. Cecilia Costero Garbarino, por su apoyo cercano, sus sugerencias, sus comentarios y por haber creído en este proyecto, ¡muchas gracias! A la Dra. Martha Leñero, por su comprometida lectura de este texto, sus atinadas sugerencias y correcciones finales, ¡gracias! Al Dr. Germán Santacruz, por sus comentarios, apoyo y confianza en este proyecto, ¡muchas gracias!

Dedico un agradecimiento muy especial a Verónica Velasco, por haberme dado la oportunidad de entrevistarla como productora de ARGOS y brindarme información sugerente que sin duda enriqueció esta investigación, así como al Dr. Joaquín Guerrero Casasola, escritor y guionista por la información vertida en su entrevista y que ha sido medular para mi trabajo, y gracias también para Amor Flores, por su tiempo y testimonio.

Y desde luego a todas aquellas personas que colaboraron de alguna forma para construir desde sus vivencias cotidianas, una parte de la argumentación expuesta en esta tesis doctoral, ¡gracias, muchas gracias!

## **Introducción.**

La telenovela me remite a la infancia, yo pertenezco a una generación que creció con las telenovelas de Televisa en los primeros lugares de audiencia, y aunque mi mamá no me permitía verlas, cuando visitábamos a mi abuelo en la Ciudad de México (quien era asiduo seguidor de las telenovelas), pude alcanzar a ver parcialmente algunas de ellas, tales como: “Dulce desafío”, “Quinceañera”, “La fierecilla salvaje” y, especialmente “Teresa”, protagonizada entonces por Salma Hayek. Incluso vienen a la memoria los comentarios de mi abuelo sobre la protagonista, y en el sentido de que era muy guapa; para entonces, ni él ni yo en lo personal, llegamos a imaginar que esta actriz se convertiría en un personaje con fama mundial; y mucho menos, que serían las telenovelas el tema de mi tesis doctoral.

Para el caso, y cuando he tenido la oportunidad de vivir en el extranjero, en los Estados Unidos, Chile, España y Ecuador, y con ello he podido tratar y relacionarme con una diversidad de gente...algunos de los comentarios que se referían a mi país, México, tenían que ver con telenovelas mexicanas, que había conocido a través de la televisión local, pero bajo producción de Televisa. Incluso me llegó a sorprender, la gran cantidad de telenovelas mexicanas que se podían ver en esos países, entre ellas tuve la oportunidad de seguir algunos capítulos de producciones como “Cuando seas mía” de TV Azteca, una versión de “Café con aroma de mujer”, telenovela colombiana; y de “La vida en el espejo”, producida por TV Azteca en alianza con Argos. Y si duda, en ese momento de mi vida, ver las telenovelas mexicanas me remitían a recuerdos de México, de mi familia y de nuestra realidad social, económica y cultural.

Ya de regreso en México, y habiendo comenzado una investigación personal sobre las temáticas de telenovelas en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede



Ecuador, me planteé la posibilidad de analizar ese tipo de producciones televisivas y sobre todo, conformar una investigación más amplia. En principio pensé en abordar solo los estereotipos que podríamos encontrar en las telenovelas, a través de un análisis sobre los personajes. Sin embargo, y en el proceso de darle forma a la investigación, me percaté de la existencia de una suma de aparatos ideológicos detrás del mensaje telenoveler, los que antes no había considerado. En ese sentido, me generó un interés especial el hecho de que las historias de telenovela que ha producido y mostrado Televisa (en señal de televisión abierta, sin costo y para todo público), - fueran replicadas por TV Azteca e Imagen Televisión y, que las mismas pudieran seguir siendo aceptadas y seguidas por el público, a pesar de hacer uso de historias similares, una y otra vez.

Y frente a esas historias recicladas de telenovela, algunas personas conocidas me comentaron del lanzamiento de telenovelas con tramas distintas, sobre todo a través de Cadena Tres, un canal de televisión restringida, que estaba produciendo contenidos en alianza con Argos televisión. Así, comencé a seguir telenovelas como “Las Aparicio”, “El sexo débil” y “El octavo mandamiento”. Y lo que en ellas encontré nutrió parte de mi reflexión y análisis, llegando a conformar un *corpus* de diseño para desarrollar una investigación enfocada hacia un análisis comparativo entre esos dos tipos de producciones y contenidos de telenovela.

Para el caso, tomé la decisión de seleccionar a “Teresa” porque representa el reciclaje telenoveler que ha hecho Televisa y por ser transmitida casi al mismo tiempo que la telenovela producida por ARGOS, “El sexo débil”. En especial, el año en que se transmitieron me llamó la atención, ya que se enmarca en una época de crisis y violencia para México, y caracterizada por la llamada “guerra contra el narcotráfico” que emprendió

- no sin críticas y con nefastos resultados -, el entonces presidente de México Felipe de Jesús Calderón Hinojosa.

Además, cuando antes de comenzar esta investigación, ya había observado someramente al público que mantiene Televisa, hemos comprobado que ese teleauditorio se caracteriza por los bajos niveles educativos, el limitado acceso a la salud y los salarios reducidos, además de las condiciones de marginación y pobreza. Sin embargo, a lo largo de esta tesis también descubrimos un “público paralelo”, es decir, aquél que teniendo posibilidad de acceso a la televisión restringida decide fielmente seguir viendo las telenovelas que se exhiben en la señal de televisión abierta (y ocupando Televisa el primer lugar de sus preferencias). Incluso, podemos anticipar que, detrás de esas historias recicladas, por un lado se ha construido y reproducido un público asiduo y por el otro un acuerdo o suma de poderes que se han beneficiado con la reproducción de contenidos marcados por un *statu quo*, convenientes a sus intereses<sup>1</sup>.

Al mismo tiempo, nos resultó importante tomar en cuenta para nuestra investigación al público televidente que ha migrado a la señal de televisión restringida, y el cual podemos suponer, busca otras historias. Así, y desde lo que se ha denominado como reservas de sentido - término propuesto por Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1996) -, el cual se refiere tanto a los depósitos históricos como a los acervos sociales, y que son mantenidas y reproducidas sobre todo por las instituciones. Asimismo, y también acudiendo a conceptos como el del amor líquido y las comunidades fantasmas, identificadas y definidas desde la fragilidad de las relaciones humanas y los lazos sentimentales cortos (con fecha de

---

<sup>1</sup> El término *statu quo* se deriva del latín y significa literalmente: “En el estado en que”. Se emplea como locución nominal masculina con el sentido de “estado de un asunto o cuestión en un momento determinado: “¿Cómo es posible que usted haya osado romper el *statu quo* tan difícilmente establecido entre las comunidades y los propietarios?” (Scorza Tumba [Perú 1988]). Es invariable en plural: Los *statu quo*. No es correcta la forma *status quo*” (RAE, 2010:612).

caducidad), expuestos en el pensamiento de Zygmunt Bauman (2007), nuestra tesis doctoral trabajó con base en la siguiente hipótesis central:

“La televisión mexicana, sobre todo en el caso de las telenovelas, transmite contenidos que apoyan la continuidad de un *statu quo*, los cuales bajo el interés y acuerdo del Estado, la Iglesia y el empresariado, reproducen estereotipos a partir de la utilización de reservas de sentido; aunque diferenciados según el tipo de medio por el que se transmiten, ya sea de difusión abierta o restringida”.

En razón de dicha hipótesis, resulta importante comentar que si bien el tema central de esta tesis doctoral es la telenovela, el trabajo de investigación y análisis nos ha llevado también a descubrir los diversos elementos que la conforman, le dan vida y mantienen vigente. Es decir, no resulta suficiente enfocarnos sobre el mensaje, las historias o los estereotipos que se muestran, ya que estos elementos ya han sido tema de investigaciones anteriores. Sino que buscamos darle otro sentido a la investigación y tomado el riesgo de ir más allá, no sólo proponer y comprobar supuestos sobre lo que hay detrás de las tramas lineales de las telenovelas que vemos, día con día, en la señal de televisión abierta (sobre todo desde Televisa). Sino y en sentido paralelo, lo que nos ofrece la telenovela que se transmite en la llamada señal de televisión restringida.

Para el caso, nos referiremos someramente al contenido y alcance de los seis capítulos que componen el texto resultado de nuestra investigación doctoral. El primero, analiza el papel que han tenido, tanto el Estado como la Iglesia, en la conformación de estereotipos sociales y de género, y respondemos en él a las siguientes preguntas: ¿Resulta determinante, para la subsistencia del poder eclesiástico y virreinal, la organización y control de una sociedad estamental, donde se definió el papel de cada uno dentro de ella y especialmente el lugar

conferido a la mujer?; y ¿La transmisión y el reforzamiento de estereotipos sociales conservadores y legitimadores de la desigualdad, a través del tiempo, ha permitido la continuación de un *statu quo* que ha privilegiado tanto al poder virreinal y eclesiástico, como a las élites empresariales, bajo una historia de largo alcance?

Abordamos el caso de la mujer, a partir de analizar cómo ambas instituciones han coincidido en mostrar, justificar y legitimar su papel, sobre todo en la esfera privada y relacionarlo con la maternidad y el cuidado de los hijos; además de convertirla en el garante de la moral familiar. En este capítulo también nos ocupamos de analizar cómo, a través de un proceso histórico, las élites políticas y empresariales -especialmente las que en la actualidad poseen las principales televisoras de este país-, han utilizado y fortalecido no solo el estereotipo femenino conservador, sino también a través de él, la justificación de una sociedad dividida y desigual. Todo ello, bajo los parámetros de una normalidad ajustada a sus intereses, lo que derivó en la construcción y continuidad de un *statu quo* (impulsado por la Iglesia católica mexicana, el Estado, y los poderes fácticos).

El capítulo dos analiza tanto los orígenes como el desarrollo de la telenovela en México, identificando sus raíces de contenidos y tramas, y su evolución a partir de las radionovelas y hasta conformar un producto exitoso en los canales de Televisa. Otro punto que abordamos, es aquel que se refiere al carácter de la telenovela mexicana, donde trabajamos y destacamos los tres elementos propuestos por Fernández, C. y Paxman A. (2000), y desde los cuales se puede caracterizar a las telenovelas producidas por Televisa, es decir, el conservadurismo sexual, el darwinismo social y el elitismo racial. Por último, en ese capítulo respondemos a la pregunta: ¿Por qué el gusto (principalmente) femenino por la telenovela? Y con ello, analizamos la forma en que Televisa construyó un público cautivo

alrededor de la telenovela, tradicionalmente femenino, mismo que, a través del consumo de productos (Colgate, Palmolive o Nestlé), fue absorbido y apropiado, a partir no sólo del mensaje sino también desde los estereotipos que se muestran (conservadores y justificadores de la desigualdad y las diferencias).

El capítulo tres presenta la referencia y explicación del eje teórico de nuestra tesis doctoral, y el cual lo aplicamos de forma transversal en todos los capítulos. Para el caso, el capítulo se compone de cuatro desarrollos temáticos: “Poder, industrias culturales e imaginarios sociales”; “El reciclaje telenoveleros desde una propuesta teórica”; “La vida de consumo y la telenovela”; y “El género desde las industrias culturales”. En el caso del poder, lo estudiamos a partir de su interrelación con las industrias culturales, los imaginarios, el reciclaje telenoveleros, la vida de consumo y la perspectiva de género. También presentamos en ese capítulo, el análisis sobre cómo los sistemas autorreferenciales cerrados, o sistemas de enclausamiento, generan y definen un público cautivo, aún a través de generaciones y fronteras, frente a la vida de consumo y el amor líquido, formado por comunidades fantasma, mismas que se hacen y destruyen en forma fugaz, términos propuestos por Zygmunt Bauman (2007).

El capítulo cuatro, y haciendo uso de los cuatro ejes temáticos desarrollados en el capítulo tres, nos sirve para mostrar evidencias sobre el peso que han adquirido los poderes fácticos, aún sobre la normatividad y jerarquía del Estado mexicano y sus instituciones. Y si bien de forma especial nos ocupamos del grupo Televisa, también lo hacemos del modelo que TV Azteca reproduce –y con estas televisoras los grupos políticos, empresariales y la jerarquía católica-; abordando su injerencia en la legislación, y con el fin de cómo mantener y conservar sus privilegios e influencia. Además, y desde sus tramas, analizamos cómo se ha pretendido preservar y modelar un estilo de vida y sociedad, también acorde a los intereses

de los poderes reales y fácticos. Para el caso, en este capítulo referimos las producciones de Yolanda Vargas Dulché y Valentín Pimstein, quienes a través de sus tramas telenoveleras, lograron construir un modelo aspiracional del deber ser, tanto femenino y masculino, el cual resulto tan exitoso, que ha sido retomado una y otra vez.

En el capítulo 5, respondimos a las siguientes preguntas: ¿Podemos determinar qué sector social tiene acceso a la televisión restringida?; y ¿Se pueden identificar diferencias entre el público que tiene acceso a la televisión abierta, frente al de la televisión restringida? Para ello, comenzamos por llevar a cabo un recuento histórico, tanto del surgimiento como del desarrollo y preservación de la televisión en la señal restringida. Resulta importante resaltar cómo, a diferencia de la señal en televisión abierta, la restringida tuvo un desarrollo diferente con respecto a su relación con el Estado mexicano.

En razón de lo anterior, podemos anticipar que desde sus inicios como a partir de la consolidación de su área de injerencia y poder, se observan dos factores; por un lado el peso de Televisa a través de las principales compañías de cable en nuestro país, y más allá de las fronteras; y la preservación de una distinción y prestigio, con la adquisición del servicio. Ya que esta posibilidad de acceso a un ámbito restringido no solo se relaciona con el poder adquisitivo, y económico, sino con el *habitus*, o la pertenencia a un determinado grupo. Además, también demostramos en ese capítulo, cómo sí puede darse una trama distinta de telenovela, y con ella, diferentes estereotipos de género, en ese sentido confrontamos a partir de sus diferencias a la señal abierta con a la restringida; acudiendo al ejemplo de la productora Argos en su alianza con TV Azteca.

El sexto y último capítulo, integra, contrasta y aterriza con detalle, a través de las dos telenovelas que estudiamos: “Teresa” y “El sexo débil”, los elementos teóricos, cifras y datos que abordamos en los capítulos anteriores; lo que explica, la extensión y profundidad

del mismo. En ese capítulo damos respuestas a las siguientes preguntas: ¿Los contenidos diferenciados de la telenovela mexicana, sobre todo a partir de la construcción y el *manejo* de representaciones e imaginarios sociales, han buscado preservar un *statu quo* conveniente a los poderes político y económico?, y ¿se sirven de los estereotipos de género al utilizar las reservas de sentido asociadas a los prejuicios y estereotipos sociales para reforzar el mensaje y propósitos?

Al respecto, la primer parte del capítulo se dedica al contexto en el que se producen y exhiben ambas telenovelas; y cómo Televisa solo parece obtener niveles altos de audiencia a partir de ese patrón cerrado, hacia adentro (desde una autopoiesis); ya que cuando compite a nivel Iberoamérica obtiene diferentes resultados. En contraste “El sexo débil”, emitida desde Cadena Tres, señal de televisión por cable, se enfoca a un público selecto, pero reducido y desde el cual abordamos “el amor líquido” y “las comunidades fantasma”, términos propuestos por Bauman (2007).

Una segunda sección se enfoca al análisis de ambas telenovelas: “Teresa” y “El sexo débil”. Así, exponemos cómo en “Teresa” se refuerza y reproduce, una sedimentación de las normas de género (Butler, 2001), desde la apropiación y seguimiento de los roles cultural y socialmente asumidos, tanto para el hombre como la mujer. En esa parte abordamos a la protagonista, y sobre cómo utiliza la sobreexposición del cuerpo, a través de la seducción y el deseo que provoca, en el sexo masculino, para conseguir sus objetivos de riqueza.

En la mismas sección, también analizamos a los hombres a partir de cómo asumen los mandatos de género. En especial nos enfocamos en “Teresa” para exponer cómo se normaliza y justifica una sociedad profundamente jerárquica y desigual, desde los opuestos,

y sin posibilidad de movilidad social (de hecho no se menciona ni alienta). Observamos, particularmente, cómo entre mujeres puede darse una competencia “desleal”, con el fin de conseguir al hombre; a través de lo que Marcela Lagarde ha llamado “violencia intragenérica” (Lagarde, 2005).

Por su parte y al abordar la telenovela “El sexo débil”, observamos cómo se cuestiona los mandatos de género – masculino y femenino -, asumidos y normalizados en nuestra sociedad. La historia que gira alrededor de una familia de médicos, nos presenta a un grupo de varones quienes tienen en común haber sido abandonados por sus parejas femeninas; con la excepción de Bruno, quien asume el rol homosexual. Esta historia presenta distintas aristas, y estas se relacionan con las edades de sus personajes, por lo que decidimos abordarlos a partir de brechas generacionales.

Así, desde estas se ofrecen percepciones diversas, tanto de la construcción del deber ser, como de las formas en que se definen los estereotipos de género; y se logran reconstruir relaciones afectivas. En contraste y desde las mujeres, la reflexión es distinta ya que todas, al mismo tiempo, rompen con estos mandatos de género; y crean una comunidad, en términos que se han definido como de la sororidad - hermandad entre mujeres – (Lagarde, 2005)

Por último, en las conclusiones se aborda cómo se exhiben y reproducen distintos estereotipos de género, dependiendo de la señal de televisión y la empresa televisiva, comprobando distintas historias y estereotipos de género, entre la señal de televisión abierta, frente a la restringida. Así, en la señal de televisión abierta estereotipos conservadores y justificadores de la desigualdad y las diferencias; y, desde la señal restringida, se cuestionan – y busca romperse con - estos mandatos de género, así como se



ofrecen nuevos modelos de convivencia e interacción, mismos que derivarán en renovados estereotipos de género – más justos e inclusivos -.

Especialmente y en la segunda sección, exponemos lo explorado a partir del trabajo de campo que llevamos a cabo, tanto en San Luis Potosí como en la Universidad de Texas, en San Antonio, USA. Para el caso, podemos anticipar que fue través de esta investigación de campo, como pudimos observar la existencia de un público cautivo, mismo que continúa siendo fiel a las telenovelas de Televisa, y de hecho atraviesa las fronteras. También nos resultó revelador el que la muestra representativa, en San Luis Potosí, nos arrojara respuestas similares a las de los estudiantes que se encuestaron, en San Antonio, Texas, lo que nos habla de elementos utilizados, de forma recurrente, una y otra vez, conservando así a la audiencia y demostrando que la telenovela – especialmente aquella de Televisa - aún no tiene fecha de caducidad.

## **Capítulo 1: La construcción histórica del estereotipo femenino y su utilización social y política.**

El primer capítulo de esta tesis doctoral, presenta un breve recorrido histórico que da cuenta de los elementos que dieron forma a los actuales poderes institucionales – representados en el Estado mexicano -; así como fácticos – a través de los grupos empresariales y especialmente los dueños de las televisoras - . Es decir las normas y reglas que estos poderes impusieron, con el fin de conservar un estilo de vida y sociedad, acorde a sus propios intereses. Resulta de especial interés los estereotipos que tanto el poder virreinal, como el eclesiástico construyeron y, con el paso de los siglos, mantuvieron, - apoyados por hacendados e industriales - , desde la preservación de un deber ser, tanto femenino como masculino, apegados ambos a un precepto conservador religioso. Es decir el hombre en la esfera pública (desde la política y la defensa del territorio y la familia); y la mujer, en la esfera privada (a través de la maternidad, el cuidado de la familia y la preservación de la moral religiosa católica).

La conquista de México y, como consecuencia, los poderes virreinal y eclesiástico definieron, desde un principio, una ruta marcada por profundas diferencias, desigualdades y privilegios; si bien no podemos hablar de un Estado conformado y sólido en el siglo XVI sí podemos definirlo desde una estructura burocrática corporativa y ubicado en un territorio amplio, agreste y mal comunicado, en el que además de aquellos españoles peninsulares y sus redes de influencia, apegados y beneficiados del poder central de la capital, se entrecruzaron lazos y bases clientelares entre los hacendados americanos y este frágil Estado central, mismos que continuaron, a través de las élites empresariales, más allá de la época colonial.

Bajo este sustento se propone contestar a las siguientes preguntas: ¿Resulta determinante, para la subsistencia del poder eclesiástico y virreinal, la organización y control de una sociedad estamental, donde se definió el papel de cada uno dentro de ella y especialmente el lugar conferido a la mujer?, ¿la transmisión y el reforzamiento de estereotipos sociales conservadores y legitimadores de la desigualdad, a través del tiempo, ha permitido la continuación de un *statu quo*, que ha privilegiado tanto al poder virreinal y eclesiástico como a las élites empresariales, bajo una historia de largo alcance?

Analizar los estereotipos que nos definen como mexicanos, y especialmente aquellos que caracterizan a la mujer resulta una tarea complicada, ya que es necesario ahondar en nuestra propia historia, y no solo desde las normas y las reglas de los poderes virreinales y eclesiásticos, sino desde la vida cotidiana y lo que se mantenía implícito como válido.

De esta manera, se puede plantear que en la época colonial se conformó un poder político, social y cultural, basado en la estratificación de los grupos sociales que allí convivían. De tal suerte que las divisiones raciales, con el paso de las décadas, se hicieron evidentes. Así podemos hablar de un selecto grupo de españoles peninsulares, quienes controlaban tanto los puestos burocráticos como políticos superiores, pasando por los criollos y mestizos los indígenas, quienes llevaban la mayor carga, de trabajo, segregación y discriminación social.

Como consecuencia de la Colonia, aun frente a las políticas de división racial, se estructuró una población mixta, en la que convivieron y se mezclaron los distintos grupos, solidificando un universo de representaciones, no solo a partir de la vestimenta, sino de las costumbres, las tradiciones, así como de la música, los versos, los dichos populares y en especial de la comida.

Bajo esta óptica no solo el Estado colonial, sino también la Iglesia, así como los dichos, los versos y los escritos, buscaron legitimar las desigualdades que se vivían, encuadrándolas en un parámetro de la normalidad y con acciones justificadoras, que definían al europeo blanco como superior, frente al indígena moreno, ignorante e inferior.

Estas acciones integraron a las mujeres, de cualquier casta o estamento. Aun cuando puede decirse que aquellas españolas peninsulares gozaron de privilegios, como el control de sus finanzas o la administración de propiedades, la norma se aplicó de igual forma para todas. En esta norma, se incluía la relegación de la mujer a la esfera privada, bajo un estereotipo enraizado por la religión católica y que asociaba indisolublemente a la mujer con el papel de madre y cabeza de familia, responsable de la transmisión de valores y buenas costumbres.

La reclusión también incluyó la exclusión de la educación formal, al negárseles el aprendizaje de la gramática, materia que incluía al latín y con éstas, lecturas de filosofía, derecho e historia. En su lugar, podían aprender el catecismo, el bordado y los deberes de una buena esposa, además de la limpieza y de la cocina, mostrando sumisión y obediencia. En este punto los conventos resultaron un espacio de realización intelectual e independencia, frente a este régimen excluyente. En cuanto al matrimonio, los padres debían seleccionar al candidato, a partir de una buena dote, lo que en ocasiones y no siempre, determinaba una vida holgada y despreocupada.

El Estado, por su parte y no solo durante la época colonial sino durante la vida independiente, también reforzaría este estereotipo a través de las legislaciones, como el Código Civil de 1870, en el que los bienes de la mujer pasaban a ser administrados por el hombre y sólo podían ser recuperados por ella si quedaba viuda. De interés es la infidelidad

de la mujer, duramente castigada por la legislación, frente a la laxitud en caso de que el hombre la cometiera.

Aun cuando este estereotipo conservador para la mujer ha continuado siendo válido en nuestros días y reforzado en las historias de telenovela, otro estereotipo femenino surgió con la lucha por el voto femenino, a principios del siglo XX, mismo que, bajo una incipiente pero organizada “acción colectiva”, a través del *Frente Único pro Derechos de la Mujer* (FUPDM) logró el otorgamiento del mismo el 17 de octubre de 1953, cuando estaba el entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines.

En la esfera del poder, no solo debe tomarse en cuenta al Estado y la Iglesia, sino a las élites empresariales, mismas que, como se verá en este capítulo, además de consolidar un lugar de importancia para la subsistencia del Estado mexicano, especialmente en el turbulento México decimonónico, al ser un sostén de éste, se beneficiaron y perpetuaron de este estereotipo femenino conservador, al ser las dotes y los matrimonios arreglados una de las bases de su apogeo económico y sostén de su continuación en el mismo. En sentido paralelo, no podemos dejar de lado a las mujeres que se desempeñaron en la esfera pública en los talleres de artesanos y en las fábricas, ya desde etapas tempranas de la época colonial y conservando el mismo estereotipo femenino, ligado a la abnegación y el sacrificio en el trabajo, derivando en salarios inferiores frente a sus pares masculinos y el inicio de una doble jornada laboral, es decir, en la fábrica y en casa.

Esta relación entre el Estado mexicano y las élites empresariales ha continuado sin rompimientos aun en nuestros días, de especial interés para el estudio son los dueños de las empresas televisoras más grandes de este país, los Azcárraga, Ricardo Salinas Pliego y los Vázquez Raña. La fórmula actual de la televisión mexicana, y que ha seguido tanto Ricardo

Salinas Pliego como Olegario Vázquez Raña, debe sus orígenes a Emilio Azcárraga Vidaurreta; empresario que en principio compró estaciones de radio y, posteriormente y en alianza con el empresario norteño Eugenio Garza Sada, el canal de televisión: Televisa.

La fábrica de sueños que Televisa conserva, y que se relaciona con la emisión de telenovelas tiene sus orígenes en las radionovelas, y es en éstas en las que se comienza a explotar, como una historia sin fin, el papel conservador para la mujer, relacionado con la madre y esposa abnegada y devota, responsable de la moral y los valores familiares. En contraste al hombre se le encuentra en la esfera pública y llevando a cabo distintas funciones, relacionadas con su estrato social, desde empresarios, funcionarios públicos de alto nivel o estrategias políticos y pasando por contadores o arquitectos hasta carpinteros, plomeros, albañiles o campesinos.

No solo se considera esta característica netamente binaria sino también la vista a una sociedad profundamente estratificada y desigual, con pocas posibilidades de ascenso. En la emisión de este mensaje, que claramente busca la conservación de un *statu quo*, va implícito una ganancia acordada entre el partido en el poder y estos grupos empresariales; así, no es menor el hecho de que, en su momento, tanto Emilio Azcárraga como Ricardo Salinas y los hermanos Vázquez Raña, declararon públicamente sus preferencias y apoyo al partido que les dio sustento y ha fundamentado la base de sus fortunas. En esta relación con el partido en el poder existe ya un acuerdo, relacionado con la pacificación y estatificación de una clase social, empobrecida con las políticas económicas y educativas, que han llevado a cabo los gobiernos actuales, y que representan una base clientelar sólida en las campañas electorales; y para estos grupos empresariales la conservación de sus

privilegios y las ganancias desmedidas, así como la aprobación de leyes que claramente los benefician.

### ***1.1. Génesis del Estado mexicano.***

Analizar el Estado mexicano nos llama necesariamente a su fundación. Así, el período de la conquista y posterior instauración del orden colonial da cuenta de una estructura de poder rígido, representado por la figura del Virrey, pero ¿podemos hablar ya desde esta época de un naciente Estado mexicano?<sup>2</sup> La concepción que actualmente se tiene de “Estado”, como representante de un poder unificador y de cohesión, sustentado y perpetrado por una figura y sobre una comunidad de habitantes cuya obligación es mantenerlo, por mandato y obligación, no existía en la época colonial como tal.

Así, la conformación del Estado moderno, separado del gobernante y como aparato de gobierno nos remite, en palabras de Alejandro Cañeque (2001:10-11), a observar la época colonial desde una visión de “Estados”; es decir, de estamentos sociales en los que se dividía la sociedad colonial; como ejemplos se puede analizar al “Estado del monarca” como los dominios territoriales que se encontraban bajo su tutela y explotación, y el “Estado de Indias”, como Consejo de Estado. En este sentido, puede observarse cómo “la concepción del orden político giraba en torno a la idea de imperio, entendido en el sentido

---

<sup>2</sup> Alejandro Cañeque (2001:8) en su artículo: “Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España” analiza cómo existe una disputa, entre investigadores, si el Estado que se construyó tras la conquista de México puede caracterizarse como “débil” o “fuerte”. Desde este punto de partida, puede observarse, por un lado, un papel hegemónico “mediante la imposición de un sólido aparato burocrático, con lo cual se habría evitado la formación de grupos dominantes” y la conformación de un Estado colonial bajo “una extraordinaria debilidad, ineficacia y corrupción”. Así lo define el autor como “caja de Pandora vacía” (Cañeque:2001,8).

medieval como monarquía cristiana universal, y donde el concepto de “Estado – Nación” todavía era marginal en el discurso político de la época”.

En este punto resulta importante profundizar en cómo la monarquía española se enraizó, dada la distancia territorial con el reino de España, en formas diversas y únicas, en los territorios americanos; especialmente, bajo una estructura corporativa basada en “derechos tradicionales, privilegios, usos y costumbres de los diferentes territorios que la componían”. De esta forma y más allá de una estructura centralizadora y uniforme, los espacios territoriales fueron conformándose bajo aspectos distintos, más allá del tradicional Estado – Nación.

Podemos hablar de la construcción del Estado desde dos ejes centrales, ambos con poder de decisión e influencia; por un lado, la representación del monarca en la figura del Virrey y por el otro y dada la lejanía de las regiones distantes, la sustitución de su investidura a través de hacendados americanos y de bases clientelares, que funcionaban a través de redes locales, especialmente en aquellos territorios agrestes y mal comunicados (Escalante, 1992:90)<sup>3</sup>.

Otro aspecto que dificulta pensar en un Estado monolítico lo representó la figura del poder eclesiástico, quien a lo largo de la época colonial conformó una dualidad con el virreinal. De esta forma y con el apoyo del Santo Oficio, se estructuró una base ideológica de influencia y control, misma que mostró, en momentos, diferencias frente a las distintas

---

<sup>3</sup> “Durante la colonia, los hacendados americanos tuvieron buen éxito en el intento de conservar sus privilegios y su influencia política local. Y aunque solían conseguir también influencia en los órganos formales de la política colonial, la base de su predominio fue siempre informal” (Escalante, 1992:90). Antonio Annino (1984:25) utiliza el término “sectores oligárquicos” para referirse a los hacendados y comenta: Los “sectores oligárquicos tuvieron siempre una sola preocupación: garantizar la autonomía de sus propias formas de dominio informales frente a las presiones conjuntas del Estado y de la sociedad subalterna”.



órdenes religiosas, especialmente a partir de los territorios.<sup>4</sup> De esta forma podemos afirmar cómo, en la época colonial, “las instituciones no estaban completamente objetivadas y en la que los mecanismos simbólicos de dominación creados por medio de relaciones interpersonales eran mucho más importantes” (Cañeque, 2001:47).

La lucha de independencia y la construcción de un Estado moderno, a lo largo de la primer parte del siglo XIX mexicano, solo estuvo en el interés de la clase política, ya que en el interés regional tanto hacendados, como militares y en el mundo rural, se buscaba un espacio de influencia y de privilegios. Desde el gobierno central, no existían instituciones sólidas que mostraran capacidad para subordinar el interés particular frente a un proyecto general, de nación. De esta forma, el aparato formal fue diseñado para ejercer un poder central, pero otorgándole facultades a los estados (Escalante, 1998:101-133).

En este sentido, Escalante (1998) analiza cómo el Estado reconstruyó rápidamente su aparato político y burocrático, dejando de lado la parte operativa en personajes clave; así las funciones del Estado, tanto políticas, como militares y administrativas, se constreñían y limitaban a acciones individuales. Posteriormente fue Porfirio Díaz, así como Lerdo de Tejada y Benito Juárez, quienes entendieron que la base para el control y predominio consistía en un Estado centralizado en la figura del Presidente, utilizando los aparatos políticos, es decir a partir de la negociación con caudillos y gobernadores ubicados en

---

<sup>4</sup> En el ejercicio del poder se puede hablar de una jerarquía bien organizada: “En la Península un dispositivo central para todas las Indias: el rey y el Consejo de Indias. Este último era un cuerpo colegiado (creado en 1524) que actuaba como legislador, administrador y juzgado de última instancia [...] en Nueva España hubo otro dispositivo central, compuesto por el virrey o alter ego del rey, y la Real Audiencia, cuerpo colegiado, encargado principalmente de las funciones judiciales [...] el virrey era el presidente” (LirayMuro,1981:454).

regiones importantes, lo que significó el control del personal de gobierno a todos los niveles<sup>5</sup> (Perry, 1996:290-291).

Podemos observar cómo, a través de la reconstrucción y organización del territorio nacional, - desde su entramado social y de relaciones económicas -, hasta la conformación de las cúpulas políticas y eclesiásticas, el sujeto masculino fungió como artífice y pieza clave. Especialmente y a través del poder otorgado al gobernante – *per se* -, como al pontífice o el cura, y pasando por el hacendado, el cacique o terrateniente, el deber ser masculino se construyó y fortaleció a través de la conquista de lo público, en la lucha y el combate. Una vez en el poder, el sujeto masculino debía hacer uso de sus propias armas, es decir no solo el uso de las armas sino la negociación política. Es desde esta historia construida a partir del héroe, el gobernante o presidente, que la mujer ha resultado invisibilizada, exaltando su papel solo a partir de su función de madre y esposa, en la esfera privada e íntima del hogar doméstico y a partir de ser ella quien dio forma y sustento a aquellos héroes nacionales.

Así, Claude Bataillon (1997) en su estudio: *Espacios mexicanos contemporáneos* comenta cómo la conformación de México, como país, ha sido menos problemática que otros Estados latinoamericanos, como Brasil, particularmente por un “núcleo duro”, que conformó una organización territorial en torno a un mismo lugar, el Imperio Azteca; posteriormente, a lo largo del Virreinato, durante el Porfiriato y finalmente con la instauración, derrocamiento y vuelta del Partido Revolucionario Institucional (Bataillon,1997:11).

---

<sup>5</sup> “La longevidad de la carrera política de Díaz, de 1877 a 1911, fue sin duda resultado de su poderoso aparato político. Es irónico que Porfirio Díaz, después de atacar la maquinaria de Lerdo como había atacado la de Juárez, llevara a cabo las mismas prácticas hasta hacer de su propia maquinaria el partido político más totalmente monopolista que se haya formado jamás en el México independiente” (Perry:1996,293).

De esta forma, la rigidez mostrada a lo largo del Porfiriato, basada en la monopolización de las regiones, la nula posibilidad de movilidad social y la concentración de la riqueza, en manos de unos cuantos, terratenientes como élites inversionistas extranjeras, vino aparejada por la perpetuación de una sociedad clasista, ya consolidada desde la época virreinal. misma que no terminó con la revolución de 1910. Si bien Venustiano Carranza acabó con el ejército federal porfiriano e instauró una nueva Constitución, no pudo acabar con las viejas tradiciones de gobierno.

Como lo expresa Laurens B. Perry (1996), Plutarco Elías Calles con la formación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) inauguró el comienzo de un proceso de sustitución, de caudillos independientes a políticos leales de un partido político, a un aparato de gobierno con el fin de perpetuar la continuación de alianzas entre los grupos empresariales y el gobierno. Después, y aun cuando el positivismo fue sustituido por el populismo, tanto los Presidentes López Mateos como Luis Echeverría Álvarez no pudieron modificar las estructuras de dominación: “Los programas sociales de México se financian con fondos residuales después de que las élites recaudan las porciones superiores y una vez que se han llenado los bolsillos de una burocracia enormemente corrupta” (Perry, 1996:296-298).

Así, los orígenes de la élite económica se observan, por un lado en el Porfiriato por aquellos que se dedicaban a las actividades comerciales e industriales y a los que el paso de la Revolución no hizo mella y por el otro, la burguesía surgida y apoyada por la Revolución, logrando la acumulación a partir de alianzas con los nuevos dirigentes, lo que les permitió obtener concesiones y contratos. A éstos se agregará un tercer grupo empresarial, producto del crecimiento industrial y sin ligazón con los anteriores, además de una clase obrera, un

sector medio y el pequeño empresario, quienes quedaron reducidos a un lugar secundario (Meyer, 1981:1347).

En este sentido podemos observar cómo, en palabras de Lorenzo Meyer (1981), el motor central de transformación económica, y de ahí sus alianzas con los grupos de poder político, fue el sector privado. Así a partir de la década de 1930, para Bataillon (1997), tanto la cohesión como el crecimiento y la estabilidad del país, se basó en la conformación de élites, mismas que “se renuevan por medio de la cooptación de políticas juristas, luego economistas, que constituyen hasta fines del decenio de 1980 los cuadros del PRI” (Bataillon, 1997:17).

Y en esta alianza con los sectores privados resulta trascendente los medios de comunicación y, específicamente, el papel que ha jugado Televisa en la preservación del sistema político y económico imperante. Así, podemos asociar a la muy particular figura de nuestra identidad mexicana con lo que se muestra en la pantalla, a partir de estereotipos sociales bien definidos y que fueron delineados tanto por el Estado mexicano en su conformación y desarrollo, como por las élites, grupos de poder sin dejar de lado a la Iglesia.

Sin duda el papel que jugó la Iglesia fue fundamental, no solo a través de la doctrina evangélica sino en la organización y distribución de los espacios territoriales, obteniendo también importantes privilegios, no solo a través del diezmo sino en el cobro de los tributos e impuestos, haciendo evidente su control e influencia en las regiones. El siglo XIX trajo consigo la disminución de su poder económico, a partir de la victoria liberal y la aprobación de la Ley de Desamortización de los Bienes Eclesiásticos, delimitando sus áreas de influencia y poder económicos al espacio de la fe.

En palabras de Escalante (1998: 141) la Iglesia tuvo “una enorme influencia política pero, a la vez, una muy escasa eficiencia política”. Aun cuando buscaba un lugar en el entramado de poderes, confrontándose con el poder del Estado en sus distintas regiones, su influencia se relacionó a partir del predominio espiritual de la sociedad. Y así se manifestó en la firma de la Constitución de 1857, posteriormente la Constitución de 1917 y culminando con la sangrienta lucha cristera.

Hasta aquí un esbozo sobre la Iglesia y el Estado mexicano, instituciones en apariencia conformadas y solidificadas, pero en el fondo frágiles y necesitadas de apoyos regionales, representados por hacendados, terratenientes y élites políticas. En adelante, se abordará el papel tanto del Estado y la Iglesia, como de las élites y los grupos de poder, en la conformación de los estereotipos sociales y de género.

### ***1.2. El Estado y la instauración de estereotipos sociales.***

El paso de la conquista y el posterior régimen colonial estructuraron una sociedad cuyo fundamento fue la diferencia y la desigualdad. La lejanía con la monarquía hizo posible entretener redes de poder e influencia que marcaron, con el correr de los siglos, a los diversos grupos sociales que se organizaron y convivieron en las regiones, algunas de ellas apartadas y mal comunicadas. De tal suerte que para el siglo XVIII la sociedad colonial se encontraba definida en estratos o castas, cada una de ellas con características definidas; así podemos hablar de los españoles peninsulares, de los criollos, mestizos, mulatos e indígenas, sin dejar de lado al espacio o lugar otorgado a la mujer, en esta sociedad de castas. Así, cada grupo fue encapsulado y caracterizado bajo un patrón estereotípico (y

podemos argumentar desde los opuestos: rico – pobre, español – indígena y hombre – mujer), mismo que se observa, en las historias de telenovela, aún en nuestros días.<sup>6</sup>

### ***1.2.1. El papel del Estado en la conformación y perpetuación de estereotipos.***

La marca de la conquista española y el posterior período virreinal, hicieron posible la construcción de una estratificación social. De esta forma y a través de leyes que normaban las costumbres, se definió por siglos, a los diversos grupos sociales; es decir, tanto españoles peninsulares como criollos, indios, mulatos o negros; en este sentido, estos encuadramientos sociales dependían y eran definidos a partir del espacio territorial del grupo al que se pertenecía y de su rígida vestimenta. Bajo este contexto, el norte del país tendría un desarrollo especial, más libre frente al bajío, visiblemente rígido por la proliferación y permanencia de las órdenes religiosas, los hacendados, terratenientes y especialmente mineros; en el territorio norteño, de difícil acceso y pacificación, se observó una mayor libertad para el indígena y donde nacerá una sociedad de mestizos y criollos (Moreno, 1981:365).

---

<sup>6</sup> Resulta de importancia definir la palabra *estereotipo*. Etimológicamente resulta de la unión de dos vocablos, *estéreo* (rígido) y *topos* (trazo); el concepto central de estereotipo es el de “compartir atributos entre los miembros de un grupo social determinado o a una persona en particular” (Bolaños Samano, 2003:15). Sandra López (2009), define estereotipo como una idea construida y reproducida culturalmente en torno a las diferencias de género. Para Mackie (1973) estereotipo es el conjunto de creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social y sobre los que hay un acuerdo básico. Para Miller (1983) los estereotipos son categorías preexistentes en una cultura, las cuales son aprendidas a través del proceso de socialización (Páramo, 1999:269). Recientemente Quin y McMahon (1997) sostienen que el estereotipo “es una imagen convencional, acuñada, un prejuicio sobre grupos de gente; crear estereotipos es una forma de categorizar grupos según su aspecto, conducta o costumbres” y a la hora de utilizarlos se resalta los rasgos más característicos del grupo (Quin y McMahon, 1997:139-141). Retomando estos elementos veremos cómo, tanto el Estado mexicano como la Iglesia católica y los poderes fácticos, han justificado y alentado el uso de ciertos estereotipos, es decir modelos del deber ser, tanto masculino como femenino y que reproducen la vista a una sociedad estática y desigual (bajo las mismas características de la sociedad colonial que abordamos en este primer capítulo).

El Virreinato también se encontró jerárquicamente constituido bajo estamentos; es decir, tanto los comerciantes, como las órdenes religiosas, el clero, las cofradías y numerosos grupos que funcionaban como corporaciones, ofrecieron desde su espacio de influencia, diversas y especiales “formas de sociabilidad, representación, protección y prestigio, pues cada uno de estos grupos tenían sus privilegios” (Bernabéu y Sarabia, 2009:161).

Un ejemplo de lo anterior fue la promulgación de la *Pragmática Sanción de Matrimonios*, en 1776. En esta se buscó, además de la reafirmación del poder patriarcal en el matrimonio de sus vástagos, evitar, con los enlaces clandestinos, las uniones entre distintas castas o grupos sociales. Así, se dictó que hasta los 25 años, los hijos varones requerían de la autorización expresa de los padres, tutor o de un juez del matrimonio; de esta forma:

“El Estado defendía su interés de reproducir el orden social y de mantenerlo en manos de la familia, que aspiraría supuestamente a su propia conservación o mejoramiento social, y que sancionaba legalmente la estratificación social, prohibiendo de hecho contraer matrimonios que pasaran por encima de las barreras de clase y de raza” (Carner, 2006:103).

La población blanca, conformada por españoles nacidos en la Península Ibérica, observó un crecimiento sostenido, basado en una mayor resistencia frente a las enfermedades y epidemias, mismas que mermaron notablemente a las poblaciones indígenas, además de un benigno régimen de trabajo, alimentación y distribución del territorio (Lira y Muro, 1981:389). Así se dio, por parte de las autoridades virreinales, para este grupo (es decir el conformado por españoles nacidos en España) un trato especial y superior, a lo largo de la colonia, como las concesiones de tierras y la extracción del mineral, lo que derivaría, con el

tiempo y el desarrollo del siglo XIX, en la consolidación de una élite, compuesta por hacendados y terratenientes.<sup>7</sup>

En contraste se observa la organización de una población mixta, caracterizada por españoles y criollos pobres, así como de indígenas, mestizos, negros y mulatos, mismos que se integrarían a los diversos grupos sociales que visibilizarían el contraste social del México decimonónico. En este sentido, se hizo posible la organización poblacional de un territorio no muy distinto del que actualmente podemos observar y en donde las comunidades indígenas ocupan los mismos espacios geográficos, frente a la población blanca, representada no solo por españoles sino por inversionistas norteamericanos, ingleses, franceses o alemanes y en lugares como la ciudad de México, Puebla y Veracruz (Zoraida, 1981:785).

Ricardo Pérez Montfort (2008) en su libro: *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850 – 1950*, analiza las diversas costumbres, tradiciones, representaciones, creencias y estereotipos que se fueron construyendo, desde la historia de lo cotidiano, en los siglos XIX y XX mexicanos y que conformaron los elementos de nuestra identidad nacional actual (Pérez, 2008:8-47).

Así, en la construcción de la nación y la consolidación de nuestra identidad, fue imprescindible el papel de la música y la lírica mexicanas, mismas que construyeron un imaginario alrededor de batallas por la defensa del territorio, la lucha entre conservadores y liberales y la caracterización de una sociedad marcada por una estratificación social y

---

<sup>7</sup> “La distribución de la población blanca varió mucho a lo largo del siglo XVII. Se pudieron distinguir ciertos lugares de concentración y crecimiento, como las ciudades de México, Puebla, Guadalajara y Oaxaca [...] otros lugares, como Nueva Galicia, en lo que hoy es el estado de Jalisco, sorprendían a los cronistas de la época por la blancura de su población y por la ausencia de indígenas; población blanca, dispersa, que no se contaba en los documentos oficiales” (Moreno, 1981:390).



cultural, molesta y contestataria frente a la evidente opulencia y marginación. De esta forma y en palabras de Pérez Montfort (2008) “[...] la vena lírica y popular nunca ha abandonado las causas justas de este país. Lejos de la “historia de bronce”, de la historia patrioterica y de clara filiación conservadora, la lírica y las músicas vernáculas han sabido acompañar el afán transformador y reivindicativo de las mayorías” (Pérez, 2008:46).

Sin embargo, tanto las canciones como los versos y dichos populares, no hicieron mella frente a un afán modernizador y justificador de la desigualdad, dando cuenta de los muchos Méxicos que han integrado a nuestra nación. Así, Julio Guerrero publicó el libro: *La génesis del crimen en México* (1901); en él, además de reflexionar sobre costumbres culinarias, características físicas y relaciones sexuales de los distintos sectores de la sociedad decimonónica, aglutina aspectos que describen, como una historia de larga duración, a los estereotipos sociales de nuestra sociedad actual.

De su estudio resulta importante, para esta tesis, la descripción de las clases sociales, en función de la práctica de sus relaciones sexuales y las costumbres o hábitos culinarios. Así, estableció cuatro clases sociales: “La clase uno, “la monogámica”, era representada por el estereotipo de la “señora decente o beata”; la clase dos “la poligámica”, se componía de artesanos, gendarmes, empleados de comercio, y burócratas; la clase tres “la poliándrica” la formaban la tropa y las soldaderas, los obreros nuevos, los sirvientes, los campesinos migrantes a las ciudades y sus hijos; y la clase cuatro, la de “total promiscuidad”, era la de los mendigos, traperos, papeleros, seberos, hilanderas, fregonas, y los indígenas, clasificados como “los últimos restos de los antiguos aztecas” (Guerrero en Pérez, 2008:57-58).

Otro aspecto de trascendencia en el estudio lo ocupa la comida, es decir los hábitos culinarios relacionados a la pertenencia a un grupo o clase social y a un espacio geográfico. Así, platillos que actualmente han sido valorados y reconocidos internacionalmente, como parte de nuestra identidad nacional, fueron fuertemente criticados y desvalorizados, como los tamales, el mole y la tortilla, al ser esencia y descripción de una patología crónica encarnada en las “clases bajas”.<sup>8</sup>

Otros factores, como la vestimenta y los lugares de convivencia, en palabras de Pérez Montfort (2008), constituyeron los escenarios en los que esta sociedad decimonónica se organizó y convivió, de manera diferenciada. De ésta forma podemos hablar de la fiesta y de los mercados como los espacios simbólicos y físicos en los que el pueblo se mostraba, frente a los restaurantes y plazas de los sectores privilegiados de la sociedad porfirista de finales del XIX.

Así, tanto en la imagen impresa que se visualizaba, como en la escritura, se observó la necesidad de representar y legitimar una sociedad profundamente desigual. El proceso de modernización y la consiguiente ley republicana hacían necesarios la aplicación del principio de igualdad, mismo que en la práctica no se llevó a cabo. De esta forma y con un afán de justificar la desigualdad, se buscó marcar una diferenciación entre el progreso, por un lado, frente al “pueblo bajo”, ubicándolo como enfermo, peligroso y sin cultura (Pérez, 2008:52-65).

---

<sup>8</sup> Sobre este punto Guerrero comentaba lo siguiente: “Producir una repostería popular abominable, como los tamales de capulín, frijol y juiles de la laguna, tatemados, sin despojarlos de sus escamas, espinas y vísceras; tortillas de ahuáhuatl que son un mazacote de mosquitos lacustres endurecidos en panes discoidales de un centímetro de largo. En algunas verdulerías se venden en pedazos de arcilla esmética que llaman jabón de la Villa y algunos la comen como pastillas” (Guerrero en Pérez: 2008,58). Y sobre el mole resulta interesante una publicación de El Imparcial, en agosto de 1897, donde se comenta lo siguiente sobre su ingestión: “Doctos higienistas aconsejan un uso parsimonioso [...] de ese otro enemigo del alma, que unido al licor nacional y a la tortilla sirve de combustible a la incansable máquina de los proletarios” (Pérez, 2008:59).

Los pintores como José María Ibarrarán con *El Canal de la Viga*, Manuel Ocaraza a través de *Café de la Concordia* o Agustín Arrieta en *El calco de la Risa*, representan “personajes populares en mercados o en tendajones claramente diferenciados de los militares o la “gente de bien”, señalando la “otredad” tanto en materia de atuendo como de actitud” (Pérez, 2008:64). Por último, merece atención el lugar otorgado al hombre indígena, ataviado con sarapes, calzón de manta y sombrero de palma, mientras que en la mujer sobresale el uso del rebozo, conformando bajo este panorama un imaginario relacionado con la marginación y la ignorancia, todavía vigente hasta nuestros días. Así y en palabras de Ricardo Pérez Montfort (2008:64): “Se les representaba, por lo general, en algún extremo inferior del cuadro, hincados y con la mirada en el suelo; su lugar tanto en el lienzo como en la realidad, parecía estar sobre todo abajo y arrinconado”.

El paso de la Revolución Mexicana y la participación activa del llamado “pueblo bajo” en ella, hizo necesario replantear el lugar que ocuparía el pueblo en el proyecto de nación mexicana. Así, en el discurso político se le identifica como protagonista de la contienda, y quien se pensó saldría beneficiado con la misma. Así, con la aglutinación de “pueblo” bajo, el territorio de los humildes, de los pobres, de las mayorías, mucho más ligadas a los espacios rurales que a los urbanos” (Pérez, 2008:70-71), la cultura popular fue vista ya no como marginal y limitada sino como cultura nacional, misma que fue retomada, también, por el proyecto educativo oficial, en principio establecido por José Vasconcelos y continuado a lo largo de buena parte del siglo XX.

De esta forma y a partir de la recién creada Secretaría de Educación Pública en 1921, se buscó incluir a la china poblana y a la tehuana, así como al charro y al indio como símbolos inescrutables de nuestra identidad nacional (Pérez, 2007:161). Así, y desde la creación y

fortificación de las instituciones, el Estado hizo uso de una historia que lo legitimó, a través de intelectuales como Silvio Zavala y Jaime Torres Bodet, quienes utilizaron éstos estereotipos para la fortificación e integración nacional.

Como ejemplo, el análisis que realiza Aurora Loyo (1988) en su ensayo: “Balances optimistas sobre la cultura en México, La visión de los intelectuales consagrados”. En este, Loyo retoma el texto: “Síntesis de la historia del pueblo mexicano” de Silvio Zavala, especialmente desde su reflexión sobre “el indio vivo”, no muy distinta de lo anteriormente descrito, es decir ya que para Zavala “lo que perdura biológica y culturalmente del indígena, y que es precisamente incuria y pasividad” ( citado en Loyo, 1988:156). Sin embargo, Zavala también observa cómo el indio resulta necesario para una integración nacional.<sup>9</sup>

Así, podemos observar cómo, tanto a partir del Porfiriato y siguiendo con la lucha armada de la Revolución Mexicana, se conforma un universo simbólico del mexicano. De especial interés resulta la imagen del indígena y del campo mexicano, sin variaciones frente a lo que actualmente conocemos, es decir miserable y abandonado. Y en el espacio citadino también se observa la conformación de una clase media y burócrata, frente a la proliferación de las vecindades, refrendo de una identidad de aquel mexicano marginal y retratado en películas y novelas, como “Nosotros los pobres” o “La nueva burguesía” de Mariano Azuela.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Aunque pareciera que su historia se alinea con el discurso oficial del Estado, con relación a la Revolución Mexicana se observa un desdibujamiento, al tratarla tanto a esta como a sus héroes, como sucesos y personajes concatenados y de carne y hueso. En este punto, la autora hace hincapié en la nula participación de personajes como Venustiano Carranza y Ricardo Flores Magón (Loyo, 1988:155).

<sup>10</sup> Ricardo Pérez Montfort comenta cómo: “Simbólicamente la vecindad tendería a ser el lugar del despegue de esa “mexicanidad” que pretendía elevarse hacia las nuevas metas del progreso enarboladas por la política de la “unidad nacional” (Pérez, 2008:446-450).

De tal forma que bajo una clasificación y tipificación de las personas, se busca definir un estereotipo de lo mexicano, y no solo desde sus aspectos raciales. Así y reforzando esta reflexión bajo un análisis llevado a cabo por Páramo (1999), Bolaños Sámano (2003) y Galán Fajardo (2006) las características o atributos de los estereotipos van desde “las características raciales, la edad, el nivel social o el grupo social al que pertenecen, las afiliaciones religiosas y los patrones de conducta”; así, los estereotipos conllevan intrínsecamente las características que “deben” presentar los miembros de una determinada sociedad.

Mostrando cómo estos estereotipos sociales pueden ser vistos bajo la lupa de un tiempo largo o de larga duración, es decir actualmente vigentes, Ricardo Pérez Montfort hace alusión a una exposición, llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes bajo el título: “El México indígena”, hacia fines de los años cuarenta del siglo XX, comentando lo siguiente:

“Aquella exposición era una clara muestra de la “otredad” del indio que contradecía el afán aglutinador y sintético de la idea de la “unidad nacional” esbozada por la clase política mexicana. Si bien la pretensión de las autoridades era reivindicar la incorporación de “lo indio” al proyecto posrevolucionario que ya mostraba signos claros de desgaste, las fotografías evidenciaban las condiciones miserables que imperaban en la cotidianidad de los miembros de esas comunidades, mostrando el ángulo opuesto de la modernidad anhelada. Ser indio a fines de los años cuarenta seguía equivaliendo a ser un ente aparte, producto de un pasado lejano, víctima de una intensa explotación o, cuando mucho, simple pretexto para impulsar campañas políticas justificatorias y demagógicas” (Pérez, 2008:471).

Por último, es necesario mencionar a la “china poblana”, como estereotipo de la mujer mexicana, mismo que aun cuando forma parte de un nacionalismo mexicano, este no se construyó desde el Estado como institución sino desde el pueblo (Pérez, 2007:125). De esta forma podemos ver cómo, desde el siglo XIX se asocia a la “china poblana” el atributo de “típica mujer” mexicana, así: “La china” aparece como una mujer mestiza con ciertas

características que permitieron a los autores identificarla como orgullosa, seductora, a veces coqueta, guapa, de pie pequeño, buena bailadora de jarabes y “siempre muy mexicana” (Pérez, 2007:127).

El origen de este atuendo se remonta a una leyenda conformada por estos elementos: “[...] su origen noble oriental, su condición de esclava vendida por piratas, su “exótica belleza, su vida en Puebla y su beatitud” (Pérez, 2007:133). Sin duda se observa un contraste entre una vida despreocupada y alegre de la china que observamos en el siglo XIX y mediados del XX, frente a la que nos dicta el plano conservador y perpetuada por la historia oficial, de bronce, muy apegada al estereotipo conservador que el Estado buscó instaurar, es decir: “[...] sumisión, la adopción de la moral católica y su asimilación a los patrones de vida tradicionales en la sociedad colonial poblana” (Pérez, 2006:134).

Sin embargo, el romanticismo y la tradición costumbrista la caracterizan de una forma más despreocupada, sin maquillaje ni corsé: “La gallardía, el salero, la coquetería y, desde luego, el atuendo, eran las mejores pruebas de la “mexicanidad” de aquella “china” libre, mujer independiente y desprejuiciada” (Pérez, 2006:134). Es importante mencionar cómo se conforma, a lo largo del siglo XIX pero especialmente en la primera mitad del siglo XX, la mexicanidad femenina a partir del atuendo de “la china poblana”, dejando de lado a las cualidades que habían caracterizado al estereotipo conservador del personaje, y por las que se hiciera famoso este atuendo en el siglo XVII (Pérez, 2006:136).

La originalidad del atuendo pudo confundirse con el vestuario que en ese tiempo usaban las mujeres prostitutas o las criadas o sirvientas. Sin embargo, el paso de la revolución mexicana y la necesidad de reivindicar al pueblo a partir de lo popular, hizo factible la reafirmación de la china poblana como representación de la mujer mexicana. Así: “Las

justificaciones artísticas, las históricas, las autentificaciones, las referencias literarias y sobre todo la construcción y el consenso del patrón cultural de lo “típico” mexicano habían llegado a la conclusión de que la china poblana era la mejor representación, es decir: el estereotipo clásico, de la mujer mexicana” (Pérez, 2006:142-143).

### ***1.2.2. La construcción del estereotipo femenino a partir del Estado.***

Resulta trascendente ubicar el plano histórico – contextual para comprender la evolución del estereotipo femenino, desde el Estado. Así, la conquista de nuestro país, realizada por Hernán Cortés y apoyada por “La Malinche”, mujer indígena que, como traductora, fue pieza clave para la realización de esta empresa, no significó, a lo largo de tres siglos de colonia, un trato especial en la legislación colonial, para la mujer<sup>11</sup>. En este sentido se observa la atribución de derechos diferentes para hombres y mujeres y en los cuales se les imponía a éstas “la obligación de servir y obedecer a los hombres” (Molyneux, 2008:30).

Estudios recientes han observado que las mujeres en el México colonial, especialmente las pertenecientes a las élites, tanto comercial como agrícola y minera, así como las mujeres descendientes de la nobleza indígena, gozaron de un lugar y espacio de interacción especial, incluso aquellas ligadas a la Iglesia y recluidas en conventos<sup>12</sup>. De esta forma es importante despojarlas de aquel halo de obediencia, sumisión y pobreza, y observar su

---

<sup>11</sup> Es importante mencionar cuál era el ideal femenino para los antiguos pobladores y cómo, con relación a la mujer y su papel en la época colonial, fue relativamente fácil asumirlo, así resulta de interés la referencia a María de Jesús Rodríguez (2006) y su ensayo: *Mujer y familia en la sociedad mexicana*. En ésta: “La mujer ocupaba un papel secundario y marginal. No tenía ninguna participación en la esfera política ni en la vida social, su intervención en los ritos religiosos públicos era escasa e insignificante, y su relación con las actividades mercantiles era muy débil. Su vida transcurría en el desempeño del duro trabajo doméstico, la educación y el cuidado de los hijos, y se dedicaba en general a las actividades vinculadas a las tareas reproductivas” (Rodríguez:2006,24).

<sup>12</sup> Para más información se puede consultar el estudio realizado por María Elisa Velázquez (2006), titulado: “Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII”.

participación como diversa, incluso “ligadas con el poder, los bienes económicos, el acceso a la cultura, y sobre todo, con el grupo étnico al que pertenecían” (Bernabéu y Sarabia, 2009:163).

Sin embargo, desde el campo público del poder, atribuido y ejercido por las autoridades virreinales y eclesiásticas, así como en las legislaciones, la mujer fue nulificada, solidificando su papel y lugar de interacción, en cambio, a la esfera privada, definida en el hogar y a partir del matrimonio o el convento. De esta forma, tanto los colegios, diferenciados por estrato social, como las convivencias vecinales y saraos<sup>13</sup>, contribuían a fortalecer este estereotipo, relacionado con la mujer – madre – esposa. Así, además de enseñárseles a bordar y tocar algún instrumento, su lectura se encontraba fuertemente vigilada y remitiéndose ésta a vidas de santos y lecturas “edificantes” para “fortalecer su débil voluntad” (Bernabéu y Sarabia, 2009:163).

El paso de la Independencia de México y el comienzo de una nueva etapa no hizo mella sobre este estereotipo para la mujer; así y aún sobre las Constituciones que se firman a lo largo del siglo XIX, el razonamiento jurídico que impera, sobre la mujer, resulta impuesto y continuado del régimen colonial. De esta forma, podemos hablar de un “patriarcado colonial” heredado, ya que tanto en papel como en la práctica resultó en un “contractualismo liberal”, es decir se observó la continuación tanto de la autoridad como el privilegio masculinos, mismos que continuarían “predominando en las esferas pública y doméstica”<sup>14</sup> (Molyneux, 2008:30). En este sentido, puede hablarse de un orden patrilineal

---

<sup>13</sup>. “Del portugués sarao y del latín vulgar seranum, de la tarde. Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música”. Real Academia Española (2014).

<sup>14</sup> En este punto resulta de interés el análisis que hace Maxine Molyneux sobre la forma en que ha subsistido este “patriarcado colonial” a lo largo del tiempo, resultando en una suerte de “autopoiesis o campo cerrado”, por un lado, y apertura y cambio, por el otro: “El privilegio patriarcal dentro de la familia o la sociedad en



imperante, en el cual tanto los bienes materiales, como el honor y el estatus solo eran transmitidos a partir del padre. Así, la legislación, tanto en la época colonial como a lo largo del siglo XIX, concede a la mujer el lugar de “eterna menor”, como dependiente tanto legal como económicamente del padre y, posteriormente, del marido.

Un aspecto que buscaba paliar esta indefensión femenina fue la dote, usada con el fin de dar protección a la mujer en el matrimonio. Sin embargo y aun con ésta – que consistía en joyas, dinero y hasta propiedades - proporcionada por la familia de la mujer, y las arras – símbolo de una boda religiosa, que significaba la buena administración del dinero y los bienes materiales, bajo el control del hombre -, la mujer se encontró, en la mayoría de los casos, desprotegida, al ser el esposo el encargado de dilapidar su fortuna. Otro punto favorable o desfavorable fue la viudez, misma que significó la independencia tanto económica como jurídica de la mujer, por un lado, o la desprotección e ignorancia, por el otro, sin un hombre que respaldara sus acciones (Carner, 2006:105-106).

Carmen Ramos Escandón (2006) en su artículo: *Señoritas porfirianas: Mujer e ideología en el México progresista, 1880 – 1910*, comenta cómo la institución del matrimonio, ante la legislación vigente, no era acatada por el común de la población. El matrimonio civil obligatorio, al ser de creación reciente, solo era seguido por un pequeño grupo de la población, en contraste la mayoría optaba – por el costo del mismo - por una unión natural o solo por el matrimonio religioso. Aun así el matrimonio civil, así como las obligaciones, atribuciones y derechos de los conyugues se encontraban definidos en este. De tal suerte

---

general mantuvo cierto poder en determinados grupos y clases sociales, a pesar de su transformación, debilitamiento y resignificación a lo largo del tiempo. Subsistió en forma de violencia doméstica y exclusión de las mujeres del poder y la autoridad, pero sus respaldos institucionales se fueron debilitando gradualmente como resultado de los esfuerzos de los movimientos de mujeres y de las transformaciones sociales asociadas a la modernidad capitalista” (Molyneux, 2008:30).

que la mujer, como anteriormente se comentó, se encontraba limitada y sojuzgada frente al hombre:

“[...] su capacidad de representación y la defensa de sus intereses estaban muy limitadas, pues su marido era el único representante legítimo de sus intereses y ella no podía, sin la aprobación explícita y por escrito del marido “comparecer en juicio por sí o por procurador, ni aun para la prosecución de los pleitos comenzados antes del matrimonio” (Ramos, 2006:149).

El *Código Civil de 1870*, como ejemplo, definió claramente el estereotipo masculino y el femenino que el Estado buscaba reforzar para la sociedad mexicana decimonónica: “Reúne la tendencia liberal al mantenimiento de los status sociales en el interior de la familia y en la autoridad paterna” (Baqueiro, 1971:379); es decir, por un lado al hombre se le muestra en la esfera pública, como protector y apoyo económico, y por el otro la mujer es definida por la obediencia al marido, dedicada a la esfera privada - doméstica, y a “la educación de los hijos y la administración de los bienes”.<sup>15</sup>

Es importante mencionar que esta diferencia binaria y en oposición no solo se mostraba en el papel y en la norma, sino también buscaba instaurarse en la vida cotidiana y desde los distintos estratos sociales, como lo mencionaba Esteban Calva (1874:94), autor legislativo decimonónico:

“El hombre, dotado de un alma más fuerte, de una constitución más robusta, de un espíritu más extenso y de un juicio, por decirlo así, más sano, tiene la obligación de proteger a su mujer [...] constituido (el hombre), por la naturaleza y por la ley, jefe y cabeza de la familia, debe usar prudentemente de la autoridad que tiene, pues su misma superioridad, lejos de concederle un poder arbitrario, le impone una obligación más estrecha de cumplir con sus deberes”.

---

<sup>15</sup> *Código Civil del Distrito Federal y Territorios de Baja California* (1870,45).

Dos puntos que resultan importantes de este Código además de la dote y la viudez, son la administración de los bienes que son propiedad de la mujer y el divorcio. Sobre el primero éstos quedaban bajo la tutela y resguardo del marido, y solo podían ser recuperados con la disolución del matrimonio, “siempre y cuando la mujer no resultara culpable en el juicio de divorcio” (Ramos, 2006:149). Sobre el divorcio, el artículo número 239 de este Código expresa: “[...] no destruye el vínculo del matrimonio, suspende sólo algunas de las obligaciones civiles que se expresan en los artículos relativos de este código” (Ramos, 2006:149); haciendo posible su disolución, aunque no destruyendo el vínculo, y quedando diferenciada la pena en aspectos como el adulterio.<sup>16</sup>

Así este Código reflejó la organización social imperante, a partir de la fusión de una tradición familiar basada en la autocracia, heredada desde la época colonial, con las tendencias liberales fruto de los acontecimientos históricos que repercutieron, necesariamente, en la organización de la familia (Baquero, 1970:395), lo que resultó en su conformación, puesta en práctica y supervivencia. Aun cuando fuera derogado en 1884, sus disposiciones quedarían plasmadas, casi íntegramente, en la constitución de la *Ley de Relaciones Familiares* de 1917 y, posteriormente, en 1984. Es importante mencionar que las actuales Leyes han concedido autonomía a la mujer a partir de la afirmación de su capacidad para la defensa de sus propios intereses, eliminando así, reglas y requisitos que

---

<sup>16</sup> Si bien éste Código Civil propone una igualdad ante la ley, sin distinción de personas por sexo, se muestran en forma evidente las desventajas con respecto a la situación de la mujer con respecto al hombre, especialmente en los apartados del matrimonio, manejo de bienes y el adulterio (Baquero:1970,379). Así con relación al adulterio vemos cómo siempre es causal de divorcio el adulterio femenino, mas no el masculino, ya que para ser causal de divorcio se requería: “Que concurran alguna de las circunstancias vigentes: que sea cometido en el hogar conyugal, que exista concubinato entre los adúlteros, que haya escándalo o insulto público por el marido a la mujer legítima o que la adúltera haya maltratado de palabra o de obra a la esposa legítima” (Baquero, 1970:385).

habrían sido propuestos, autorizados y cumplidos desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del S. XX (Baquero, 1970:284).

De la mano del Código Civil de 1870 el gobierno porfirista, bajo la consigna de “paz y progreso” también difundiría el ideal de “familia doméstica”. Este se basaría, según Françoise Carner (2006) en la consolidación de una sociedad estratificada y diferenciada, donde la educación de la mujer sería, por todos los sectores, fuertemente criticada. Así y para evitar la prostitución a las mujeres “pobres”: “Se les enseña a ser sirvientas, o buenas esposas para los hombres del pueblo”. En sentido opuesto las mujeres educadas “o de clases altas, proporcionarán a la sociedad dentro del rol de educadoras activas e ilustradas de sus hijos, una base sólida para la socialización adecuada de éstos y la transmisión de valores sociales y morales, y el progreso de la nación” (Carner, 2006:108).

Esta oposición se funda, tanto en el temor masculino ante la posibilidad de perder la autoridad sobre la mujer en la esfera privada, como por la escalada de la mujer en las actividades laborales antes privativas del hombre, en la esfera pública. De esta manera y como un rol aprobado por el Estado porfirista, se consolida el papel de madre y esposa al “mejorar a la sociedad con buenas madres”, fusionándolo con el de maestras de escuela, “como continuación del ideal materno” (Carner, 2006:108).

Así, podemos observar cómo la maestra - madre es considerada como agente fundamental para la consolidación de la nación mexicana. Julia Tuñón en su ensayo: *Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate* comenta cómo la maternidad propia de la mujer, se amalgama al paternalismo del Estado, lo que deriva en que se considerara “un mérito cívico el tener muchos hijos y educarlos correctamente, o en su caso, ser maestra” (Tuñón, 2006:52).

Recordemos que durante la época colonial y con la proliferación de escuelas de primeras letras y gramática – donde se enseñaba el latín, fundamental para la lectura de libros clásicos, no solo de filosofía sino de física o leyes -, se dictan una serie de normas que definieron el deber ser femenino. De tal suerte que en estas reglamentaciones la mujer quedaría marginada: “Porque no era decoroso que una joven alternase la escuela con compañeros de otro sexo, ni era decente que saliese libremente de su casa después de cumplidos los 10 años, ni tampoco podía pensarse que compitiese con los hombres en las tareas jurídicas, literarias o teológicas para las que ellos se preparaban” (Gonzalbo, 2006:53).

En sentido paralelo, también surgió con la proliferación de fábricas y la migración del campo a la ciudad, la consolidación del estereotipo social de la mujer trabajadora, tanto la obrera como la doméstica, la artesana o la telegrafista. En ellas se observó, bajo el análisis propuesto por Carmen Ramos (2006) sumisión y docilidad, tanto personal al padre o marido, como social, bajo el ideal de “pobre pero honrada”. Así, el trabajo femenino es visto como abnegación y sacrificio o como instrumento para lograr una mejor condición de vida, a partir del matrimonio: “Esos matrimonios laboriosos, fecundos y sobre todo disciplinados, eran el ideal para las clases trabajadoras. Sin embargo, el papel de la mujer en el interior de ese matrimonio, es el papel tradicional, el de la sumisión personal y social como una forma de “superioridad moral” y de femineidad” (Ramos, 2006:157).

Así puede observarse, bajo continuidades y rupturas, cómo se conforman tres modelos femeninos, el primero de ellos bajo la anuencia y el apoyo del Estado, buscando la continuación y preservación del rol tradicional de la maternidad, a partir de la educación; el segundo, a través del proceso de modernización e industrialización de la sociedad porfirista,

y cuyo fin era la eliminación de la prostitución y la pobreza, con el ingreso de la mano de obra femenina en labores hasta ese momento propias del sexo masculino; y el tercero, constituido por las mujeres agrícolas y artesanas, quienes continuaron realizando tareas heredadas ancestralmente y gozaron, a mi juicio, de mayor independencia y libertad de movimiento que las anteriores.

Resulta importante mencionar dos aspectos que fortalecen los presupuestos anteriores: El salario y la necesidad de la protección y tutela masculina. La inamovible estructura social, heredada de la época colonial, resultó en el trabajo poco remunerado o mal pagado para la mujer frente al hombre; un ejemplo se puede comprobar con las mujeres cigarreras, quienes percibían un salario menor al hombre, llevando a cabo el mismo oficio y en las mismas condiciones de trabajo (Ramos, 2006:160). Otro aspecto fue su poca o nula capacidad de acción, frente a condiciones de marginación y explotación, esperando a que el hombre, ya sea empresario o autoridad, la respalde: “En todos los casos la anuencia masculina es necesaria para los cambios en la vida de la mujer, de su educación y de su trabajo” (Carner, 2006:110).

Bajo esta óptica, hemos podido analizar los estereotipos de mujer que el Estado ha apoyado y justificado, y que se han enraizado en nuestra sociedad mexicana, conformando así una identidad de lo femenino. Así, tanto la época colonial como el inicio de la etapa independiente y, posteriormente, el Porfiriato, buscan reproducir el estereotipo de la mujer relacionado con la maternidad, frágil, abnegada y dependiente, en términos jurídicos como “menor de edad”.

En cuanto a la mujer trabajadora, se le atribuye el estereotipo social de “pobre pero honrada”, como justificación de una sociedad estratificada y clasista que se reproduce

constantemente, incluso hasta nuestros días, en la que se dignifica la explotación laboral femenina, asociándola al sacrificio. Por su parte, la desigual remuneración monetaria femenina, vigente en la actualidad, también tiene sus orígenes en esta estructura laboral decimonónica, que muestra desigualdades para la mano de obra femenina, así como la necesidad de apoyo masculino en la lucha por sus reivindicaciones sociales y laborales.

Con respecto al estereotipo de la mujer y la política, desde el Estado, puede comentarse que el paso de la revolución mexicana las figuras de la Adelita o las mujeres miembros de los Clubes Liberales, así como las mujeres apoyo de los jefes políticos revolucionarios, no lograron transformaciones con respecto al voto y la posibilidad de ocupar puestos de elección popular. Así se heredó y aprobó sin modificaciones la misma Constitución de 1857 en la Constitución de 1917.

Aun cuando los años veinte del siglo pasado significaron un repunte en la posibilidad de otorgarle ciudadanía a la mujer, se dieron en escalas regionales y como ideas progresistas de gobernadores locales, como Felipe Carrillo Puerto en Yucatán y Rafael Nieto en San Luis Potosí. El fortalecimiento de un estereotipo femenino en el que se relacionaba a la mujer con el voto y la posibilidad de ocupar cargos públicos se observa en forma sólida con Lázaro Cárdenas y la creación de organizaciones femeninas desde el Estado; así se creó el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), mismo que también mantuvo alianzas con el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y al Partido Comunista (PC), lo que le restaría fuerzas, ya que, en palabras de Enriqueta Tuñón (2006:186) “Su error había sido mantener una lucha autónoma, su unión al PRM había delegado en el Estado una lucha que sólo ellas podían y debían llevar a cabo”..

Lázaro Cárdenas no otorgó el derecho al voto femenino pero consolidó un engranaje de participación femenina vinculada al Estado. En contraste también resultaría una constante para limitar el derecho al sufragio femenino el vínculo mujer católica – poder eclesiástico, reforzado con la idea de una Iglesia que podía regresar al poder con el apoyo de la mujer tradicionalmente católica, pensamiento heredado desde el siglo XIX. De esta forma, el Estado daría legitimidad al movimiento de mujeres pero bajo sus propios intereses, así tanto el Partido Nacional Revolucionario (PNR), la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP) y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) integraron, bajo sus filas, comisiones femeninas, lo que relegó a un segundo plano al Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM). Si bien estas alianzas logran posicionar a la mujer fuera de la esfera privada y bajo un nuevo modelo en el que su participación es evidente y visible, la lucha por el sufragio femenino y los derechos políticos se enfilaron hacia la anuencia de la figura política en turno, en lugar de buscar una consolidación en sus bases y una movilización genuina y propia (Tuñón, 2006:186).

Además, es importante mencionar cómo las figuras políticas, y los grupos políticos y empresariales que los apoyaban, se resistían a modificar, tanto el discurso como la legislación con referencia a la mujer, colocándola bajo un estereotipo conservador; es decir, en la esfera privada ejerciendo la maternidad y el cuidado de la familia.<sup>17</sup> Podemos inferir que tanto la presión de grupos políticos y empresariales, mismos que veían en el voto femenino una base clientelar incondicional al sistema, como una esfera internacional que asociaba el derecho al voto femenino con un país democrático, hizo factible que el entonces

---

<sup>17</sup> La iniciativa para otorgarle el voto a la mujer, en el período de Lázaro Cárdenas, presumiblemente se detuvo porque: “En esos momentos al partido oficial no le convenía que votaran las mujeres, tradicionalmente católicas e influidas por la Iglesia, que hubieran podido apoyar al general Juan Andrew Almazán” (Tuñón, 2006:186). De esta forma, se comprueba el temor del Estado nacional ante el peso de la mancuerna: Iglesia – mujer.



candidato Miguel Alemán a la presidencia de la República, emitiera un discurso en el que se prometía el derecho al voto en elecciones municipales, el 27 de julio de 1945, frente a un grupo consistente de mujeres:

Pensamos que para puestos de elección popular en el Municipio Libre – base de nuestra organización política – la mujer tiene un sitio que le está esperando, porque la organización municipal es la que tiene más contacto con los intereses de la familia y la que debe más atención a las necesidades del hogar y de la infancia. Para ese fin promoveremos oportunamente la reforma constitucional adecuada.<sup>18</sup>

Posteriormente, el 17 de octubre de 1953, el presidente Adolfo Ruiz Cortines otorgó el derecho al voto a la mujer mexicana retomando la misma iniciativa ya propuesta por Lázaro Cárdenas en 1938. Bajo esta perspectiva si bien la otorgación del voto por parte del Estado ya consolidado, significaría el inicio en la reestructuración de un estereotipo femenino distinto al heredado, que también contribuyó a mostrar una imagen de progreso y, en palabras de Enriqueta Tuñón (2006) una “plataforma de apoyo” con el fin de legitimar su poder, a través de un mayor número de votantes; “otorgando los derechos políticos a las mujeres, éstas, agradecidas, podían convertirse en incondicionales al sistema” (Tuñón, 2006:188). Hasta aquí un recuento de los estereotipos que el Estado buscó instaurar y promover, tanto a partir de la Constitución vigente como a través de los Códigos y los mismos gobernantes, desde el régimen colonial y posteriormente en los siglos XIX y XX mexicanos. Resulta importante mencionar el peso del estereotipo femenino heredado y que fue absorbido y reciclado constantemente, mismo que además de otorgar a la mujer una posición de “eterna menor” la recluía a la esfera privada; es decir, reforzando en ella el

---

<sup>18</sup> El Universal, 28 de julio de 1945, 1, citado por Tuñón (2006,186).

papel de madre y esposa al cuidado de la familia, además de depositaria de la moral y aliada incondicional de la Iglesia católica mexicana.<sup>19</sup>

### ***1.3. La construcción del estereotipo femenino a partir de la Iglesia.***

Si bien la Iglesia y el Estado aglutinaron juntos, - un solo poder durante la época colonial, ninguno buscó incluir -, a la mujer en su estructura de organización y ni en su ejercicio, perteneciera ella a cualquier condición económica o racial. De tal suerte que el régimen mostró una sociedad en principio estratificada y, posteriormente, mestiza y diversa, en donde la mujer sería declarada inferior y sometida a la explotación y tutela masculinos. Así la igualdad espiritual proclamada por el cristianismo no congeniaba con el pupilaje y sujeción de ésta al padre, hermano mayor, marido o pariente varón más cercano (Parcero, 1992:107).

En este punto resulta de importancia preguntarse ¿dónde comienza esta diferencia y papel conferido a la mujer, frente al hombre? Margarita Alegría de la Colina (2012) en su artículo: *La construcción de género a través de algunas revistas literarias en la primera mitad del siglo XX mexicano*, reflexiona sobre cómo en la asignación de un estereotipo femenino resulta de importancia el remitirnos al pensamiento judeo – cristiano y, necesariamente a *La Biblia*, como herencia occidental impuesta por la conquista española.

---

<sup>19</sup> Además también resulta de interés como el régimen post revolucionario, tras la estabilidad del Estado usufructa “un capital simbólico acumulado a lo largo de los años de lucha, en que los diversos grupos revolucionarios y, dentro de éstos, intelectuales de diversas tallas (incluyendo a los “caudillos culturales”) fueron capaces de articular proposiciones y prácticas eminentemente legitimadoras. Legitimadoras porque volvían legítimo un poder político que permitía, alentaba, destinaba recursos para realizar tareas de muy diversa índole que se subsimían sin embargo en pocas palabras comprensibles tanto para campesinos como para obreros y sectores medios: educación y cultura para mejorar” (Loyo, 1988:162).

De esta forma, Alegría (2012) muestra cómo el texto bíblico otorga al hombre un papel superior, como receptor de la palabra creadora y reveladora del mensaje de Dios, rebelada tanto a los profetas y, posteriormente a los apóstoles, frente al de la mujer, relacionada a partir de la imagen de la Virgen María, con la maternidad, la sumisión y obediencia. De tal suerte que, aun cuando en el Evangelio se expresa la igualdad de los hombres como hijos del mismo padre, también marca el lugar que le corresponde a la mujer “en este juego de oposiciones, y de esta manera, enuncia el orden social” (Alegría, 2012:103).

De importancia resulta, a este respecto, las palabras del apóstol San Pablo, quien determina el papel que la mujer deberá tener en este orden social: “Las mujeres cállense en las asambleas, porque no les toca a ellas hablar sino vivir sujetas”, al igual que la siguiente consigna: “Siervos, obedeced a vuestros amos según la carne, como a Cristo, con temor y temblor [...] las mujeres estén sometidas a los maridos, como conviene, en el Señor” (García citado en Alegría, 2012:103).

Como origen bíblico y occidental de esta diferenciación y sumisión de la mujer al hombre pueden mencionarse dos aspectos. Por un lado y en el momento de la creación, el haber sido extraída de la costilla del hombre y, posteriormente, con Eva y Adán en el Génesis, la que provocará el pecado original y la posterior expulsión del paraíso, tras haber probado el fruto prohibido. Otro aspecto que muestra Alegría (2012) es el carácter de “objeto” de la mujer, mismo que se asume a lo largo de los pasajes bíblicos.

Un ejemplo se encuentra en el Génesis y cómo “viendo los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomáronse mujeres escogiendo entre todas” (Alegría, 2012:104); y otro más con Abraham y su bella esposa Saraí, a quien le pide se haga pasar por su hermana, por el temor de los egipcios ante la posibilidad de “apropiársela” y,

posteriormente y siendo estéril, ella le pedirá a Abraham que haga uso de su esclava para poder tener un descendiente; posteriormente y fruto de esta sumisión y abnegación resultaría premiada con el nacimiento de Isaac (Alegría, 2012:105).

La imposición de la religión católica en territorios americanos marcó el inicio de una etapa de “sangre y fuego”, en donde, por un lado, el indígena apropia aspectos y los integra a sus creencias, inaugurando un periodo de sincretismo religioso, que continua incluso hasta nuestro días, con las peregrinaciones o procesiones y en donde los santos son vestidos con atuendos indígenas. Mientras que, por el otro lado el mestizo y el criollo, a través de la figura institucional del párroco o sacerdote y la consolidación de un discurso que reglamentaba el campo de acción del deber ser femenino a la esfera privada, ya sea en el hogar, el convento o la Iglesia.

El hogar se definió como “un territorio de estabilidad y decencia”; al tener la mujer la capacidad de eliminar la vulgaridad en esta esfera privada y familiar, también se le atribuía la responsabilidad de conservar su pureza (Jean, 1993:116). Resulta importante mencionar que, aun cuando el espacio privado significaba la tranquilidad y seguridad deseadas para cualquier hombre, no estaba exento de discusiones políticas, lectura y reflexión. Así, podemos observar cómo las mujeres abrazaron, también, los ideales ideológicos de sus parejas, corriendo con esto grandes riesgos (Jean, 1993:128).

En este punto resulta de interés mencionar que la mujer asume en forma inconsciente el papel de ser la portadora y transmisora de un código de valores, mismos que se reproducirán de generación en generación. Así, en este “hogar inmaculado” y desde la estratificación social porfirista, la mujer llevaba a cabo ciertas actividades, propias de su sexo, como la oración, el bordado, e incluso labores domésticas. Vigilada y constantemente

evaluada, la mujer debía observar en su conducta: “El honor de la familia, que establece como norma de comportamiento la sumisión y la abnegación, valores que se proponen también a las otras clases sociales” (Ramos, 2006:154).

La Iglesia definió al matrimonio como única institución capaz de formar una familia, defendiendo su indisolubilidad. Así, cuando llegaban a presentarse demandas de divorcio eclesiástico justificadas solamente por la probada violencia y malos tratos, solo se permitía la separación de cuerpos y bienes y la consecuente castidad de los cónyuges. Además, la Iglesia buscó en lo posible mostrar a la mujer la elección del “camino de la salvación”, con el fin de no dejarse caer en la perdición (Carner, 2006:103-105).

Los conventos fueron apropiados por las mujeres, como un espacio de poder e influencia. De tal forma que se observa cómo, en su función interna, gozaron de cierta libertad y poder de decisión. Tenemos como ejemplos de esta situación la publicación de “vidas de monjas místicas”, mismas que representan no solo un testimonio sino “una singular clase de literatura fantástica, literatura que logró hacer acopio del material de los sueños, las visiones y la fantasía, excluido del discurso oficial por “ficticio” (Jean, 1993:14). En este sentido, la mujer que era recluida en el convento podía refugiarse en la escritura siempre y cuando ésta fuera conducida a Dios y además, debía ser vigilada y en su caso castigada bajo la consigna de “obediencia perfecta” (Jean, 1993:15).

En sentido paralelo, en los conventos también se recluyó y en contra de su voluntad, a mujeres víctimas de la codicia y avaricia de quienes ejercían la patria potestad sobre ellas, así como a mujeres huérfanas, solteras, viudas pobres o hijas naturales. José María Vigil dedica, ya desde mediados del siglo XIX, una reflexión a Sor Juana Inés de la Cruz, sobre este punto, en una velada del Liceo Hidalgo:

“¿Por qué entró Sor Juana Inés de la Cruz en uno de estos?, ¿si no tenía vocación, si era tan independiente, si no accedía a sugerencias de otros? Su decisión fue dictada por las exigencias de una sociedad que le cerraba las puertas a sus aspiraciones naturales, colocándola hasta el punto de optar entre los extremos: matrimonio o convento. Sus célebres cartas al obispo de Puebla, testifican la audacia suprema de una mujer sola en medio de una sociedad ignorante y fanática en que dominaba el sombrío poder de la inquisición; monja liberal, defendió la ilustración de la mujer; hizo valer la inviolabilidad de la conciencia y fue una mártir sacrificada en aras de la estupidez” (Vigil en Parceró, 1992:109).

Otro aspecto es cómo la consagración de la vida a Dios y el cuidado de la virginidad significaban los más puros ideales de la Iglesia. Así, el convento también ofreció una vida cómoda, con servidumbre y en compañía de familiares y amigas, lo que permitió a la mujer la organización y administración de sus bienes materiales, la realización de labores manuales y la distancia frente al matrimonio y el posible maltrato y violencia (Carner, 2006:104).

El lazo ideológico que unía a la mujer, depositaria de la moral y de las buenas costumbres, con la Iglesia, también representa un elemento importante. Si bien es cierto que la Iglesia se había caracterizado, bajo la reflexión de Gonzalo Escalante (1992) por tener cierta presencia regional, en negocios e instituciones como los de la educación y la beneficencia, no logró obtener una representación política eficaz a través de sus fieles, lo que hizo necesaria la recurrencia constante a la mujer, misma que fungiría, bajo una historia de larga duración, como apoyo incondicional y constante, resultando en la dilatación de su ciudadanía, hasta mediados del siglo XX (Escalante, 1992:143). A su vez, ésta encontraría un refugio en la Iglesia, siendo un lugar público socialmente aceptado para su activa participación, más allá de las paredes del hogar doméstico.

La reproducción del estereotipo femenino, mismo que asociaba el papel femenino con la sumisión, obediencia e inferioridad frente al hombre, se consolidó a través de la impresión y distribución de pasajes literarios bíblicos, en la última etapa del México colonial y posteriormente, a lo largo del siglo XIX, reproduciendo así el papel de la mujer en el orden social, no solo colonial sino posterior al proceso independentista y en los siglos XIX y XX mexicanos. En sentido paralelo, la apropiación y la consolidación de la imagen de la Virgen de Guadalupe, mestiza y sincrética, como símbolo de la fusión española e indígena, consolidaría un universo simbólico alrededor de la sumisión y la veneración a una imagen.<sup>20</sup>

De esta forma, el análisis de Margarita Alegría de la Colina, a partir de los artículos escritos por los miembros de la *Academia de San Juan de Letrán*, como en publicaciones periódicas, entre ellas *El Recreo de las Familias*, *Calendarios de las Señoritas Mexicanas* o *El Año Nuevo, Presente Amistoso*, se comprueba cómo se establece un estereotipo del ideal femenino desde la Iglesia, mismo que busca solidificar la inferioridad femenina, la defensa del pudor, la pureza producto de la blancura del alma y el cuidado de la virginidad, castigándose duramente – más no al varón - a aquella que osare violentar esta moral cristiana. De esta forma “[...] al reproducir la ideología bíblica respecto al papel que le correspondía a la mujer en el orden social [...], contribuyó a la conformación de una identidad femenina condicionada a la subordinación; ante la certeza, también de origen religioso, de la superioridad del sexo masculino” (Alegría, 2012:125-126).

---

<sup>20</sup> “En este contexto, la figura femenina se presenta en el imaginario cultural a partir de un estrecho paradigma simbólico en el que privan los roles sociales de esposa y madre, revestidos de religiosidad cristiana. La mujer, por supuesto, cargaba con el pecado de origen; pero si además era débil ante los impulsos carnales y concebía sin haberse casado, era considerada doblemente pecadora” (Alegría, 2012:108).

La firma de dos Constituciones, en 1857 y posteriormente 1917, no otorgarían el derecho al voto a la mujer, y la causa, en ambas, se relaciona con el apoyo incondicional de la mujer a la jerarquía católica mexicana. Por último, un conflicto de talla nacional como el cristero, entre 1926 y 1929 mostró cómo, siendo la mujer la depositaria de serenidad, recato y devoción religiosa, tendría a su cargo el funcionamiento de los centros de enseñanza, templos y el mismo seminario, en espacios regionales como San Luis Potosí. Sin embargo, terminado el enfrentamiento y a la muerte del Obispo Miguel M. de la Mora, tanto las agrupaciones de mujeres como su activa participación pública y activa fueron silenciadas y acatando, éstas, su papel heredado, se recluían nuevamente en los espacios del hogar doméstico.<sup>21</sup>

Otro aspecto es cómo la mujer se convertiría, posteriormente, en la “manzana de la discordia”, una vez conseguido el voto. De esta forma entre 1955 y 1958 “los “liberales” acusaron a la Iglesia de trabajar para el PAN cuando incitaba a los católicos a votar, especialmente a las mujeres que acababan de recibir el derecho al voto” (Meyer, 2008:80).

#### ***1.4. El papel de las élites y los grupos de poder en la construcción y permanencia de los estereotipos de género.***

##### ***1.4.1. Génesis de las élites y los grupos de poder.***

La guerra de conquista que el ejército español llevó a cabo, con Hernán Cortés a la cabeza, hizo factible la instauración de un nuevo régimen, basado en tres poderes: El poder guerrero del conquistador, el poder de la Iglesia, a partir de las órdenes religiosas con el

---

<sup>21</sup> Herrera Guerra, Susana (2002). *De santas devotas a participantes políticas: La participación política y social de la mujer potosina en los años veinte*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia por El Colegio de San Luis, A.C.



Santo Oficio y la Inquisición y el poder del Estado monárquico español, como institución. En la Conquista y posterior instauración de este nuevo orden, los reyes de España consideraron la ocupación y dominio de estos territorios como válidos y naturales y sus pobladores, nuevos vasallos para el reino español (Nettel, 1991:59).

La amplitud del territorio y las dificultades para acceder a distintas zonas hizo necesario crear un centro en el que fuera posible realizar las transacciones comerciales, no solo para su distribución interna sino para la exportación. Es así como la Ciudad de México se vuelve centro económico y los comerciantes de esta ciudad, que comenzaron a tener un poder y peso especial. Otro grupo fue encabezado por los “almaceneros”, quienes “a través de una cadena de intermediarios y agentes diseminados en los reales de minas, ciudades, haciendas, pueblos y ferias provinciales, extraían más y más ganancias a medida que los lugares eran más remotos y no había otro abastecedor que satisficiera sus necesidades” (Florescano y Gil, 1976:533).

Aun cuando el grupo de españoles peninsulares, procedentes del norte de España – territorio vasco y Santander – representaba una minoría acaparaba el mayor poder económico, estima social e influencia política. Además, podía ocupar cargos burocráticos o dedicarse a la industria, monopolizando la fábrica del tabaco, el ejército y la jerarquía eclesiástica: “En suma, tanto por su procedencia como por sus intereses y actividades, era éste el sector social más atado a la península. Desde este centro lejano provenía el fundamento y la fuerza de su situación en la colonia” (Florescano y Gil, 1976:534).

La fábrica del tabaco, como monopolio estatal fue considerada, junto con la compañía minera privada *La Valenciana*, las mayores empresas de la época colonial. En ésta se empleaba, para fines del siglo XVIII cerca de nueve mil operarios (hombres y mujeres) en dos de sus principales fábricas, ubicadas una en la Ciudad de México y la segunda en

Querétaro. De esta fábrica también dependían “500 empleados administrativos y varios millares de estaquilleros que se encargaban de la venta al menudeo a lo largo y ancho del virreinato” (Marichal, 2007:79-80).

En la jerarquía social se encontraban, por debajo de los españoles peninsulares, los criollos o españoles americanos. Éstos preferían las ciudades o villas del centro del país y se desempeñaron como mineros y hacendados, propietarios urbanos, empresarios o rancheros. Mantenían vínculos muy cercanos con los peninsulares, incluso podían ser confundidos con éstos por el color de la piel y sus lazos de amistad y compadrazgo. En la base social se encontraba “el proletariado urbano”, dedicados a los obrajes, las fábricas de tabaco y loza, así como artesanos y panaderos y aún más abajo los indígenas (Florescano y Gil: 1976, 537).

La descentralización comercial hizo posible el desarrollo económico en las regiones, especialmente el minero, siendo los principales habilitadores de esta empresa los comerciantes, quienes *manejaban* el capital mercantil<sup>22</sup>. El proceso de industrialización resultó lento y frenado por la metrópoli, que veía en ésta una forma de atacar la economía española, por lo que artículos que podrían haber sido producidos en México, fueron importados, como los aguardientes y los vinos (Florescano y Gil, 1976:556-560).

Hacia fines del siglo XVIII se observa un crecimiento del Bajío, Guadalajara y el Norte de México, impulsado por la minería, además de las manufacturas textiles y la artesanía. Los hacendados que se establecieron en el Bajío pasaron por diversos problemas, como el no poder conservar sus tierras más allá de la tercera generación, las crisis agrícolas y la

---

<sup>22</sup> El capital mercantil operaba bajo casas mercantiles, las cuales eran administradas por los consulados de comerciantes, siendo las corporaciones más importantes la de México y la de Veracruz. Los consulados eran “corporaciones tradicionales”. Estas – y no el gobierno – establecían las normas legales y la práctica jurídica del conjunto de transacciones mercantiles al por mayor en la Nueva España. Ello implicaba que existieran prácticas y reglas institucionales corporativas bastante estrictas que regulaban los mercados. Marichal, 2007:79).

especulación de precios en el mercado, lo que derivó en la pérdida de su fuerza económica, frente al comerciante y el minero<sup>23</sup>. La Iglesia, por su parte, mantuvo un peso decisivo en la agricultura y la organización agraria, ya que, como propietaria de grandes latifundios fungió también como prestamista y receptora de impuestos<sup>24</sup>. Un ejemplo de esto fue la expulsión de los Jesuitas en 1767, lo que derivó en la ocupación de estos grandes territorios por mineros y comerciantes, ocasionando una tendencia latifundista que continuaría a lo largo de los siguientes siglos.

Las reformas borbónicas y el establecimiento de intendencias, con el fin de agilizar la recaudación de impuestos provocaron un descontento en las élites coloniales, tanto de mineros como de comerciantes pero especialmente y por no contar con capital líquido, de los hacendados, la industria manufacturera y el clero. Así, se muestran dos grupos que conformarían la élite colonial: por un lado y ligados al sistema de dependencia con España se encontraba un grupo hegemónico compuesto por mineros, comerciantes, exportadores y burocracia política; por el otro “quienes buscaban promover el mercado interno, como la Iglesia, los hacendados, comerciantes de provincia y un incipiente grupo industrial” (Villoro, 1986:33-34).

Fernando Escalante Gonzalbo muestra cómo el hacendado era un empresario que buscaba un predominio social más amplio; así, aun cuando consiguió, a lo largo de la época Colonial privilegios y títulos de nobleza, lo esencial y que redundaría a largo plazo en posiciones políticas y espacios de poder fue: “[...] el control político efecto de las regiones

---

<sup>23</sup> Como ejemplo la empresa minera La Valenciana “seguramente la mayor compañía minera del espacio novohispano, pues daba empleo a unos tres mil operarios – de distintas especialidades – en el trabajo de extracción de plata de sus diversas vetas y galerías y un número no determinado de trabajadores en haciendas de beneficio” (Marichal, 2007:;).

<sup>24</sup> Además de representar un poder financiero y económico, la Iglesia, como institución “establecía las principales normas respecto del precio del dinero en el conjunto de la economía colonial, estableciendo un tope para las tasas de interés nominales en alrededor de 5% al año para todas las transacciones en los mercados de dinero y crédito” (Marichal, 2007:79).

donde tenían propiedades. La tierra servía, entonces, para hacer negocio, pero servía también para ganar posiciones de estimación social y de influencia política” (Escalante, 1998:86).

#### ***1.4.2. Las élites empresariales desde el siglo XIX.***

Los prolongados conflictos bélicos y la inestabilidad política y social afectaron sectores que en la época colonial eran esenciales para la economía, como la minería, el tabaco y los obrajes. Así, se observó una lenta recuperación, aun cuando faltaba solventar obstáculos esenciales, como “la fragmentación de los mercados regionales, los altos costos del transporte, el bajo nivel tecnológico de la manufactura y la agricultura, la relativa escasez de capitales y las altas tasas de interés” (Marichal, 2007:81).

La necesidad de reactivar la economía hizo necesaria la intervención de la élite gubernamental en el poder, quien negoció con empresas anglosajonas, inglesas e incluso francesas, para atraer inversiones, especialmente en el campo ferrocarrilero, minero y a través de la banca. En este punto resulta de interés la fundación del Banco Nacional de México (Banamex) y el Banco Mercantil Mexicano, en 1881, y su fusión en 1884. Aun cuando Banamex funcionó como banco de gobierno, ya que controlaba y administraba las cuentas de éste, era completamente privado, sus acciones se encontraban en manos privadas y extranjeras en mayoría, y una mínima parte de éstas en manos de mexicanos (Marichal, 2007:83).

Es importante mencionar que la construcción de un Estado moderno solo estaba en manos de la clase política. En las regiones, tanto los hacendados como los militares y el pueblo, así como los mineros y comerciantes buscaron mantener y consolidar sus privilegios, logrados

a lo largo de la época colonial. El resultado “fue un orden que descansaba sobre bases locales más o menos sólidas, pero cuya cohesión nacional era precaria [...] el Estado servía como instrumento para consolidar las redes locales y, más importante, para darles legitimidad” (Escalante, 1998:99-100).

Como ejemplo de lo anterior, está representado por un empresario del siglo XIX, Manuel Escandón, quien amasó una gran fortuna gracias a sus prácticas monopólicas, no solo en los mercados de importación y exportación de productos, sino también a partir del tabaco producido en Córdoba y Orizaba y la extracción de metales en Zacatecas, Guadalupe y Calvo en Chihuahua y Real del Monte. Además del “contrabando, la especulación con la deuda pública y contratos gubernamentales” (Urías, 1981:32). Otro aspecto de esta situación es la incursión en territorio norteño, a partir de la apropiación de tierras.

Resulta importante mencionar que Manuel Escandón no pudo utilizar su herencia a la muerte de su padre, ya que se encontraba custodiada no solo por su madre sino también por los esposos de sus dos hermanas mayores. Después de la muerte de su madre y con serios problemas económicos y como una alianza estratégica su hermano, José Joaquín, contendría nupcias con Lina Fagoaga, nieta del marqués del Apartado; su considerable dote fue depositada por José Joaquín contra la voluntad de Lina para comenzar los negocios de su hermano Manuel, observando así como la tradición heredada de la colonia con respecto a la mujer y su capacidad de control y decisión sobre sus finanzas resultaban nulas. Además, otro punto importante para la estabilización de su influencia y poder fue, sin duda la influencia que la familia materna tenía, desde la época colonial en la extracción del tabaco, en Córdoba y Orizaba (Urías, 1981:34).

De tal suerte que la fragilidad de un poder central hace necesario negociaciones y alianzas de un empresario regional con la autoridad en turno, mismo que fungiría como sustituto de

funciones que posteriormente y con la consolidación del Estado nacional, llevaría a cabo este último. Así, se observa los lazos políticos que Escandón mantuvo con personalidades como Ponciano Arriaga, Guillermo Prieto, Manuel Payno y Benito Juárez, para la construcción y administración de caminos, diligencias y el servicio postal, mismos que organizó y llevó a cabo Escandón, con el apoyo de sus socios (Urías, 1981:39-41).

Incluso la compañía del ferrocarril México Veracruz, y con la que se benefició la extracción, venta y traslado del mineral producido en Real del Monte, en manos de Manuel Escandón y sus socios, fue puesta en evidencia en la cámara de diputados, por sus malos manejos y las grandes ganancias obtenidas por sus contratistas y especialmente por haber vendido su concesión a capital e intereses norteamericanos, sin ninguna mediación del Estado. Sin embargo, el gobierno republicano, encabezado por Benito Juárez, indultaría ésta acción bajo un decreto del 27 de noviembre de 1867, acción que sería reprobada por Manuel Payno, reconociendo la débil posición del poder central frente a los intereses empresariales (Urías, 1981:52).

Otro ejemplo fue el caso de Ventura Martínez del Río y la industria fabril mexicana. Las alianzas, sociedades y asociaciones que éste personaje hizo, a lo largo de buena parte del siglo XIX, hicieron factible la colonización e introducción de ganado mayor y menor en el estado de Coahuila y Texas, además del comercio de mercancías, la especulación en el mercado financiero de la época – convirtiéndose en prestamista del Estado, como de industriales y comerciantes -, así como, en su faceta de empresario con la producción y venta del algodón y la extracción del metal, en la minería (Beato, 1981:99).

Jacobo H. Robertson, director de la fábrica y su hijo, Felipe N. Robertson, ambos estadounidenses, toman el control de la fábrica y comienzan la asociación J. H. Robertson y Compañía junto con Felipe Martínez del Río, hijo de Ventura Martínez del Río, José

Antonio Sosa y Ansoategui y José Ansoategui, todos empresarios (Beato, 1981:82). En el caso de la minería y en Tujipilco los Martínez del Río constituyeron un dominio familiar, donde también estarían involucrados, como socios, los Ansoategui (Beato, 1981:84).

Por último y aún con las múltiples negociaciones que llevó a cabo, al final de su vida muestra una preocupación especial por no dejar en desamparo a su única hija, haciendo las gestiones para casarla con un marques, otorgando para tal fin una gran dote y un enorme caudal de propiedades y negocios. Así en el mercado inmobiliario compró al gobierno una gran extensión de tierras - alrededor de tres millones de hectáreas, que comprendían la hacienda de San Juan Bautista de Encillas en Chihuahua, por la cantidad de dos mil pesos. Aunque más tarde el gobierno de Benito Juárez las confiscaría, parte de estas serían recuperadas por sus herederos, a fines del siglo XIX (Beato, 1981:93).

Podemos observar, a lo largo de la época colonial y el siglo XIX mexicanos cómo se consolida una élite empresarial desde las diversas regiones, todavía inconexas y mal comunicadas, lo que les daría un poder e influencia inusitadas. El uso de la herencia colonial para el mantenimiento de su área de influencia y privilegios fue fundamental, así como los lazos consanguíneos y matrimoniales, relacionados con dotes y herencias muchas veces relacionados con mujeres, ya sea madres, esposas o cuñadas, mismas que en esta historia vinculada con la esfera pública se mantuvieron silenciadas.

### ***1.4.3. La consolidación del Estado mexicano y las élites empresariales.***

Con el paso del siglo XX comienza una nueva etapa en la conformación de las élites y grupos de poder. El Estado apuesta por una economía cerrada y monopólica basada en una inversión pública directa, como pilar de la política económica del Estado mexicano: “Las

empresas y grupos resultantes fueron prácticamente todos los oligopólicos o netamente monopólicos, como PEMEX, CFE, Ferrocarriles Nacionales, Guanos y Fertilizantes. (Basave, 2007:106).<sup>25</sup>

Por su parte, las élites empresariales, en el sector privado, alcanzarían un poder económico inusitado, esto podía ser factible por “su capacidad de centralización de capital y diversificación hacia diversas esferas económicas del país, incluidas las finanzas”. Así se detectaría, en la economía mexicana, “la presencia y poder de grupos económicos que dominaban ramas enteras de la producción, el comercio y la banca, y además estaban en pleno proceso de expansión” (Basave, 2007:108).

Resulta importante mencionar cómo estas elites empresariales, además de sindicales y campesinas, fueron básicas para el sistema político mexicano. Particularmente las primeras establecieron lazos con los gobiernos, lo que les permitió obtener ventajas sobre sus demandas y, además, el poder intervenir en la consolidación de acuerdos políticos, sin dejar de lado los desacuerdos y enfrentamientos (Luna y Puga, 2007:182).

Un ejemplo de las dificultades que se suscitaron entre las élites empresariales y el gobierno central, aparece en el trabajo de Rocío Guadarrama Olivera: *Los empresarios norteros en la sociedad y la política del México moderno, Sonora (1929 – 1988)*. Su trabajo se remonta a los años setenta, cuando el entonces presidente de México, Luis Echeverría buscó

---

<sup>25</sup> Sobre el Estado mexicano contemporáneo resulta importante analizar las cuatro tesis del Estado mexicano contemporáneo que presenta Rocío Guadarrama Olivera (2001): *La tesis sobre el autoritarismo o pluralismo limitado*, donde el ejercicio del poder era claramente autoritario y el acceso al poder, de las clases y grupos sociales restringido; La tesis del Estado árbitro, donde tras un “vacío político”, creado por el fracaso del liberalismo decimonónico y de los movimientos populares, éste se llenaría con una burocracia “político – militar, “encargada de hacer funcionar a la institución estatal”, de enfrentar a las masas y de reajustar constantemente el desarrollo capitalista de México a las exigencias metropolitanas” (49); La fuerza adquirida por los empresarios, donde se observa un “Estado con autonomía limitada, que sustituyó al Estado árbitro del período posrevolucionario”: *La tesis sobre el Estado competitivo*. En este se observa cómo “la fuerza del Estado está en la “dirección ideológica” que impone sobre la sociedad, más que en su dominación económica y política” (52), ésta última, para Guadarrama, se extinguiría con la sofocación del movimiento estudiantil de 1968.



enajenar las tierras de los valles del sur del estado, propiedad de las familias poderosas de Sonora. Esto dio pie a una intensa lucha con el fin de recuperar no solo sus tierras sino su influencia política y económica, misma que había disminuido con el rompimiento de acuerdos implícitos con el partido oficial y el gobierno central.

Así, además de la organización y apoyo colectivos, los empresarios agrícolas deciden afiliarse al Partido Acción Nacional (PAN) y, posteriormente, se lanzan como candidatos tanto al Congreso local como a la presidencia municipal de Cajeme, cabecera administrativa y política del Valle del Yaqui. Con sorpresa suman mayoría, sobre el apoyo que se pensaba masivo de quienes se verían beneficiados con esta política agraria, y las bases del priismo (Guadarrama, 2001:33-34).

Se observa cómo por encima de los beneficios que supondría el reparto agrario, para los campesinos involucrados, Guadarrama (2001) considera que los ciudadanos reprobaron la injerencia del poder central en el poder regional, como “un voto de defensa de la autonomía regional y en contra del centralismo político”; éste se vería solidificado tres años más tarde, como un movimiento de oposición electoral y con la inclusión de aquellas clases y grupos que habían sido marginados de alianzas políticas priistas y consolidadas por décadas.

De esta forma se observa “la transformación de estos empresarios en actores políticos con iniciativa y vida propia [...] actores situados en un tiempo y espacio determinados, con capacidad de reproducir las reglas y los recursos de un sistema social que los delimita, pero también para romper con ellos y plantear nuevos pactos sociales” (Guadarrama, 2001:34).

Sin duda el empresariado ha representado un papel fundamental, tanto en la conformación como en la consolidación y solidificación del Estado nacional. A lo largo de este capítulo hemos analizado cómo, frente a un Estado frágil y en construcción, estas élites han proporcionado el apoyo con recursos y redes de influencia para la continuación de un

régimen acorde a sus intereses. Así, podemos analizar a ésta élite empresarial como un factor de influencia y control a largo plazo, y que en el tema que nos atañe, también abarca a los empresarios que actualmente son dueños de los canales de televisión abierta en México.

### ***1.5. Las élites empresariales, los medios de comunicación y los estereotipos de género...***

Hablar de las élites empresariales y los estereotipos de género nos remite necesariamente a Emilio Azcárraga Jean, Mario y Olegario Vázquez Raña y Ricardo Salinas Pliego, como actuales dueños de canales de televisión abierta en México. Resulta importante resaltar cuatro puntos que estos empresarios comparten y que se desarrollaron en lo sucesivo: Su origen sencillo y basado en el comercio y venta de enseres para el hogar o automóviles, la herencia patrilínea de los negocios, es decir en miembros masculinos de la familia, la educación académica formal, en primera instancia limitada y pública, y posteriormente en universidades privadas, no solo en México sino en el extranjero, y por último la alianza de estos empresarios con el poder de los gobiernos en turno, no solo priistas sino panistas, y comprobándose con la frase: “Soy un soldado del PRI”.

Así, ¿qué ha provocado el éxito y ganancias de estas televisoras? Sin duda la preservación de estereotipos masculinos de género heredados, y que se relacionan con el mantenimiento de un *statu quo* conveniente a los intereses, no solo de estos grupos empresariales sino del gobierno en turno. En especial y con la emisión de telenovelas, muchas de ellas recicladas, se conserva y perpetúa este orden establecido, diferenciado y desigual, del que se hablará en adelante.

***1.5.1. Las élites de poder y los medios de comunicación... Una mirada a los estereotipos de género, justificación de la preservación del status quo.***

Para el análisis de las élites de poder y su presencia e influencia en los medios de comunicación, tanto en publicaciones impresas, como en la radio y en la televisión, se hace necesario remitirnos a tres figuras masculinas, pertenecientes a dinastías empresariales, mismas que actualmente controlan los tres canales de televisión abierta en México, Televisa, TV Azteca y recientemente Imagen Televisión: Emilio Azcárraga Jean, Mario Vázquez Raña y Ricardo Salinas Pliego. Resulta interesante cómo sus biografías muestran la forma en que adquirieron tan inusitado poder, al ser los padres y abuelos quienes forjarían, con trabajo y dedicación, un imperio consolidado para sus nietos.

Así en el caso de los Azcárraga existen diferencias entre el abuelo, el padre y el hijo. De origen vasco Emilio Azcárraga Vidaurreta nace en Tampico, en 1895, - su vida transcurre entre varios Estados y Piedras Negras y su primer trabajo a los 17 años sería en una zapatería -, posteriormente se dedicaría a la venta de los primeros autos Ford. Posteriormente y con la distribución de la Victor Talking Machinery Co, obtendría una carrera vertiginosa hacia el éxito, basada en la compra de estaciones de radio, como la XEW , la XEQ, la cadena Radio Programas de México, los estudios Churubusco y, con Rómulo O'Farril y Guillermo González Camarena, Telesistema Mexicano, hoy Televisa.

Emilio Azcárraga Milmo heredaría el control de la radio y la televisión, por encima de sus hermanas Laura y Carmela. Nace en San Antonio, Texas, y lleva a cabo sus estudios en una academia militar llamada Culver, en Estados Unidos. Azcárraga Milmo se enfrentó a la competencia con el canal 8 Televisión Independiente de México (TIM), cadena de

televisión fundada desde el norte del país por el empresario Eugenio Garza Sada, y el canal 13.

Azcárraga Milmo negoció con la familia Garza Sada una fusión, y juntos crearon Televisa, constituida el 8 de enero de 1973. Es en este período cuando Televisa obtendría expansión y grandes ganancias, como su entrada a la Bolsa Mexicana de Valores y en NYSE de Nueva York. En sentido paralelo la internacionalización de las telenovelas ha sido y es un negocio muy exitoso, no solo en México sino en América Latina y Estados Unidos a través de la comunicación satelital.

A su muerte Emilio Azcárraga Jean, hijo de la tercera esposa de Emilio Azcárraga Milmo, toma el control del negocio sobre sus hermanas Alessandra, Ariana y Carla. Al superar la crisis de 1994 obtuvo nuevas empresas, como Cablemás y Cablevisión, además de las ya existentes, entre las que se cuentan el Estadio Azteca y tres equipos de fútbol. (Silva, 2010)

El caso de Venacio Vázquez Álvarez, inmigrante de Vigo, España, fue de carencias y dificultades. En principio se dedicó a la venta de cuadros, mismos que cargaba en su espalda, posteriormente adquirió una tienda de artículos para el campo y el hogar, en un barrio marginal, que llamó Almacenes Vázquez; en ésta, se ofrecía crédito y abonos para la compra de productos, sus hijos combinaron el estudio con el trabajo. Posteriormente y para los años setenta la empresa tuvo un amplio crecimiento y se abrieron varias sucursales, con el nombre de Hermanos Vázquez.

Hijo de Venancio, Mario Vázquez Raña, aun cuando nace en México es enviado a España en su niñez y regresa nuevamente a México a los 15 años, trabaja en el negocio familiar un tiempo pero decide vender su parte para iniciarse como periodista. Así, funda la Organización Editorial Mexicana (OEM), misma que edita, entre otros, los periódicos EL

Sol de México, Esto y La Prensa. Por último fue nombrado miembro permanente del Comité Olímpico Mexicano y presidente honorario y vitalicio del órgano.

Olegario Vázquez Raña se mantuvo ligado al negocio de la familia, las mueblerías Hermanos Vázquez, e incursionó en el negocio de la salud a partir de los hospitales Ángeles, los hoteles Camino Real y a partir del 2003, el Grupo Imagen Telecomunicaciones, que incluyó dos estaciones de radio, el periódico Excélsior y la señal de televisión abierta Imagen Televisión, misma que comenzó su transmisión el pasado 17 de octubre, tras ganar una licitación que busca eliminar el duopolio imperante en la televisión de señal abierta. A su muerte, su hijo Olegario Vázquez Aldir continúa administrando la fortuna y negocios del padre (Pérez, 2010).

Por último Benjamín Salinas Westrup nace a fines del siglo XIX en Monterrey y junto a su cuñado Joel Rocha Barocio fundan el grupo Salinas y Rocha, cuya tienda se dedicaba a la venta de aparatos eléctricos, enceres domésticos y muebles; al igual que la compañía Hermanos Vázquez, utilizaron los abonos como medio de pago quincenal. Su hijo, Hugo Salinas Rocha fundaría Elektra, dedicada a la venta de línea blanca también bajo pagos semanales; posteriormente Ricardo Benjamín Salinas Pliego asumiría el mando de grupo Elektra.

Sin duda fue fundamental el desmantelamiento de las empresas estatales y su consiguiente venta lo que permitió a Ricardo Salinas Pliego un crecimiento inusitado; así, el 2 de agosto de 1993 adquiere los canales 13 y 7 de Imevisión; en el extranjero incursionó con el canal de televisión latino Azteca América y en la música Azteca Música, empresa creada para la promoción de nuevos talentos (Valdez, 2010:511-517).

En la biografía de estos tres empresarios, se observa cómo bajo un sistema patrilineal los hijos y nietos varones serían los encargados de continuar con el negocio familiar. En los tres casos los abuelos comenzarían con trabajos ligados al comercio, en principio de manera informal o como empleados de nivel medio, a través de la venta de cuadros, zapatos o autos, y posteriormente con la apertura de tiendas dedicadas a la venta de aparatos electrónicos, línea blanca y muebles. En este punto resulta de interés la consolidación del negocio familiar a partir del apoyo en sus propios miembros. Así, tanto Ricardo Salinas como Mario y Olegario Vázquez Raña debieron trabajar y estudiar al unísono.

De interés es la formación académica recibida, mientras los abuelos muestran una precaria formación, los hijos sí acceden a una educación universitaria, pero pública, la UNAM, y los nietos se educan en universidades privadas, tanto en México como en el extranjero, cuya línea es marcadamente neo liberal y limitada hacia la educación y la cultura y sí abierta a la economía y las ganancias, lo que traería consecuencias en las políticas asumidas, por estos medios, especialmente con relación a los estereotipos de género que se muestran.

De tal suerte que el primero que marcó la línea sobre el contenido emitido, su consolidación y perpetuación es Emilio Azcárraga Vidaurreta, al adquirir y administrar el negocio de la radiodifusión en México, aún antes de asociarse para la compra de un canal de televisión. Sin duda la radiodifusión significó, a través de sus radionovelas, anuncios y comentarios en programas dirigidos especialmente a las amas de casa, un medio para la consolidación del estereotipo de género construido y solidificado desde la época colonial, mismo que asociaba a la mujer con la esfera privada y la maternidad, defensora de la moral y las buenas costumbres y en especial, apoyo de la religión católica a partir de la abnegación y el sacrificio.

Además, también se muestra una especial diferencia de clases sociales y que se relaciona, tanto por los rasgos raciales como por los lugares de convivencia y acción, así como por el lenguaje utilizado. Aquí es importante mencionar, a partir de un análisis a gran escala y bajo el parámetro de una historia de larga duración, cómo los elementos característicos de la sociedad colonial, relacionados con el mantenimiento y control de un *statu quo*, son mostrados nuevamente en estas telenovelas, haciendo evidente una forma de control y contención, tanto social como política y religiosa.

El trabajo realizado por Ricardo Pérez Montfort (2007) analiza, así, la consolidación de estereotipos, tanto regionales como nacionales, entre la década de los años treinta y cuarenta del siglo XX, a partir de la televisión mexicana, en especial Televisa:

“[...] esto es el charro y la china poblana, en su típico cuadro del Jarabe tapatío, o el charro cantor junto con su “Adelita”, cantando piezas rancheras, un tanto teatralizadas y con el acompañamiento de un conjunto de mariachis [...] en materia regional aparecieron los jarochos, los huastecos, los norteros, los “boxitos” yucatecos, las tehuanas, etc., cada uno con su música, sus bailes y sus atuendos, que cargaban el calificativo de “típicos”. Sin dejar de lado sus rasgos de personalidad, como: “Fanfarronería, sentimentalismo, machismo, sumisión, coquetería o desprecio” (Pérez, 2007:104 – 105).

Otro aspecto que se muestra, desde su fundación, fue la tendencia a mostrar un estereotipo particular de belleza física humana, con referencia al europeo y coincidiendo con una actitud de desprecio y minusvalía hacia lo indígena (Páramo, 1999:269). Así, “los estereotipos suelen traspasar el tiempo, es decir, se mantienen de generación en generación y están presentes en todas las clases sociales, en todas las situaciones” (Bolaños Sámano, 2003:18).

En sentido paralelo es importante resaltar que estos estereotipos no se muestran a una sociedad inerte e inamovible, sino que al activar la emoción y las fibras sensibles de los y las radioescuchas y el teleauditorio, también son ellos y ellas quienes, a través de su accionar han preservado, por décadas y quizá de manera inconsciente, estos mismos estereotipos, aun cuando justifican tanto la desigualdad racial en una sociedad sin posibilidad de ascensión social y económica, como la minusvalía de lo femenino frente a lo masculino.

En este punto resulta de interés la referencia a Geoffrey Hodgson (2001): *El enfoque de la economía institucional*. En su estudio analiza cómo los individuos dependen de hábitos, reglas e instituciones; sobre estas últimas – hábitos, reglas e instituciones - aunque han sido formadas por estos mismos individuos, no solo constriñen e influyen a los individuos, sino que junto con el ambiente natural y la herencia biológica los constituyen. Así para la perpetuación de los estereotipos de género resulta fundamental el hábito y la institución<sup>26</sup>. La institución tiene como principal cualidad, el orden y la estabilidad, y su preservación se fundamenta en los hábitos de quienes la componen, así: “Un hábito es una forma de comportamiento, no reflexivo, auto – sustentable que surge en situaciones repetitivas” (Hodgson, 2001:35).

Bajo esta fórmula heredada y constantemente reciclada en los manuales, revistas, periódicos, además de códigos, constituciones y con el paso de la radio y la televisión las radionovelas y telenovelas, se consolidó un patrón cerrado y conservador de hábitos y costumbres, mismos que fueron transmitidos de generación en generación preservando así,

---

<sup>26</sup> Hodgson también reflexiona sobre el Estado y cómo el ciudadano deberá ser instruido en hábitos y reglas que encaminen su racionalidad, y como tales, los hábitos asumidos fortalecerán el orden que construye al Estado a través de su incipiente institucionalidad; de tal suerte que las instituciones delimitarán preferencias, permanecerán en el tiempo y se sustentarán en expectativas compartidas (Hodgson, 2011).



un *statu quo*. Azcárraga comprendió muy bien esta dinámica y la aplicó, con el inicio de la televisión, a las telenovelas, mismas que, desde un principio, tuvieron un éxito inusitado, repercutiendo en importantes ganancias para el grupo Televisa.

También es importante mencionar las alianzas que desde su fundación, tuvieron los grupos empresariales y de poder. Un ejemplo está en la fusión que hace Azcárraga, con Eugenio Garza Sada, para la fundación de Televisa, lo que redundaría posteriormente y tras su muerte en la transmisión, en vivo e íntegramente, del discurso hecho por el empresario Ricardo Morgaín Zozaya, colocando así al gobierno de Luis Echeverría Álvarez en una situación complicada, al ser culpado tanto de la muerte de Garza Sada como de la situación del empresariado mexicano, con el que no congeniaba en sus planes de gobierno.

Posteriormente se declararía “soldado del PRI” y constituyó con su programación, una base clientelar que favoreció tanto a este régimen como a los posteriores gobiernos panistas y especialmente la vuelta del PRI al poder, con Enrique Peña Nieto<sup>27</sup>. Así y tras veinte años del fallecimiento de Emilio Azcárraga Milmo, las palabras que pronunciara en el estreno de la telenovela *Los ricos también lloran* resultan todavía vigentes y muestra de lo que Televisa ha sido y es:

“México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil [...] los ricos como yo no somos clientes porque los ricos como yo no compran ni madres” (Villamil, 2013).

En segundo lugar y con un consorcio como Televisa ya establecido, mismo que contaba con amplia experiencia en el negocio de la televisión, así como con un público cautivo,

---

<sup>27</sup> En palabras de Jenaro Villamil la televisión que ofrece televisa garantiza, tanto para el sistema político como para la televisora, un gran negocio: “Venderle espectáculo a los pobres y, a cambio, garantizarle al sistema la sumisión de los “jodidos” y el control político vía la información teledirigida” (Villamil, 2013).

aparece Ricardo Salinas Pliego. La compra que hizo a *Univisión* en 1993, una empresa televisora paraestatal por los canales 7 y 13, marca el inicio de una nueva etapa en la televisión mexicana. Salinas Pliego también apostó por la telenovela como una historia que, a través de la pantalla, podría ser seguida por un público, no solo femenino como en el caso de Televisa sino masculino y con una diversidad en estereotipos de género, que no había mostrado Televisa.

De esta forma y con telenovelas como *Nada personal* o *Mirada de mujer* y de la mano de Epigmenio Ibarra, productor y director, se muestra un estereotipo renovado para la mujer, relacionado con una mayor capacidad de agencia y donde el éxito de los personajes no dependía de la herencia, el azar o la suerte sino de las acciones propias de los personajes. De tal forma que en sus historias aparecía otro México, sin exageraciones en el lenguaje de aquella clase de barrio o lujos extremos en la otra, rompiendo así el *statu quo* imperante, mismo que había resultado útil al sistema durante tantos años.

Así en principio y como una forma innovadora de telenovela, podemos decir que TV Azteca, como institución, mostró una tendencia rival y distinta a su oponente, Televisa, que vio socavado su poder de influencia y eficiencia, ya que en palabras de Robert Cox (1981): “Las instituciones pueden encontrarse desfasadas con respecto a estas otras caras de la realidad, situación que puede socavar su eficacia como medio de regulación del conflicto (y por ende, su función hegemónica). Éstas pueden ser una expresión de la hegemonía, pero nunca se les debe considerar como sinónimo de la hegemonía” (Cox, 1981:159).

De tal forma que esta propuesta distinta resultó en principio en altos niveles de audiencia y popularidad, pero con el paso de los años se disolvió totalmente, provocando la salida de Epigmenio Ibarra de la televisión de señal abierta y su entrada, con este modelo de

telenovela, a la señal de televisión por cable. En este punto resulta de importancia, por un lado lo propuesto por Cox (1981) y cómo se logran mantener las instituciones, a través del tiempo, y la entrevista que realicé a la Dra. Karla Covarrubias, en septiembre del 2015<sup>28</sup>.

Así, se comprueba cómo Televisa, como una institución que ha fundamentado su estabilización en la perpetuación de un orden establecido, cobra vida propia y se fundamenta en la promoción de “imágenes colectivas congruentes con dichas relaciones de poder” (Cox, 1981:159), aun cuando estas reflejen una constante desigualdad y distinción.

Otros aspectos que también explican la continuación de este modelo de Telenovela es su relación con estructuras culturales enraizadas en nuestra sociedad, mismas que se resignifican a través de la apropiación de roles conservadores en forma automática e inconsciente, como parámetro de la normalidad, justificando así a una sociedad desigual, pauperizada e ignorante.

También es importante mencionar cómo las historias que se muestran tienen un sentido, un reflejo de lo que somos, es por esto que, en palabras de la Dra. Covarrubias, “en una experiencia televisiva hay siempre un contexto de vida” mismo que hace posible el reciclaje de telenovelas como “Simplemente María”, “Rosa Salvaje”, “Los ricos también lloran” o “Cuna de Lobos” (Covarrubias, 2015). Así, dos aspectos resultan de importancia, en la reflexión de la Dra. Covarrubias, para la continuación de este modelo de telenovela;

---

<sup>28</sup> Profesora Investigadora de la Universidad de Colima y especialista en estudios de audiencias televisivas, especialmente las telenovelas mexicanas; de especial interés ha sido su publicación: “Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social”, realizado en conjunto con Ana Bertha Uribe, mismo que analiza la telenovela y el impacto de ésta en las audiencias.

por un lado la predictibilidad, es decir el poder adivinar lo que pasará y la resignificación en la propia experiencia de vida, de lo que se ve en la pantalla.<sup>29</sup>

En lo sucesivo, TV Azteca se dedicaría a la apuesta de telenovelas que ofrecieran la permanencia de un público, es decir historias en las que se *manejan* estereotipos de género conservadores y bajo la misma estructura, estamental y de castas, muy parecida a aquella colonial que se analizó anteriormente en este trabajo. Así, no solo en la producción de sus telenovelas sino en los lazos con el gobierno en turno, TV Azteca se ha caracterizado por ser “conservadora y pro gubernamental” (Toussaint, 1998:150)<sup>30</sup>. En sentido paralelo y por los altos costos que representa la producción de una telenovela, esta televisora ha comprado telenovelas extranjeras, especialmente brasileñas y últimamente turcas, lo que le ha permitido mantenerse en la competencia frente a Televisa y los canales de señal restringida, sin una inversión mayor.<sup>31</sup>

Por último, un aspecto relevante y prueba de las relaciones de poder entre los canales de televisión y el gobierno en turno fue, sin duda, la apropiación ilegal que TV Azteca hizo de las instalaciones y señal del Canal 40 de televisión, en diciembre del 2002, con la anuencia del entonces presidente de México Vicente Fox Quesada, sin que a la fecha dicha señal le

---

<sup>29</sup> Covarrubias, Carla (2015). Entrevista personal llevada a cabo en la Universidad de Colima.

<sup>30</sup> En un artículo publicado por la revista Proceso en el año 2009, titulado: “El Verde, el porro de Televisa – TV Azteca” se comenta cómo el duopolio Televisa y TV Azteca ha sido padrino sistemático del Partido Verde. Así, se habla de cantidades ínfimas cobradas a éste partido por sus desplegados publicitarios en los medios, así como la publicidad en revistas propiedad de estas televisoras, sin una sanción acorde al delito cometido: “En franca burla, los mirreyes del Tucán difundieron publicidad pagada en revistas pertenecientes en su mayoría a Grupo Televisa, como son los casos de Cosmopolitan, TV y Novelas, Vanidades, Quo, además de otras como TV Notas y Muy Interesante” (Villamil, 2015).

<sup>31</sup> “En materia de proyecto de industria cultural, TV Azteca sigue los patrones conocidos y en gran parte establecidos por Televisa. Compró dos equipos de futbol, está descentralizando su señal al instalar emisoras con programación propia en varias ciudades de provincia. Se relación con el Estado mexicano es de un gran conservadurismo. Los noticiarios son oficialistas y eliminan de sus pantallas, en lo posible, los conflictos sociales para tornarlos en nota roja. La figura presidencial sigue teniendo mucho espacio y lugar preferente”. (Toussaint, 1998:153).

sea devuelta a su dueño, Javier Moreno Valle, a quien también se le acusó, en su momento, de defraudación fiscal. Canal 40, desde su fundación, había mostrado un formato distinto, “irreverente” en palabras de Denise Maerker, lo que conllevó a la pérdida de patrocinios y en su alianza con TV Azteca, su apropiación y uso de señal.<sup>32</sup>

Olegario Vázquez Raña, al igual que Los Azcárraga y Salinas Pliego tuvo una relación cercana y de beneficios con el poder, pero en éste caso los gobiernos panistas de Vicente Fox Quezada y Felipe Calderón Hinojosa, durante los cuales adquirió el periódico Excélsior, obteniendo la señal del canal XHRAE TV, Canal 28: Cadena Tres. Posteriormente y en el presente sexenio con Enrique Peña Nieto y la vuelta del PRI, ganaría bajo licitación la puesta en marcha de un canal en la señal de televisión abierta: Imagen Televisión.

Olegario Vázquez Raña seguiría el mismo camino que recorrieran los Azcárraga, es decir la radio y posteriormente, un canal de televisión: Imagen Televisión. En el primer día de

---

<sup>32</sup> En entrevista publicada por Grupo Fórmula a Denise Maerker y Ciro Gómez Leyva - la primera actualmente conductora del noticiero nocturno de Televisa y el segundo de Imagen televisión -, quienes trabajaron en el Canal 40 de televisión, se reflexiona cómo este canal significó una opción distinta, en la cual la política entraba a la televisión, y se discutía, en palabras de Denis Maerker: “Entonces CNI se funda justo cuando empieza a importar la opinión de la gente y por lo tanto importa la imagen que los políticos están en la gente, yo creo que esa coincidencia es extraordinaria, los primeros debates, las primeras entrevistas, el primer programa donde diario una entrevista de media hora fue “Entre versiones”, es una etapa política del país que coincide con un proyecto muy joven de televisión, y en ese sentido hay una cosa que no se puede repetir”. Y en palabras de Ciro Gómez Leyva: “Y bueno, la suerte de Canal 40 la conocen ustedes, con todas las trampas, con todas las artimañas (no quiero usar la palabra con todas las corrupciones), Televisión Azteca se apoderó de la señal del Canal 40 y desde hace nueve años y medio, con un señal robada, con una señal trampeada, tienen allí algo al aire, un canal que también está por cumplir diez años al aire de manera ilegal” (Maerker y Gómez, 2015).

Sobre la misma línea el investigador Enrique E. Sánchez Ruiz argumenta cómo TV Azteca invadió en forma violenta las instalaciones de transmisión y antena del Canal 40 de la Ciudad de México, ubicadas en el Cerro del Chiquihuite, en diciembre del 2002: “A pesar de que se contravenían leyes federales y cuya observancia competía al Poder Ejecutivo, ninguno de los secretarios de Estado que podían intervenir – el de Gobernación y el de Comunicaciones y Transportes – lo hicieron. Es proverbial la respuesta de Vicente Fox al cuestionamiento que le hicieron periodistas sobre la inmovilidad del gobierno federal, ante la flagrante violación al estado de derecho: “Y yo porqué” (Sánchez:2009,207).

transmisiones se observa cómo nuevamente se apuesta por la telenovela, en este caso: *Vuelve temprano*, cuya producción se encuentra en manos de Epigmenio Ibarra.

En general y a través de sus contenidos, Imagen Televisión reproduce la televisión de corte tradicional; es decir, la copia en el formato de lo ya visto tanto en Televisa como en TV Azteca, de tal suerte que éstos no solo han determinado gustos y tendencias sino que a la fecha significan un referente obligado para quien decida buscar competir, como el caso de Imagen televisión.

Observando la programación de Imagen Televisión y comparándola con la que actualmente exhiben el duopolio Televisa – TV Azteca vemos la prevalencia de la telenovela en el gusto del público, así como la uniformidad en los programas matutinos y los noticieros. Así, la apuesta por lo mismo tiene un fundamento y podemos corroborarlo con la Encuesta Nacional de Contenidos 2015, del Instituto Federal de Telecomunicaciones, donde se refiere cómo los contenidos más vistos en la televisión abierta son los noticieros y en segundo lugar, las telenovelas: “[...] con un 56 por ciento, los noticieros y, en seguida, las telenovelas, con 47 por ciento”.<sup>33</sup>

Así, puede hablarse de la consolidación de una televisión en la señal de televisión abierta bajo un modelo homogéneo, tanto en sus noticieros como en sus programas matutinos, del espectáculo o de concursos pero especialmente, y en cuanto a la telenovela que ha resultado duradero y rentable, aún sobre propuestas diversas y que buscan proponer otra visión del deber ser femenino. En este sentido se observa cómo la telenovela muestra, como espejo, la

---

<sup>33</sup> Castañares, Itzel (2016). “Imagen Televisión va por noticias y telenovelas” en *El Financiero*, 16 de octubre, 2016, Sección Espectáculos.

conformación de estereotipos sociales y de género que justifican la desigualdad y las diferencias, como parámetro de la normalidad, bajo un modelo hegemónico.

Por último resulta imprescindible dedicar un apartado a Mario Vázquez Raña, hermano de Oligario, empresario, periodista y dueño de *Organización Editorial Mexicana*. Comprada al entonces presidente Luis Echeverría. De importancia es *El Sol de México*, cuyas ramificaciones en los estados de la República Mexicana mostrarían una sumisión al poder central constituido. Así y también como soldado del PRI, apoyaría los mandatos presidenciales, conformando un clima de tranquilidad y estabilidad al régimen, a partir del ensalzamiento de acciones en pro del mandatario y la condena y estigmatización negativa de lo y los que no lo apoyaran.<sup>34</sup>

En el siguiente punto se analizará, por último, la prevalencia de los estereotipos sociales y de género y cómo tanto la Iglesia, el Estado y las élites empresariales en unión con el poder político en turno, han buscado la preservación de un orden establecido como parámetro de la normalidad a partir de instrumentos, así como de hábitos y roles sociales y, en los últimos tiempos, del consumo y las preferencias políticas.

---

<sup>34</sup> “En aquella entrevista a *El País*, el titán de la prensa mexicana se muestra en la cumbre de un poder que no disminuyó hasta la emergencia de proyectos empresariales de nuevo cuño – Reforma y Milenio – y la conversión de viejos medios capitalinos – *El Universal* o *Excelsior* – en rediseñados portavoces del *estatus quo*, encabezado, este último, por su hermano y rival Olegario. Los Soles de México sobrevivieron por la inercia de favores, colusión y chayo entre gobiernos & cabeceras de prensa y por el empuje de la nota roja (La Prensa) y los deportes (Esto) pero si algo podrá decirse de Mario Vázquez Raña es que convirtió el primer grupo de medios de México en una anquilosada estructura corporativa sin futuro ni visión y al deporte olímpico mexicano en un coto cerrado de mediocridad e impunidad. Faltan los escribanos que nos cuenten la singular historia de este doble fracaso del gallego universal. Nada aportó a México, pero sin duda, mucho le deben a España” (Mello, 2015).

### ***1.6. La prevalencia del estereotipo femenino, mantenida por el Estado, las élites y la Iglesia, a través de los medios de comunicación.***

Éste apartado buscará responder a las preguntas propuestas al principio del capítulo: ¿Resulta determinante, para la subsistencia del poder eclesiástico y virreinal, la organización y control de una sociedad estamental, donde se definió el papel de cada uno dentro de ella y especialmente el lugar conferido a la mujer? y ¿la transmisión y el reforzamiento de estereotipos sociales conservadores y legitimadores de la desigualdad, a través del tiempo, ha permitido la continuación de un *statu quo* que ha privilegiado tanto al poder virreinal y eclesiástico, como a las élites empresariales, bajo una historia de largo alcance?

Hemos visto a lo largo de este capítulo la forma en que tanto la Iglesia como el Estado y los medios de comunicación han buscado, a partir de sus instrumentos, inducir acciones que se traducen en una norma, un *statu quo*, para conformar un determinado tipo de sociedad, contenida y controlada. Es decir, bajo una sociedad estamental y en la cual cada miembro tendría un lugar y función específicos. Especialmente para la mujer se buscó encuadrarla en las paredes del hogar doméstico y definir su personalidad y actuar desde la maternidad y la enseñanza, encargada de cuidar y conservar unida a la familia mexicana.

De tal suerte que tanto el Estado como la Iglesia, buscaron conformar una sociedad estamental, rígida y fácil de organizar y controlar. La Iglesia, a través de los claustros y conventos, además de los sermones y las representaciones plásticas, así como el famoso “catecismo” en las llamadas “escuelas de amigas”, es decir el aprendizaje de la doctrina cristiana, definieron un ideal de mujer que atravesaba a todas las castas, ya sea “dama, cortesana, señora, doncella, campesina, sirvienta, monja, beata, pobre...” bajo ciertas



virtudes: “honestidad, piedad, laboriosidad, modestia y obediencia” además de “genio dulce y sosegado” (Gonzalbo, 2006:43), donde especialmente, la mujer debía ser educada para el matrimonio, alejándola de la formación académica y la igualdad con el sexo masculino.

El Estado, por su parte y en principio amalgamado al poder de la Iglesia, también definió, a través de sus estatutos, el estereotipo femenino que debía conservarse como válido, a partir de la *legislación de Indias*, lográndose la apertura y sostenimiento de colegios e internados, donde lo principal fue “el entrenamiento en la vida piadosa y el aprendizaje de labores femeninas” (Gonzalbo, 2006:45).

Hacia fines del siglo XVIII y como muestra de la importancia que se le daba a la definición de una sociedad dividida, para su organización y control, más allá del papel que la mujer podía desempeñar, es la *Real Pragmática del Matrimonio*, se refuerza la necesidad de continuar bajo un esquema estamental, es decir privilegiando la pureza de sangre y el estereotipo de mujer válido y evitando, en lo posible, el mestizaje y la mezcla entre castas.

En sentido paralelo y en ésta misma *Real Pragmática* se liberaliza, en forma legal – ya que en la práctica se observa su activa participación desde tiempo atrás, especialmente la mujer campesina – la posibilidad del trabajo para la mujer, en la esfera pública. Puede pensarse que ésta habría dado mayor autonomía frente a sus roles tradicionales y una relación equitativa en la esfera familiar, sin embargo y como lo comenta Francois Giraud (2006), el resultado no fue distinto de lo que actualmente viven muchas mujeres “[...] la entrada de la mujer en la vida productiva no implicó una reorganización total de sus roles familiares, sino que la mujer conservó sus principales tareas domésticas, que se transformaron en “trabajo fantasma” (Guiraud, 2006:74).

Con el paso del siglo XIX pueden definirse, desde el Estado ya separado de la Iglesia, dos Constituciones, la primera en 1821 y la segunda en 1857, en las que el papel de la mujer se encuentra invisibilizado, lo que nos remite a una recurrencia en legitimar el estereotipo femenino a un papel inferior y relacionado con la maternidad y el cuidado de los hijos, aun cuando se observa en la práctica la proliferación de mujeres obreras o maestras, entre muchos otros oficios ya desempeñados por el sexo femenino; otro ejemplo es el *Código Civil*, mismo que de igual manera moldea un deber ser, tanto masculino como femenino, y en donde se observa cómo el varón obtiene mayores beneficios.

Un punto relevante y una forma de cambiar este estereotipo de mujer conservadora fue la visión de Estado, misma que otorgó a la mujer otro estereotipo distinto y ya en la esfera pública, a partir del rol de maestra de escuela. Si bien resulta una continuación del estereotipo heredado – es decir relacionado con la maternidad y la preservación de los valores - ésta le dio una mayor capacidad de acción al ejercer, también y a raíz de ese rol, otros más, como el ser secretarias de presidentes.

Sin embargo es importante mencionar cómo el Estado buscaría, a lo largo del siglo XX, marginar y relegar las propuestas y acciones de las mujeres a un plano inferior y dependiente ya sea de presidentes electos como de partidos políticos; lo que derivó en una desventaja de éstas frente a otros grupos marginales y que con sus acciones, lograron cambios legislativos sustanciales en menor tiempo, como los obreros, los maestros o los campesinos. Aun así resulta importante mencionar la otorgación del voto a la mujer.

La Iglesia por su parte, ha tenido en la mujer su principal apoyo, y lo ha utilizado para la defensa de sus intereses, y como ejemplos están la Ley de desamortización de los bienes eclesiásticos durante el siglo XIX. Sin embargo, este apoyo ha sido limitado a un lugar y

espacio específicos, ya que la Iglesia ha sido la principal promotora y legitimadora del estereotipo femenino conservador y apegado a lo que también se muestra, no solo en la Biblia, sino en los folletos y revistas impresos tanto en la época colonial como en el siglo XIX y todavía en la actualidad.

Sobre este punto resulta de interés ahondar en qué ha provocado, por un lado una acción colectiva continuada por parte de los grupos de mujeres en su relación con el Estado, a partir de cambios sustanciales en la legislación, especialmente con el otorgamiento del voto femenino en 1953; y frente a ésta la institución de la Iglesia y su relación con la mujer, donde la posibilidad de ser visibilizada, no como sujeto dependiente y subordinado sino colocada en una alta jerarquía, desde la toma de decisiones, se observa poco factible.

El trabajo de Elinor Ostrom (2000) titulado: “*Collective action and the evolution of social norms*” resulta de interés, en especial desde las normas de reciprocidad y confianza al interior de la organización, y la posibilidad de la creación de reglas propias. Así, aun cuando puede observarse cómo en la lucha por la obtención del voto femenino este movimiento fue absorbido y marginado por el Estado, conservó su esencia, es decir sus reglas y normas que le permitieron subsistir y consolidarse, especialmente a través de los intereses de partidos políticos y sindicatos, en décadas posteriores (Ostrom, 2000:149).

En contraste y por parte de las mujeres aliadas incondicionales de la Iglesia católica se legitima una conducta repetitiva y asociada con ser ellas las representantes de la moral y las buenas costumbres y el acato automático a las normas dictadas por dicha institución. La acción colectiva no logra formalizarse ya que el grupo se encuentra supeditado a una autoridad superior, es decir al párroco o al obispo y aunque se observan grupos y

organizaciones, como cofradías y uniones, son también fácilmente desarticuladas, no significando una acción colectiva genuina y comprometida, desde sus bases.<sup>35</sup>

Otro aspecto es el papel de las élites y su ligazón con el poder virreinal y de la Iglesia, durante la época colonial, y posteriormente con un Estado débil y frágil en el siglo XIX, y ya consolidado en el XX. Resulta interesante colocar el poder e influencia de las élites como una historia de larga duración; es decir con una amplia capacidad de control e injerencia en sus regiones, observando cómo el poder tanto del Estado como de la Iglesia no pudo abarcar al extenso y vasto territorio mexicano, lo que hizo factible la proliferación de poderes señoriales y de intermediarios (Gonzalbo, 1998).

En la conformación y solidificación de las élites y como génesis la época colonial, fue fundamental la alianza entre familias de abolengo, a partir de los lazos consanguíneos. De tal forma que las grandes fortunas no hubieran sido posibles sin las dotes y los matrimonios con personalidades que tuviesen o adquirieran títulos nobiliarios, aún en el siglo XIX, y donde la opinión de la mujer no era válida; un ejemplo es la descripción anteriormente detallada de cómo Manuel Escandón hizo su fortuna. Otro aspecto que resulta trascendente, ya que continuará en épocas posteriores, es la alianza y apoyo del Estado mexicano con las oligarquías, por un lado, y la posibilidad de éstas para modificar un Estado cuando no ha resultado conveniente a sus propios intereses.

---

<sup>35</sup> Sobre éste punto Ostrom (2000) observa como es esencial “la reciprocidad y la confianza”, mismos que se construyen en el interior del grupo, sin la intromisión de un aparato externo, y menos de poder: “If a small core group of users identify each other, they can begin a process of cooperation without having to devise a full – blown organization with all of the rules that might eventually need to sustain cooperation over time [...] if a group of users can determine its own membership – including those who agree to use the resource according to their agreed – upon rules and excluding those who do not agree to these rules – the group has made an important first step toward the development of greater trust and reciprocity” (Ostrom, 2000:149).

Por último resulta evidente el papel que han tenido los medios de comunicación en la solidificación de los estereotipos, no solo con relación a la mujer sino con lo que significa ser mexicano o mexicana, es decir bajo una sociedad dividida, estamental, donde la inmovilidad estática de los desprotegidos es la norma, paliada con la solidaridad y religiosidad popular como aceptación de lo inevitable, y en el extremo opuesto la riqueza y posiciones de poder. Con referencia a la mujer la televisión de Azcárraga fue fundamental para la conformación y legitimación de un estereotipo que, si bien ya se había enraizado en la población mexicana desde la época colonial, en momentos ha resultado anticuado e inoperante para la realidad mexicana actual.

Así, vemos cómo en la conformación, solidificación y continuación de estos estereotipos, tanto de género como sociales, ha sido fundamental el papel que tanto la Iglesia como el Estado han tenido, a lo largo del tiempo. De tal suerte que la señal de televisión abierta, a partir de sus tres canales y bajo distintos empresarios, han marchado al unísono al mostrar un modelo muy rentable de telenovela, en el que se perpetúan estereotipos legitimadores y justificadores de la desigualdad y las diferencias, induciendo así, desde comportamientos hasta hábitos, roles sociales, consumo y por último preferencias políticas a partir de la emisión, en Televisa de la telenovela: *La candidata*.

## Capítulo 2: Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana.

Este capítulo muestra, en primera instancia, la historia de la telenovela, comenzando con una revisión histórica de su origen literario y narrativo, partiendo desde la Europa del siglo XVII, pasando por la caracterización del género en el México colonial, para después - y con las ideas revolucionarias -, ser desarrollado de forma tal que sus modificaciones y adaptaciones le facilitan su incorporación posterior a la radionovela.

En segundo término, se aborda la forma en que la radionovela fue aceptada, caracterizada y popularizada en los hogares mexicanos, generando un gran impacto y penetración social, a partir de aspectos tales como la voz, el sonido y la música. Asimismo, damos cuenta de productos que si bien no alcanzaron la trascendencia de la radionovela si contribuyeron a su desarrollo, sobre todo temático, tales como las historias animadas, la fotonovela y los *Film Chapter Play*, que circularon en forma impresa.

En tercer lugar, se analizará el papel de la televisión en México, a partir del inicio de las transmisiones por un canal de televisión, hasta su desarrollo como el medio de mayor influencia social a través de uno de sus principales productos: la telenovela. Para el caso mostramos la forma en que comienzan las transmisiones en Canal 4, posteriormente Canal 2 y finalmente en Canal 5. Particularmente nos centramos en la importancia del Canal 2, a partir de que su propietario Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien agrupó a varios canales para crear el consorcio Televisa; y una vez establecida la empresa, se concibió a la telenovela como una parte fundamental de su estructura, remitiéndonos a *Senda Prohibida*, primera telenovela transmitida en México en 1958.

En cuarto lugar, se profundizará en los aspectos que provocaron la continuidad y la permanencia de la telenovela de corte tradicional a través de Televisa, aun cuando emergieron elementos contrarios, tales como la competencia marcada por la producción de otros contenidos, sobre todo en la televisión de paga. Abordaremos esa permanencia desde la propuesta hecha por Charles Tilly (2000), a partir de lo denominado como categorías pareadas. En el mismo sentido, nos avocaremos sobre aspectos como el conservadurismo sexual, el darwinismo social y el elitismo racial; así como respecto a los patrones estables y rentables que maneja Televisa y la situación actual de la mujer, - señalada como la principal consumidora de telenovelas -.

Un quinto aspecto será la televisora del Ajusco, la empresa TV Azteca con su propuesta inicial de telenovela, en alianza con Epigmenio Ibarra y su productora Argos, la cual cambió el rumbo de las telenovelas mexicanas, instaurando un nuevo estilo, tanto en la trama como en la producción. También se verá cómo una vez terminada esta sociedad Argos-TV Azteca, la empresa televisiva retomó el modelo tradicional de la telenovela para mantener una competencia en los mismos términos con Televisa, justificando como riesgo la pérdida de “rating” a partir de la incorporación de temáticas diferentes.

## **2.1. ¿Cómo surge la telenovela?**

La telenovela “es un melodrama televisado cuya historia se cuenta en capítulos u episodios seriados que deben seguirse consecutivamente para comprenderla” (Trejo Silva,2011:27), contiene características que la distinguen de otros géneros producto de la televisión, como el girar en torno a una historia ordenada donde el drama, la intriga y el suspenso le dan forma. Este tipo de producción se basa en el *manejo* del drama literario, y por ende

podríamos ubicar un remoto origen a partir de lo que se llegó a denominar como melodrama<sup>36</sup>.

El melodrama tiene su origen temporal hacia el siglo XVII en Italia, y cuando bajo esa denominación se identificó a un tipo de representación dramática que, entre sus características contaba la utilización de un drama cantado, es decir las palabras y la música se presentaban intercaladamente. Ya en el siglo XVIII, su migración a Francia hace posible la inclusión de la pantomima, muda o en diálogo, mezclada con el drama de acción; aspectos que fueron utilizados por afamados escritores en su creación novelística, tales como Alejandro Dumas, Charles Dickens, Honoré de Balzac o Julio Verne (Trejo Silva, 2011:28). En ese entorno aparecen novelas como *Pamela*, escrita por Samuel Richardson en 1740, Jean - Jaques Rousseau con *La nueva Eloísa* en 1761, Laurence Sterno con *Sentimental Journey* y Bernardino de Saint – Pierre con *Pablo y Virginia*, en 1788. En éstas el argumento aborda esencialmente, por un lado, el triunfo de la inocencia y virtud oprimidas, y por el otro, el castigo a la tiranía, los crímenes cometidos y la maldad (Bolaños, 2003).

La temática del melodrama se puede resumir en tres ejes: la persecución, donde el héroe o la heroína debían enfrentar diversas adversidades; el reconocimiento a través de ponerle fin a una serie de equívocos, errores o confusiones; y el amor, aunque en un principio éste

---

<sup>36</sup> Como una forma narrativa, la telenovela tiene su origen en Francia, a partir de las historias seriadas que se editaban en los periódicos de la época; pero su introducción en América Latina guarda relación con la emergencia de la industria televisiva, en Estados Unidos. Aquella industria tuvo sus orígenes en los 40s. y 50s del siglo pasado. Las telenovelas norteamericanas se originaron, como en el caso de México, en las series radiofónicas de los años treinta, y en su desarrollo se integró el tiempo de transmisión para los patrocinadores, quienes también dedicaban una buena cantidad de tiempo para los comerciales y venta de productos; estos patrocinadores también decidían el contenido de la programación. Las telenovelas norteamericanas fueron originalmente dirigidas a la ama de casa, quien se encontraba en el hogar durante el día. El formato de la telenovela, basado en episodios bajo una narrativa que alienta la relación entre los personajes, fue estructurada a partir de lo femenino, es decir la mujer y por lo tanto en su formato y estructura se le vinculó con el mantenimiento del hogar (es decir la limpieza y alimentación) [Paráfrasis del texto original y reflexión propia] (Barrera y Bielby: 2001:6).



ocupaba un sitio inferior al del honor, el patriotismo o el amor filial o maternal; la influencia del romanticismo, a partir de 1815, colocó en el centro de las tramas al amor entre un hombre y una mujer. Otro punto esencial es la moralidad y en este sentido Pixerecourt, ya comentaba lo siguiente: “El melodrama será siempre un medio de instrucción para el pueblo, porque es un género que está a su alcance” (Thomasseau, 1989).

Con la caída de la monarquía en Francia, el tinte de los melodramas da un giro respondiendo quizá a los acontecimientos de la época. Así, por un lado los héroes son representados como bandidos, marginados, antisociales, la providencia no garantiza la sobrevivencia de los protagonistas y, por el otro, los villanos sobreviven a pesar de sus actos delictivos. El amor, visto anteriormente desde una visión tradicional – patriótica o filial – se transforma a amor carnal y bajo nuevas aristas dramáticas, tales como el adulterio, los hijos bastardos o las madres solteras. Por ello podemos decir que, aun cuando el melodrama fue un fenómeno creado en Francia, hacia el final del siglo XIX y el principio del XX, había diversificado sus tramas integrando aspectos diversos, entre ellos los militares (patrióticos o históricos), de costumbres, aventuras e incluso temas policíacos, mismos que fueron difundidos por Europa y hacia el continente americano.

### **2.1.1. Del melodrama a la Radionovela en México.**

En la época virreinal, aunque se puede hablar de melodrama, debemos acotar que éste resultaba diferente al que se desarrollaba en Europa, sobre todo porque estaba regido por aspectos laicos y religiosos, tendientes a la conservación de un orden social establecido. Sin embargo, para el siglo XIX surge el teatro “como una rebeldía política, económica y social” (Trejo Silva, 2011:35). Para el caso y quizá como explicación de ese cambio, podemos

suponer que México vuelca su mirada hacia Europa y, especialmente, al romanticismo español; así: “El melodrama como expresión teatral fue una novedad y surgió a partir del siglo XIX como el género típico del teatro nacional” (Careaga, 1981:17 – 18). A partir de esa nueva realidad del melodrama, podemos comentar que fue creciendo la tradición teatral mexicana, en un principio como copia y posteriormente con rasgos distintivos e independientes frente a su herencia española; entre las obras melodramáticas más renombradas de esa época se puede citar: “*Contigo, pan y cebolla*”, de Manuel Eduardo de Gorostiza y “*Muñoz y visitador de México*”, de Ignacio Rodríguez Galván.

Ya en las postrimerías del siglo XIX, podemos advertir el surgimiento de un teatro “revolucionario”, el cual muestra una faceta marcada por una crítica social y política al Porfiriato. En él se muestra la realidad de los campesinos frente a los caciques, la pobreza y el atraso: “Es un teatro didáctico, demasiado verbalista, que quiere crear conciencia en las masas de su situación de explotación, y mostrar las formas de la rebelión y la Revolución” (Careaga, 1981:37). Entre los escritores que sobresalen para este período podemos nombrar a Xavier Villaurrutia con “*Hiedra y El yerro candente*” y Rodolfo Usigli con “*Jano es una muchacha*”.

Para el final de la década de los años cincuenta del siglo XX, aparecen nuevas problemáticas asociadas al melodrama - como la corrupción y la creciente e ineficaz burocracia -, que vuelven casi necesaria la propuesta de nuevas tramas, sustentadas en la denuncia; ejemplos de esto los encontramos en las obras de Luis G. Basurto, Sergio Magaña y Emilio Carballido, así como Héctor Mendoza y Jorge Ibarguengoitia. En especial, las obras realizadas por Luis G. Basurto fueron evidencia que comprueba cómo el

melodrama se había convertido en el género favorito del público, y así se presentaron obras como *Los reyes del mundo*, *La locura de los ángeles*, *Miércoles de ceniza*, *Toda una dama*, *Con la frente en el polvo*, *Íntimas enemigas* y *El escándalo de verdad*.

No debemos dejar de mencionar nuestro lazo migrante con Estados Unidos, y ya desde esta época Humberto Robles escribe la obra *Los desarraigados*, misma que “constituye una verosímil estampa de los problemas de adaptación de los migrantes y la visión de México como el paraíso perdido al que ya sólo se accede por el recuerdo y la nostalgia” (Trejo Silva, 2011:37). También son de interés *Los desorientados* de Maruxa Villalta, *Orinoco* de Emilio Carballido y *Escarabajos* de Hugo Argüelles.

Cabe comentar que no solo la novela escrita es considerada antecesora de la telenovela, y por eso debemos comentar que existe un elemento que se consolidó a partir del periódico, las llamadas “*Film Chapter Play*”. Estas historias, además de tener como característica significativa ser protagonizadas por mujeres, atraían al público a partir del suspenso, intrigas y romance. Casi de forma contemporánea, en México desde 1920, se daría origen a las producciones melodramáticas denominadas como radionovelas, mismas que fundamentaron sus historias a partir de acontecimientos de la vida cotidiana familiar.

Un aspecto que impulsó el desarrollo y auge de las radionovelas fue la llegada a la Radio mexicana de los patrocinios, y en especial aquellos orientados hacia quienes se suponía representaban el mayor sector de radioescuchas: las mujeres; así los principales patrocinadores de las radionovelas fueron empresas dedicadas a la fabricación y distribución de artículos de limpieza personal y para el hogar.

El impacto de la radio en el entorno social mexicano después de la primera mitad del siglo XX, tuvo en las radionovelas a uno de los factores de mayor penetración ya que en razón de los temas, narrativa y actuaciones había logrado que el público radioescucha se reuniera - casi de forma habitual -, en un círculo de amistad y consanguineidad, para disfrutar su trama, y en horarios determinados. Este hecho fue avistado por las productoras y concesionarios de las estaciones de radio, percatándose de lo redituable que podía llegar a ser la radionovela. Esa visión de la radio transformó su sentido social que en principio pudo llegar a tener propósitos más de información y difusión, para orientarse hacia los fines de lucro.

Para el caso y como consecuencia, las agencias publicitarias se fueron separando de la radio y fungieron como empresas productoras de contenidos en sociedad con empresas tales como Colgate o Palmolive. Esas productoras invertían cantidades importantes de dinero, por lo que ellas determinaban el horario y las historias que debían exhibirse, y el radio solo era el medio por el que se transmitía su contenido (Bolaños, 2003:8).

Entre las características que distinguieron a las radionovelas mexicanas - y que les generaron grandes audiencias -, se encuentran el sonido, la voz y la música, cuya calidad les llevó a incluir en sus producciones a prestigiados músicos, cantantes, actores y locutores, además de técnicos especialistas en efectos de sonido; todo ello en suma, hacía que las historias resultaran atractivas para el radioescucha. Desde su creación y lanzamiento, se produjeron cerca de dos mil radionovelas de distintos géneros, como las que giraban en torno a temas históricos, las sentimentales en torno al amor y sus diversas manifestaciones, las educativas, las religiosas o las policíacas, entre otras (Trejo Silva, 2011:56-61).

El auge de las radionovelas se dio entre las décadas de 1940 y 1960. En este período la radionovela consiguió consolidarse como una parte importante de las actividades lúdicas de la población mexicana, no solo por las preferencias sino por ser un elemento primordial de la programación que difundía la radio, para entonces el medio de difusión más extendido en el país. Con el paso de los años este público, y casi de forma natural, se enfrentaría a la emergencia de un medio que cautivaría su atención en mayor medida: “La pantalla chica”, es decir la televisión.

La televisión no sólo atrajo la atención de los otrora radioescuchas sino que conforme fue expandiéndose su cobertura, no solo ese público sino también los patrocinadores comenzaron a migrar a ella. Así y aun cuando no fue de forma inmediata, la radionovela dejó su lugar en la preferencia social a la aparición de melodramas transmitidos por la televisión. Por ende, las producciones de contenidos para radionovelas comenzaron a realizarse con menor calidad y presupuestos, lo que desembocó en el hecho de que para el año de 1983, las radionovelas dejaran de producirse – al menos de forma masiva -, por varias razones pero sobre todo por calificársele como un producto poco rentable y anticuado<sup>37</sup>.

Cabe comentar que, este proceso por el cual la telenovela viene a desplazar a la radionovela en el gusto y la popularidad social no se dio de la misma forma en todos los ámbitos de la sociedad mexicana. Por un lado, la difusión que había alcanzado la radio cubría casi la

---

<sup>37</sup> Telesistema mexicano (posteriormente Televisa) obtuvo el control sobre la producción y distribución del trabajo creativo llevado a cabo por el equipo creativo de la compañía, haciendo que los patrocinadores compraran tiempo en publicidad, en vez de tiempo de programación. Además, los productores consideraban el hacer telenovela como un suceso de alta literatura, invitando a escritores prominentes, lo que le otorgaría a la telenovela mexicana un toque distinto (integrando en la trama elementos identitarios, basados en el imaginario colectivo). Posteriormente, estos elementos fueron dejados de lado, olvidados y reemplazados frente al objetivo de proveer con un buen show que pudiera ser visto por la mayor cantidad de familias y, por lo tanto, crear una fuente de riqueza para la venta de productos, desde una televisión comercial [Paráfrasis del texto original y reflexión personal, traducción propia] (Barrera y Bielby: 2001:4).

totalidad del territorio mexicano, abarcando desde las grandes ciudades hasta las más pequeñas poblaciones. Esto les otorgaba a las estaciones de radio un público cautivo, el cual por muchos años y hasta décadas no tuvo acceso a la televisión, y por ende, el escuchar en familia o con amigos las radionovelas venía a ser parte de una actividad cotidiana y arraigada, sobre todo en el ámbito rural.

En forma paralela y, quizá como una extensión del surgimiento del melodrama televisivo, aparecieron las publicaciones denominadas como fotonovelas. Estas fotonovelas sustituyeron el binomio que habían construido desde finales de los años cuarenta las radionovelas junto con las historietas que semanal o quincenalmente se publicaban bajo características y temáticas similares, es decir, melodramáticas. Incluso la popularidad que llegó a tener una de estas historietas publicadas semanalmente bajo el nombre de “Lágrimas, Risas y Amor”<sup>38</sup>, llevó tanto a los productores, en un primer momento de radionovelas y después a los de telenovelas, a comprar los derechos y obras de sus creadores; entre ellos podemos mencionar a su principal escritora: Yolanda Vargas Dulche.

Las fotonovelas si bien no sustituyeron a las historietas de dibujos animados que con temáticas melodramáticas habían alcanzado gran popularidad, si le dieron un giro al gusto de sus lectores, quienes ávidos de tener acceso a la televisión y sus telenovelas, se habrían de conformar con dramas narrados a través de fotografías y que se acompañaban con textos descriptivos sobre lugares o situaciones, y de diálogos entre los personajes.

---

<sup>38</sup>Yolanda Varga Dulché nació en la Ciudad de México el 18 de julio de 1919. Su padre, periodista con inestabilidades laborales y su madre, de ascendencia francesa y dedicada al hogar, conformaron el germen del que se nutrió esta escritora para la posterior realización de su trabajo creativo. De especial interés resulta la serie: “Lágrimas, Risas y Amor”, misma que apareció a finales de la década de los años cincuenta del siglo XX, y llegó a tener un tiraje semanal de dos millones de ejemplares (Flores, 2017).

Asimismo, las fotonovelas llegaron a tener una gran penetración en los ámbitos de ciudades medias y zonas rurales, ya que enriquecían con fotografías aquellas historias que años atrás sólo los dibujos de las historietas y los sonidos de la radio recreaban. Incluso hubo momentos en los que melodramas transmitidos en la televisión tenían su representación resumida en las fotonovelas, con los mismo actores y temáticas. Con la expansión de las señales de la televisión mexicana cubriendo gran parte del territorio nacional, tanto las historietas seriadas como las fotonovelas dejaron de tener la popularidad que habían alcanzado hasta mediados de los años setenta, lo que con el paso de algunos años más resultó en su salida de circulación.

### **2.1.2. De Radionovela a Telenovela.**

La televisión inicia su transmisión el 7 de septiembre de 1946 a través de la primera estación televisiva mexicana, la XHIGC bajo la autorización de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. En 1949, Rómulo O'Farril, comienza la transmisión de la señal por el Canal 4, bajo las siglas XHTV, pero es hasta el 31 de agosto de 1949 cuando se inaugura el Canal; al día siguiente se transmitiría el IV Informe de Gobierno del entonces presidente Miguel Alemán Valdez. Este Canal sería el primero en transmitir programas bajo el patrocinio de Salinas y Rocha y los relojes Omega (Reyes de la Maza, 1999).

Algunos meses después aparece Canal 2, con las siglas XEW –TV, bajo el *manejo* de Emilio Azcárraga Vidaurreta. El año de 1950, representa quizá el inicio de un proceso al cabo del cual la televisión viene a suplir en el gusto de la gente, el lugar que por décadas

había mantenido la radio. En los años en los que la radio mantuvo un predominio de público, se llegaron a producir y escuchar cerca de 27 radionovelas por año.

Este auge de la radionovela y el lento proceso de expansión que tuvo la televisión mexicana, llevó a suponer a algunos especialistas, que el éxito de una telenovela no vendría a ser igual que el de las radionovelas, ya que éstas no interferían con los quehaceres domésticos. Sin embargo, con el paso de los años y el auge que comienza a tener la televisión, no sólo avasalló a la radio en los ámbitos del melodrama, sino que impactó en otras actividades, tales como la venta de libros, las reuniones familiares y de amigos en restaurantes y los horarios para eventos artísticos y deportivos.

El 26 de julio de 1950, el Canal 4 trasmite su primer programa televisivo. Así, tanto el Canal 4 como el Canal 2, comienzan a tener una producción propia y suficiente para ser comercializada con las agencias publicitarias, mismas que seleccionan y deciden desde un principio los programas a transmitir - lo mismo que en su momento aconteció en la radio -. En este sentido entre los patrocinadores se encontraban Colgate, Estudio Raleigh y Noticiero H. Steele, pero especialmente “Publicidad Augusto Elías, S.A”, con la producción de programas y anuncios comerciales. Sin embargo, paradójicamente los primeros anuncios comerciales fueron los que patrocinaron la Lotería Nacional y la compañía de los Bonos del Ahorro Nacional, instituciones gubernamentales que destinaron presupuesto público para difundir sus acciones, pero desde luego para apoyar el desarrollo de este medio.

En 1952, el ingeniero Guillermo González Camarena, quien había inventado la televisión cromática basada en tres colores: Rojo, verde y azul, lanzó su propio Canal de televisión, Canal 5, con las siglas XGGC. De esta forma - y para la primera mitad del siglo XX -



México había consolidado su oferta televisiva a partir de la señal de tres canales, con distintos propietarios, pero que años después se unen en el Consejo de Telesistema Mexicano, y con el propósito de crear una estructura más sólida tanto en la producción como en sus transmisiones (González Treviño, 1994).

Una vez consolidada la oferta de televisión no sólo como medio de difusión sino también de entretenimiento, Rafael Bernal y García Pimentel propuso llevar el teatro a la televisión, a partir de una obra semanal. Así, XHTV – Canal 4, transmitió una obra escrita por él mismo, llamada *La carta*, con una duración de 20 minutos, lo que después llevaría a la transmisión de diversos teleteatros.

Todas esas producciones se consolidaron en el gusto del público ya que, además de tener el teatro *en casa*, se disfrutaba la actuación de hombres y mujeres que ya tenían un nombre en el cine y popularidad entre la gente, como Fernando Soler, Silvia Pinal, María Elena Marqués, Prudencia Griffel, Manolo Fábregas, entre otros.

Los teleteatros ya asentados en el gusto del público, vienen a formar parte esencial del proceso de gestación de un nuevo género: La telenovela. Ésta comienza en el año de 1958, con la puesta en pantalla de *Senda prohibida*, misma que modifica la estructura del teleteatro, utilizando menor cantidad de vestuario, ensayos, locaciones y recursos, al constituir una historia contada en capítulos, aprovechando de manera óptima todos los recursos.

Sin embargo, cabe destacar que este tipo de producción no hubiera sido posible sin el desarrollo de la tecnología, ya que para entonces apareció el videotape, un elemento que técnicamente permitió la grabación adelantada de escenas; a la par se comenzó a utilizar el

apuntador electrónico, que hizo posible reducir la intensidad de los ensayos y la repetición de escenas.

No obstante, y sobre todo lo anterior, lo que en nuestra opinión viene a consolidar el gusto por la telenovela es la fidelidad que este género desarrolló en su público, ya que la estructura de la misma, conformada alrededor del suspenso, hacía necesario el seguirla capítulo tras capítulo, día a día, para lograr comprenderla.

Otro punto de importancia fue la rentabilidad y ganancias para los publicistas, quienes comenzaron a obtener cifras que superaban a las alcanzadas con los teleteatros; además de que como eran de menor duración la inversión en tiempo de producción les generaba ahorros considerables. Sin embargo y aún con el éxito económico de las primeras producciones, éste sistema de *brockes*; es decir, patrocinadores que compraban el tiempo de transmisión mediante agencias publicitarias se iría debilitando, hasta perderse en la década de 1960.

Para esos años, los canales de televisión comienzan a producir sus propios programas y vender el tiempo destinado a la publicidad, esto debido a la consolidación de su infraestructura material; sin embargo ésta independencia solo pudo ser creativa más no económica, ya que dependía de las marcas y los productos que se anunciaran en el canal. Desde un principio, las televisoras fueron conscientes de la capacidad económica generadora de las telenovelas, especialmente Telesistema Mexicano y más tarde Televisa, quien ha sido tradicionalmente generadora y exportadora de telenovelas en América Latina.

Desde su comienzo, la telenovela mexicana comenzó a ganar un lugar especial en el gusto del público, especialmente femenino, y por ello nos surge una pregunta: ¿Por qué el gusto (principalmente) femenino por las telenovelas?; bajo la sociedad conservadora mexicana

tradicionalmente el hombre debía ser el sostén económico del hogar, lo que dejaba a la mujer las labores de la casa, como la limpieza, la alimentación y el cuidado de los hijos, y en ése rol se daba espacio en la telenovela<sup>39</sup>.

En la actualidad, dos factores han modificado este modelo, por un lado las condiciones económicas, contribuyendo a una transformación empoderada del rol femenino y por el otro su acceso a la educación. Sin embargo éstos no han modificado significativamente la tradición de ver telenovelas, y esto puede explicarse debido al *manejo* de los sentimientos y las emociones que se muestran, logrando una identificación de aspiraciones con aspectos tales como el anhelo, el romanticismo o la consecución de planes normalmente irrealizables; además de la utilización de un lenguaje sencillo, al que se le puede dar sentido (Trejo Silva, 2011:69).

En el contexto histórico que hemos venido desarrollando, podemos referir que tras el éxito televisivo de *Senda Prohibida* se estrenan otras producciones dentro de ése para entonces nuevo género: *Gutierritos*, protagonizada por Rafael Banquells y *Teresa*; las cuales materializan el éxito de este género a través de Televisa.

Un aspecto a destacar es el papel femenino entre quienes escriben los guiones para la producción de telenovelas, así tenemos a: Inés Rodena, Caridad Bravo Adams, Fernanda

---

<sup>39</sup> Martín Barbero ha hecho un trabajo extenso con relación al impacto de la televisión en América Latina, e identifica al melodrama como la razón central que ha mantenido vigente a la telenovela. El melodrama, para Martín Barbero, mantiene vigentes las tradiciones orales y los elementos integrados en el imaginario, mismos que se remontan a la época precolombina; y su presencia, a través de las tramas de telenovela, hace posible que las masas urbanas apropien la modernidad sin abandonar estas tradiciones. Esto, sin embargo, no hace a la telenovela latinoamericana homogénea, ya que existen diversos matices, entre países. Así, las telenovelas mexicanas se caracterizan por sus giros melodramáticos – también presentes a través del cine de oro -; mientras que las telenovelas brasileñas utilizan al melodrama para retratar el realismo de la sociedad, en sí, más que el individualismo y protagonismo de sus personajes. Finalmente, el éxito de la telenovela se basa, en gran medida, en la articulación de la cultura imaginativa a la trama de una historia de ficción, seriada. [Paráfrasis del texto original, traducción propia] (Barrera y Bielby, 2001:5).

Villeli, Delia Fiallo, entre otras. Resulta interesante que tras el éxito de *Gutierritos*, tanto productores como escritores buscaron otorgar el papel principal al personaje masculino pero sin éxito, lo que resultó en la asunción y prevalencia del rol femenino como el protagónico y central en la trama de las historias.

En cuanto a la técnica de producción, con los éxitos del género hubo cambios y desarrollos en beneficio de la calidad visual, por ejemplo en las locaciones. Así tenemos que a partir de 1963, las grabaciones de los melodramas ya no se hicieron solamente en un estudio sino también en lugares abiertos, como parques, hospitales o escuelas. En esos nuevos escenarios, más reales y representativos, el productor Ernesto Alonso dirigiría *Doña Macabra* y posteriormente con los más altos niveles de audiencia de la época: *María Isabel*.

A principios de 1970, surge Televisa como empresa, resultado de la fusión de Televisión Independiente de México (Canal 8) y Telesistema Mexicano con sus canales 2 y 4. La década de los setenta es importante para la televisión mexicana porque se conforma el consorcio Televisa, así como por la consolidación de contenidos y modelos de producción que monopolizarán las formas de hacer televisión por décadas en nuestro país.

En ese sentido y producto de esa monopolización, los éxitos de un género que concentra las producciones melodramáticas da forma y fortalece un modelo de telenovela. Ese modelo se construye bajo lo que podríamos identificar como “novela rosa”, y tiene para esos años ejemplos como *Bodas de odio*, *La mentira* o *Los ricos también lloran*.

A la par, Televisa intentó construir variantes del género que tanto éxito y dividendos económicos le han proporcionado y se enfoca hacia dos vertientes hasta entonces no

atendidas: Los niños y los jóvenes. Para el caso su primer intento fue *Mundo de juguete*, telenovela que duraría dos años, con un total de 612 capítulos. En esta producción de Valentín Pimstein destacó la interacción de dos personajes femeninos como los ejes protagónicos: la anciana y reconocida actriz Sara García como la nana Tomasina y la niña e incipiente actriz Graciela Mauri.

Ya con orientación directa hacia el nicho del mercado juvenil en los años ochenta se transmitieron varias novelas que, bajo temáticas que pretendían mostrar lo que la juventud estaba viviendo, abordaron por primera vez temas (aunque de forma velada), como la violación, el aborto y el consumo de drogas; por ejemplo en: *Alcanzar una estrella*, *Quinceañera* y *Muchachitas*.<sup>40</sup>

## **2.2. Características de la Telenovela Mexicana.**

En primera instancia, es importante asumir que la telenovela es un melodrama televisado, una historia que se cuenta en capítulos o episodios concatenados en forma consecutiva para poder ser entendida, “por lo general gira en torno a una serie de dramas e intrigas que se estructuran con la intención de generar suspenso y así garantizar el seguimiento de la anécdota” (Trejo Silva, 2011:69).

---

<sup>40</sup> Resulta interesante referir las diferencias y especificidades entre producciones nacionales. En este sentido resulta importante el análisis realizado por Ana B. Uribe, quien ella destaca que las telenovelas mexicanas se han caracterizado por un estilo profundamente melodramático – marcado por la Época de Oro del cine mexicano y por los estilos particulares de escribir de los autores mexicanos -. En contraste el caso de Brasil, el melodrama se ve influido por la radio cubana, alrededor de la década de los cincuenta del siglo XX, para posteriormente dejar de ser una característica hegemónica; actualmente las novelas brasileñas muestran un carácter realista a través de sus tramas, y sobre todo “más moderno” (Mattelart, 1989:24), (Uribe, 2009:45).

Entre sus elementos característicos resulta primordial la tipificación de sus personajes, es decir la equiparación de rasgos físicos, valores y actitudes con el papel que desarrollan a lo largo de la trama. Incluso, y acudiendo a las reflexiones de Charles Tilly (2000), podríamos advertir el *manejo* de categorías pareadas en un sentido asociado a temas de desigualdad. De esta forma, la pobreza va ligada a valores como la bondad, la honestidad, la capacidad de perdón, el trabajo continuo y la fe; en sentido adverso la riqueza se refleja en la seguridad, don de mando, el derroche o la generosidad y el control de las situaciones.

Esta tipificación no solo se relaciona con los valores y aspiraciones, sino que éstos van estrechamente ligados al aspecto físico; así, los protagonistas son estéticamente agradables, jóvenes, de complexión delgada y blancos con facciones finas, mientras que los pertenecientes a una clase social baja, al barrio, presentan rasgos físicos mestizos, ojos café o negro, color de piel morena a morena clara y complexión robusta o regordeta.<sup>41</sup>

Otro aspecto a observar es el papel de los antagonistas, quienes además de sus propias acciones muestran en su vestimenta, maquillaje, peinado, lenguaje corporal y fisonomía los rasgos de su maldad; además, aun cuando pareciera que su actuar tendrá un éxito a largo plazo, finalmente el desenlace le concede la victoria al bien: es decir, el bien siempre

---

<sup>41</sup> Podemos identificar a la desigualdad con la interacción social y de acuerdo a Charles Tilly (2000) como algo que persiste a partir de una distinción categorial basada en el control del acceso a los recursos productivos y a la satisfacción de necesidades diversas. En ese tenor, desde la telenovela se observa la repetición de una trama donde el punto medular es la diferencia marcada por estándares económicos y raciales. Así por una parte la desigualdad – desde un análisis de la imagen se observa en la vestimenta, el lugar de residencia, el trabajo, las interacciones sociales o el lenguaje -, vista como un mecanismo funcional eficiente y bajo el cual el sistema se reproduce permanentemente a partir de la explotación, la emulación – como copia o trasplante de modelos establecidos - y el acaparamiento de oportunidades – especialmente desde los personajes principales – usualmente los masculinos - han tenido acceso a una educación superior y a obtener un empleo económicamente remunerado y de prestigio -, y ésta condición es dada por la sangre, es decir la herencia y las redes familiares, aún por encima del esfuerzo y la constancia.

triunfa sobre el mal. Finalmente, las acciones de los villanos son las que le dan dinamismo a la trama de la historia, ya que mantienen situaciones límite y clímax constantes, manteniendo a la audiencia atenta.

Como melodrama, es importante mencionar que los contenidos de la telenovela se enfocan en explotar las emociones y los sentimientos de los televidentes, es decir hacia lo que el espectador puede llegar a sentir: llanto, sufrimiento, lástima, alegría y odio, todo para mantener la atención y manejar la intriga e incertidumbre. Así busca situaciones empáticas y lugares comunes que toquen fibras sensibles, como la injusticia, el maltrato a niños o ancianos, la pobreza, la situación del barrio o la vecindad y la conservación de las tradiciones:

“El espectador vive en realidad un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo, en quien ve a su semejante, digno de su simpatía, mientras que libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado, el transgresor moral. Al fin y al cabo en todo telespectador coexisten un doctor Jekyll y un Mr. Hyde [...] y una buena ficción es aquella que es capaz de satisfacer simultáneamente a las dos necesidades psicológicas opuestas al individuo, la del amor y la del odio” (Román,2000:38).

Además, la telenovela bajo el modelo tradicional mantiene una estructura simple y repetitiva, que permite habituarse y seguirla aun cuando se deje de ver por algunos periodos; sin embargo sus puntos de clímax, situados al final de cada capítulo, provocan y garantizan una fidelidad y seguimiento por parte del teleauditorio.

Otro aspecto que la caracteriza es la cercanía y distancia que provoca: “Cercanía porque ciertas cosas pueden sucedernos a cualquiera de nosotros o a algún conocido. Y distancia porque ella permite “entrar” en mundos a los que cotidianamente no se tendría acceso

(cárceles, mansiones lujosas, clubes exclusivos, etc.) y, en cierta medida, hace sentir vicariamente al espectador que no le son del todo ajenos” (Trejo Silva, 2011:73).

La recurrencia a la recuperación de los valores tradicionales y más arraigados de la sociedad también es un aspecto medular de la telenovela. La justicia, el amor, la familia, la honestidad, la rectitud, la hombría, el espíritu de lucha, son virtudes que, a pesar de las vicisitudes, triunfan; así frente a las temáticas diversas – y actuales, como el narcotráfico o el aborto - los cimientos morales, basados en valores consolidados para la sociedad mexicana no se modifican, por el contrario se refuerzan constantemente al demostrar que los cambios sociales no logran modificar las estructuras valorativas heredadas, más bien son reforzadas una y otra vez, a lo largo de las distintas tramas que se muestran en las telenovelas.

Por último podemos hacer referencia a Martín Barbero (1987) y su propuesta de “espectáculo total”, en la que engloba las cuatro características que formaron la base del melodrama y, posteriormente la radionovela y telenovela. Así el eje central de estas tramas se encuentra conformado por cuatro expresiones y sentimientos básicos: las lágrimas y risas, así como el miedo y el entusiasmo.

Al estar encarnados en personajes se logra distinguir al justiciero, quien es sensible, generoso y, usualmente salva a la víctima y castiga al traidor; el traidor, quien personifica el mal y el vicio; la heroína – papel llevado a cabo en forma recurrente por el personaje femenino - como símbolo de la inocencia, nobleza y quien muestra la bondad; y el tonto o bobo (es quien se encargará de relajar las tensiones de la trama y mostrar matices cómicos).



De tal forma que con la combinación de estos personajes también se integran los cuatro géneros de la literatura al melodrama, es decir la epopeya, la tragedia, la comedia y la novela negra, logrando una estructura dramática que, en general, llega a excesos, es decir “la exageración gestual y una exaltación de sentimientos, problemas y valores sociales” (Martín Barbero, 1987:128-131).

### **2.3. ¿Qué aspectos provocan la permanencia de un público cautivo frente a la telenovela, aún a través de generaciones, espacios geográficos y culturas?...**

La telenovela constituye uno de los géneros más persuasivos y redituables para la industria de la televisión, no solo en México sino en América Latina, de hecho se dice que la telenovela es la que usualmente sostiene a la televisora; así, desde su origen se ha inscrito bajo una lógica de doble rentabilidad: comercial y simbólica:

“Comercial porque es uno de los productos televisivos que más dinero genera a las empresas que lo respaldan por su transmisión y retransmisión. Y simbólica, porque se trata de un género televisivo que involucra las emociones, la vida cotidiana, los símbolos, por tanto, la cultura” (Uribe, 2009:41).

La telenovela guarda características heredadas del folletín y el melodrama,<sup>42</sup> es decir, la dramatización y representación de la vida cotidiana, por un lado, y la creación del hábito de acompañar la trama cotidianamente, por el otro. Así y retomando a Galindo, la telenovela

---

<sup>42</sup> El folletín fue una forma de comunicación y de expresión de las inquietudes y sentires del pueblo. Nace a mediados del siglo XIX. El folletín permitió la libertad de expresión y contribuyó a crear un público interclasista (Montoya en Uribe, 2009:42). La narrativa del folletín, desde su inicio estuvo marcada con el sello del entretenimiento, el propio vocablo *feuilleton* denota esta dimensión (Ortíz en Uribe, 2009:42).

es un texto abierto y flexible que cuenta historias comunes: “Es toda una etnografía del entorno social” (Galindo, 1988:5).

Su éxito no se relaciona solo con la mercadotecnia y la producción especializada, es necesario buscar respuesta en una red de emociones y fantasías, sentidos de vida y una gama de elementos culturales, construcciones y representaciones sociales, que atan a los televidentes con las historias.<sup>43</sup> La aceptación de las telenovelas por televidentes tan heterogéneos se relaciona con las vivencias humanas y valores universales que busca involucrar en sus historias, sentimientos que permanecen desde el inicio de la humanidad (Uribe, 2009:46).

Sin embargo, las telenovelas también se nutren de elementos culturales propios del país donde fueron realizadas, mostrando elementos de la identidad nacional y tradiciones arraigadas, lo que provoca una identificación y seguimiento fieles. Por ejemplo, la telenovela brasileña ha mostrado en algunas de sus producciones, difundidas internacionalmente, aspectos tales como el papel de las mujeres, la religión, el espacio rural y urbano, lo étnico – racial, la inmigración y lo cultural y lúdico (Fadul, 1988).

En el caso de Colombia y a partir de los años ochenta, se deja de lado el modelo tradicional y se da paso al espíritu paródico (Martín Barbero y Muñoz, 1992). En el caso de México el melodrama ha impregnado tanto la pantalla grande como la televisión y, especialmente las telenovelas; así, el melodrama mexicano “que emociona hasta las lágrimas... es tan cercano a las emociones del público que se vuelve incluso contradictorio ver sin sentir, oír sin padecer, sentir sin recordar, involucrarse en lo representado” (González,1993:299 y 302).

---

<sup>43</sup> En este sentido resulta interesante retomar a García Canclini (1999) y la globalización imaginada para referirse a la expansión global de imaginarios, es decir se comparten recursos simbólicos que van más allá de nuestras fronteras.

En este sentido Fernández y Paxman (2000) muestran, a través de la biografía de Emilio Azcárraga Vidaurreta, fundador de Televisa, tres fuerzas centrales que caracterizan la trama de la telenovela mexicana mostrada por esta televisora y que tienen sus orígenes en la radio y en la Época de oro del cine nacional. En una primera instancia el conservadurismo sexual, mismo que continúa acentuando – como en el cine nacional y las radionovelas - una tendencia machista – de mayor libertad sexual para el hombre, frente a la mujer - y una doble moral:

“Las heroínas eran vírgenes, o si ya estaban casadas, eran absolutamente fieles y carentes de una expresión sexual propia. Usaban vestidos sueltos y poco maquillaje. Además eran devotas y se identificaban con la Virgen de Guadalupe; para aumentar esa identidad, con frecuencia se llamaban María o alguna variante como Mariana o María Isabel. A los héroes, por su parte, se les permitía ser sexualmente experimentados, a menudo porque eran arrancados al pecado por la malvada rival de la heroína, la villana de la historia. En esos casos el héroe sólo podía salvarse por el amor de la heroína... pero sí en cambio, era la heroína la que tomaba el camino del mal tendría que pagar caro el crimen por haber traicionado los valores de la Iglesia Católica. Así que mientras el héroe podía ser redimido con sólo pedir perdón, la heroína debía sufrir toda clase de humillaciones para poder ser exonerada” (Fernández y Páxman, 2000:81).

Además de ser el amor el centro de la historia, otro rasgo característico es la referencia constante a símbolos religiosos. Es importante resaltar el *guadalupanismo* imperante en el pueblo mexicano: “El “culto guadalupano” es un referente de identificación nacional de gran fuerza cultural en México (González y Chávez, 1996); además de la devoción a los santos o imágenes religiosas diversas, mismas que son mostrados reiteradamente a través de cualquier trama de telenovela.

Otro elemento medular en la narrativa es el ideal de la familia nuclear tradicional como modelo para la sociedad y como factor de cohesión social y estabilidad. Así, éstos valores de la “gran familia mexicana” no solo son mostrados en la telenovela sino a través de los productos que se promocionan, y que promueven la constancia y permanencia a esta visión conservadora de la familia<sup>44</sup>.

El segundo elemento propuesto por Fernández y Paxman (2000), es el darwinismo social. Éste refiere una conquista natural del poder, justifica las desigualdades sociales, argumentando que unos son más aptos para ciertos puestos, frente a otros, que continuarán en el mismo estrato durante toda la trama de la telenovela:

“Los obreros no progresaban socialmente ya que eso podía amenazar el reducido e impecable círculo de la élite. Las heroínas podían avanzar a un nivel social más elevado, pero únicamente casándose con el príncipe azul y sólo después de superar los prejuicios y padecer grandes sufrimientos. Esa era la esencia crítica del tema Cenicienta, que era fantástico, más escapista que inspirador. Y ese escapismo era reforzado por el enfoque de la mayoría de las novelas sobre el estilo de vida y ambiente de los ricos... era esencial que las Cenicientas no eligieran subir de escala social, sino que fueran elegidas para ello (Fernández y Páxman, 2000:82).

El elitismo racial representa el tercer elemento y complementa lo anteriormente dicho, ya que la exclusión de actores morenos con rasgos mestizos de los papeles protagónicos e incluso, de las telenovelas en sí, ha sido una constante: “[...] la preponderancia de rostros

---

<sup>44</sup> Podemos observar como las televisoras han definido al público femenino y fiel a la telenovela bajo el estándar conservador y a partir de un mandato de género reproducido para ella. En el caso del deber ser masculino podemos reflexionar sobre la barra de deportes en la televisión, tradicionalmente un espacio creado y reforzado desde la masculinidad, tanto en su estructura y organización; y cómo la mujer es visualizada como objeto sexual, desde el entretenimiento o a partir de fungir como soporte, frente a sus contrapares masculinos (Beck, 2010:58).

blancos como protagonistas, y por ende como modelos, reforzó la tradicional reverencia a los patrones de belleza españoles y estadounidenses” (Fernández y Páxman, 2000:82).

Además, también se refuerza el vínculo entre el factor de la suerte con estos patrones de belleza; así, el héroe nace con suerte y la heroína, aunque supera sufrimientos y condiciones adversas, al final obtendrá su recompensa al casarse con su príncipe azul. De tal suerte que la riqueza se convierte en un “derecho de nacimiento de las güeras y güeros” (Fernández y Páxman, 2000:82-83).

Es importante resaltar que el mantenimiento de las características arriba mencionadas a lo largo del tiempo y bajo narrativas similares refleja una aceptación tácita de un orden establecido que justifica la desigualdad de clase, raza y género, además de los desniveles culturales. Así:

“[...] la telenovela, a pesar de que pueda presentar incompatibilidades con la realidad nunca se aleja por completo de ella; no olvidemos que la telenovela mexicana se alimenta y transluce (con sus limitaciones), la sociedad en la que surge. Además, al mezclar elementos reales e irreales no es percibida, de manera global, como incongruente, sino como una realidad que contiene elementos ficticios” (Trejo Silva, 2011:137).

Por último, Marcia Trejo Silva (2012) propone aspectos que resulta importante retomar para dar respuesta a la pregunta anteriormente propuesta: ¿Qué aspectos provocan la permanencia de un público cautivo frente a la telenovela, a través de las generaciones, espacios geográficos y culturas?. El primero de ellos se relaciona con los patrones establecidos y rentables que mantiene Televisa, y que han tenido que ser duplicados por TV

Azteca y recientemente por Imagen Televisión; ya que aun cuando en sus inicios estas empresas han propuesto en sus producciones contenidos y formatos interesantes, la presión de un gigante como Televisa ha terminado por hacerlas retomar contenidos conservadores, a los que la audiencia ha estado acostumbrada, y no solo en lo referente a las telenovelas sino también en los programas matutinos y noticieros.

Otro aspecto de interés es el papel de la televisión de paga, misma que aun cuando ha aumentado su penetración social, su disponibilidad de acceso representa un costo agregado – por instalación y renta – lo que no ha derivado en una migración importante del público televidente. Una explicación se relaciona con la baja del poder adquisitivo que en nuestro país se ha venido acrecentando desde la última década del siglo XX a la fecha.

En segundo lugar la telenovela posee, y como una fórmula a desarrollar, una estructura que recupera ciertas virtudes y valores-aspiraciones, así como una línea hacia el “deber ser” – en el papel que cada cual le toca realizar – fundamentados en la proyección de lo que se vive en la sociedad – o un fragmento de ésta -, lo que facilita “la identificación, proyección y, quizá la superación personal” (Trejo Silva, 2011:139).

En tercer lugar las opciones de entretenimiento dadas por la televisión abierta, aunque pocas, son gratuitas, a lo que se une un discurso de limitada complejidad, que no requiere que el auditorio cuente con un alto nivel académico o cultural: “Es un discurso digerido y digerible, que no implica gran esfuerzo mental, de tal modo que se constituye en una opción cómoda de entretenimiento, lo que no justifica – de ningún modo – la merma de la calidad del producto en cualquiera de sus fases” (Trejo Silva,2011:139).

En cuarto lugar, la telenovela mexicana tradicionalmente estuvo dirigida a la mujer de una clase social media y baja, misma que contaba con el tiempo para ver la telenovela. Sin

embargo, el mercado de trabajo y la situación económica del país ha orillado a muchas de ellas a salir del hogar y buscar un trabajo remunerado, lo que implica amplias jornadas de trabajo y poco tiempo para dedicarle a una telenovela. Esto incluso ha impactado en la duración de los melodramas, los cuales antes podían durar más de un año y hoy en día no superan en su mayoría los seis meses<sup>45</sup>.

Sin embargo, y como problemática adicional, muchas de esas mujeres han encontrado cabida en el trabajo informal, la venta de productos o la manufactura, lo que les otorga espacios de tiempo para el ocio, por lo que éste estrato sigue siendo un público significativo para éstos programas. Resulta importante mencionar que, a pesar de la profesionalización de la mujer y su destacado empoderamiento “aún no se refleja ampliamente en el contenido de la telenovela y reduce la capacidad de captación de mujeres mejor preparadas y con horizontes de excelencia perfectamente establecidos” (Trejo Silva, 2011:139).

En quinto y último lugar, resulta importante mencionar el aparato o estructura mercadológica que se conforma detrás de la telenovela y la vuelve popular, es decir, los programas y revistas de espectáculos, las promociones y los programas de radio. Es importante mencionar dentro del entorno de la mercadotecnia y la distribución, que Televisa posee canales de televisión asociados o filiales en diversas partes de América Latina, tales como Venezuela, Chile, Brasil, Perú y Argentina. Y por ello, para éstos países

---

<sup>45</sup> Existen elementos que ligan irremediabilmente al deber ser femenino con los preceptos conservadores, buscando que sean asumidas, como válidas, ciertas preferencias sobre el consumo de productos. En este sentido, a través de la barra de entretenimiento, particularmente las telenovelas y los programas matutinos - como *Venga la alegría* - con más de doce años al aire -, mismo que se transmite a través de TV Azteca -, se representa y asocia a lo femenino con las labores domésticas, el cuidado de la familia y la alimentación, en la sección de cocina y el uso de electrodomésticos (Beck, 2010:100-101). Así, podemos plantear la homologación de contenidos con los programas matutinos *Hoy* y *Sale el sol*, actualmente al aire y mostrados por las señales de Televisa e Imagen Televisión, respectivamente.

resulta más barato comprar los derechos de transmisión para exhibir telenovelas mexicanas producidas por Televisa, que producirlas ellos mismos (Trejo Silva, 2011:140).

## **2.7. Televisa y su competencia.**

Por más de cuarenta años Televisa definió los rumbos de la producción de telenovelas en México, caracterizando formas narrativas e implantando modelos que se encuadraban bajo una estructura monopólica de difusión televisiva, incluyendo una variante que se dio a partir de la entrada de TV Azteca, en 1993. Esta nueva televisora fue creada por licitación de los canales 7 y 13, antes pertenecientes a la televisión estatal denominada como “Imevisión” y concesionados mediante subasta al grupo comercial Elektra encabezado por el empresario Ricardo Salinas Pliego<sup>46</sup>.

Apenas tres años después de su puesta al aire, la empresa TV Azteca lanza su primera telenovela: *Nada personal*, transmitida a través de su red principal y producto de la alianza de Azteca con Televisión, en manos de Epigmenio Ibarra. Ésta producción llamó la atención del público televidente, especialmente masculino, por su género político-policíaco, en la que abordó temáticas novedosas – como el narcotráfico y la corrupción -, además de “un discurso visual centrado en las acciones rápidas, con parlamentos que no dudaron en

---

<sup>46</sup> La tesis doctoral llevada a cabo por Chad Thomas Beck (2010:55-57): *Azteca televisión, hybrid cultural identity, and transnational commercialization*, reflexiona sobre cómo TV Azteca, frente a Televisa, ha buscado seleccionar ciertos segmentos de la población, bajo un estándar basado en una clase socioeconómica media a alta. Así, el consumidor se relaciona con un público urbano, joven; pero definido bajo roles familiares tradicionales, reforzando, también, los mismos elementos frente a sus competidoras Televisa e Imagen Televisión: “[...] the network’s upfront reinforces national hierarchies of citizenship: It enhances the visibility of white and mestizo urbanities and renders invisible the under – and informally employed, the rural and regional populace, and indigenous and Afro Mexican ethnic groups”. Además y comprobando lo argumentado a lo largo de esta tesis doctoral, la industria de la televisión en México, en su conjunto, ha buscado unificarse bajo los mismos elementos: “The Mexican televisión industry constructs the nation as a market unified by ethnicity (Mexican) and race (mestizaje) yet divided by socioeconomic class. This practice obscures the multicultural diversity of the nation’s citizenry; it also conceals the correlation between racial and economic inequalities”.



utilizar groserías, con referencias constantes a los acontecimientos policíacos del momento, con escenas sexuales atrevidas, con un reparto de talento, un triángulo amoroso candente y un buen tema musical” (Trejo Silva,2011:23).

“*Nada personal*” fue una telenovela urbana que presentó la problemática nacional contemporánea. Con la historia de amor como eje buscó mostrar trozos de la situación política que vivía el país bajo el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, en ese entonces presidente de México. De entrada, ésta telenovela logró el interés de la audiencia, no solo por su estructura sino por el lenguaje narrativo y un formato más realista, inaugurando un período en el que se transmitirían historias más apegadas a la realidad y con un gran cuidado en el manejo técnico de la producción.

Tras *Nada personal*, TV Azteca y Argos lanzarían *Mirada de mujer*, misma que marcaría, por su trama y producción, la historia de los dramas televisivos en México y el inicio de una “nueva cultura televisiva” (Covarrubias y Uribe, 1988 y 2001). Además de alcanzar altos puntos de rating frente a Televisa, *Mirada de mujer* inició una generación de dramas televisivos caracterizados por nuevos roles y estilos narrativos para contar las historias, como *Demasiado corazón*, *Tentaciones*, *El amor de mi vida* y *La vida en el espejo*.<sup>47</sup>

Después del rompimiento con Argos Televisión, TV Azteca no ha conseguido equiparar los niveles de teleaudiencia ni tampoco la estética narrativa y diferenciación de contenidos que obtuvo anteriormente. Si bien esta televisora decidió mantener una abierta competencia

---

<sup>47</sup> “En 1997 *Mirada de mujer* constituyó un hito en las telenovelas. Aunque la anécdota es ya vieja (la encontramos en *Cadenas de amor* en 1959), lo refrescante de su tratamiento ganó en buena ley un lugar especial en el gusto del público y, en particular, de aquel que no acostumbraba ver telenovelas cotidianamente. La frescura del discurso visual, el manejo de la cámara con un sentido de voyeur, los temas (matrimonio interracial, sida, mujeres divorciadas y liberadas, mastectomía, anorexia, etc), los parlamentos naturales y las buenas actuaciones demostraron que el melodrama adecuadamente presentado encuentra vigencia en sectores que lo consideran un producto de escasa calidad” (Trejo Silva,2011:24).

frente a Televisa en ese ámbito, lo ha hecho bajo dos vertientes: la compra de telenovelas extranjeras, por un lado, y el regreso a la misma estructura narrativa de su competidora, es decir la repetición de esquemas y públicos elementales (cautivos), por el otro, lo que ha resultado en una copia de la programación vieja y actual de Televisa.

Esta información puede ser corroborada con la consulta del *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2016*, capítulo México (ObitelMéxico), en el que se observa cómo, entre los diez títulos de Telenovela más vistos en el año 2015, Televisa en unión con Univisión, acapara de forma casi total – solo el lugar cinco se le otorga a Argos, Telemundo – dicha lista, basada en los niveles de raiting.

La reciente entrada de Imagen Televisión a la señal de televisión abierta, y dado el contenido de su programación actual, tampoco parece avizorar un cambio radical y de contraste con el formato que Televisa ha impuesto y mantenido, con relación a la producción y emisión de telenovelas. Incluso, un punto a destacar es el que se refiere al crecimiento sostenido que Televisa ha manifestado, a través de su inversión en la señal de televisión por cable (Cablevisión, Cablemás, TVI y Telecable), en donde se aprovechan sus señales para difundir sus telenovelas además de otros contenidos relacionados con el entretenimiento, tales como música, películas y estilos de vida (Orozco: 2016, 375). Por su parte TV Azteca, en contraste, se encuentra sumida en una crisis, no solo económica sino de producción que describe así: “Finalmente TV Azteca reconoce que el modelo de producción, rígido y autárquico que rigió durante años está completamente agotado” (Orozco: 2016,376).

Aún sobre la aparente permanencia del gusto y preferencias, puede comentarse que el público televidente y cautivo de la telenovela no es estático sino que está dispuesto a

migrar, especialmente aquel menor de treinta años y con capacidad de consumo (Salvatierra: 2015). En contraste existe todavía un auditorio fiel y extenso en el país, y que se relaciona con la incapacidad de las televisoras para renovar a la audiencia, en forma generacional: “Los peores enemigos de la telenovela son los ejecutivos de los canales de televisión, que están aferrados a la repetición de novelas exitosas, a los refritos, a las fórmulas, y eso es lo que se está desgastando” (Epigmenio Ibarra en Salvatierra: 2015).

## **2.8. Últimas reflexiones...**

Aun cuando se llegó a pensar que la telenovela de corte tradicional no podría resistir los embates de las nuevas producciones y contenidos realizados por algunos canales de televisión restringida, así como por la gama más amplia de programación que se ofrece - además de diversa y variada -, las investigaciones a las que hemos tenido acceso muestran lo contrario.

Por un lado, existe un público televidente cautivo que se ha engrosado como consecuencia de la imposibilidad económica de adquirir la señal de televisión restringida o de paga a partir de un marcado debilitamiento de las clases medias en nuestro país; por lo que este sector de la población, así como aquel ubicado en ciertos niveles de pobreza, se han vuelto leales y han construido un arraigo a los modelos de producción, contenidos y programación, que históricamente ha desarrollado Televisa, como la alternativa más popular de televisión abierta.

Por otro lado, existen y permanecen elementos de la telenovela que propician y facilitan su seguimiento, tales como su estructura narrativa (la cual recupera virtudes y valores-aspiraciones de un público con carencias y limitaciones), además de una limitada

complejidad semántica, lo que permite que sus productos resulten ser fácilmente digeribles; además del apoyo mercadológico que comúnmente acompaña a la telenovela, es decir canciones, concursos y propaganda diversa en revistas impresas, que refuerzan su presencia, además de lo que propiamente corresponde a lo exhibido a través de la televisión.

Con la evidente claudicación de TV Azteca en cuanto a su propósito inicial de competir con un producto televisivo diferente, la televisión abierta mexicana se apegó al modelo de producción que durante décadas ha implantado con éxito Televisa; y el cual la ha convertido en principal referente para las telenovelas no sólo en México sino en todos los países de habla hispana y más allá.

Para el caso, resulta de nuestro interés retomar lo propuesto por Fernández y Paxman (2000), en aspectos como el conservadurismo sexual – a partir de la imagen representativa de lo que debe ser un hombre: machista y autoritario, y una mujer: abnegada, dócil y religiosa –; el darwinismo social – sin posibilidad de movilidad social o ascensión –; y el elitismo racial – rasgos blancos o caucásicos para los personajes principales, difícilmente vistos en nuestra vida diaria –. Todo ello se repite constantemente en las telenovelas, provocando una incongruencia con lo que actualmente se ve en la sociedad mexicana.

También debemos mencionar – y destacar - que la mujer ha permanecido por años como la principal consumidora de telenovelas, especialmente de aquellas que muestran un tradicional conservadurismo a la par de aspiraciones y deseos, y en razón de su pertenencia o identificación con un amplio sector de la población mexicana que enfrenta profundas desigualdades, falta de oportunidades y pobreza. En paralelo, resulta interesante mencionar

cómo TV Azteca y sobre todo con la puesta en pantalla de telenovelas como *Nada personal* o *Mirada de mujer*, integró en su teleauditorio al público masculino, el cual – podemos advertir - fue dejado de lado en el interés de la empresa tras la salida de Argos televisión. De esa forma TV Azteca rompió no sólo con la productora que en sociedad le generó grandes números de rating, sino también con el propósito de diferenciar sus contenidos, remitiéndose al uso de contenidos con los que la mayoría de los televidentes mexicanos han estado acostumbrados a recibir, resultando al fin de cuentas, en una copia casi fiel de los productos y modelos de Televisa.

Finalmente, nos resulta interesante observar a la luz de lo que propone Charles Tilly (2000), lo que él denomina como “categorías pareadas” y cómo bajo éstas se llega a perpetuar la desigualdad social, volviéndola persistente. En este caso elementos presentes en las telenovelas tradicionales mexicanas, tales como los rasgos físicos, los lugares de interacción, el lenguaje, la devoción, la vestimenta o los objetos, actúan y permanecen como constantes, y los mismos son mostrados como parte de un contraste persistente, lo que conlleva a ésta desigualdad, que no acaba con el paso de los capítulos, sino que trasciende a lo largo de toda la trama y se manifiesta hasta el final.

Podemos decir que al día de hoy, la televisión abierta mexicana compite en cuanto a la producción y difusión de telenovelas a partir de lo mismo de siempre y no del contraste, limitándose a ofrecer un producto tradicional en forma y fondo. En consecuencia y al contrario, y bajo la necesidad de satisfacer un consumo diferenciado, la televisión restringida se ha visto obligada a combinar los formatos tradicionales del melodrama televisivo con la incorporación de temáticas sociales y roles protagónicos actualizados al

propio perfil de sus consumidores, es decir, al de una clase media con acceso a una educación académica de nivel medio y superior, anhelante de cambios y oportunidades.

### **Capítulo 3: Marco teórico y conceptos de referencia.**

El presente capítulo buscará comprobar, desde fundamentos teóricos, la prevalencia de contenidos diferenciados en las telenovelas mexicanas, dependiendo de su tipo de señal; es decir, por un lado, se observa un interés basado en la preservación del *statu quo* conveniente y redituable a los poderes políticos y económicos, mismos que actualmente operan y controlan los mensajes que se muestran en la señal de televisión abierta, a través de las tres televisoras: Televisa, TV Azteca e Imagen Televisión. En sentido paralelo y desde la señal de televisión restringida, como Univisión o Telemundo, las telenovelas que se exhiben muestran estereotipos diversos e incluyentes, tanto para lo femenino como para lo masculino y el objetivo puede llegar a ser el generar una diferencia frente a las telenovelas mexicanas que se transmiten por la señal de televisión abierta, creando una distinción en el consumidor del producto televisivo.

La telenovela mexicana, considerada como un género de ficción al proveer un escenario diverso y múltiple, en el cual se recrean realidades y posibilidades de vida, abarca también aspectos identitarios que representan expresiones de nuestra cultura; así, la utilización de resortes emotivos mueve nuestras fibras sensibles, promoviendo un interés día a día hacia la trama que se exhibe en la televisión.

Tanto en México como a lo largo de América Latina, la transmisión de telenovelas ha mantenido un interés continuo y una trama similar; dirigidas básicamente a un público capitalino sus historias se han basado en una serie de conflictos sentimentales asociados a una necesaria ascensión social, resultado de un esfuerzo y sacrificio por parte de sus protagonistas.

Así y a primera vista la telenovela latinoamericana, y específicamente la mexicana, se estructuraran bajo un hilo conductor común, considerando aspectos propios de la herencia colonial, tales como nuestro lenguaje – a excepción de Brasil con el portugués –, y la vinculación a la religión católica. Sin embargo existen diferencias palpables, especialmente entre la telenovela mexicana y la brasileña. Así, en la brasileña se ha buscado mostrar una imagen renovada y diversa para los roles, tanto femeninos como masculinos, además de una mayor capacidad de agencia, tolerancia y respeto hacia la diversidad.

La telenovela mexicana en la señal de televisión abierta, ha seguido un patrón que le ha resultado redituable. Este patrón muestra como válido el estereotipo tanto femenino como masculino de corte tradicional – conservador; a través de la mujer ama de casa y el hombre trabajador fuera de casa y proveedor económico de la familia. De esta forma las telenovelas producidas por Televisa y, en menor medida por TV Azteca y recientemente Imagen televisión, muestran, a través de sus tramas, la prevalencia de un modelo tradicional de telenovela, continuado y promovido una y otra vez a partir de sus tramas. Frente a este modelo la señal de televisión por cable: Telemundo o Univisión, se promueve otro modelo distinto de telenovela, más cercano al brasileño.

Observando esas diferencias en contenidos, y la atracción que mantiene la telenovela, especialmente en México, surgen las siguientes preguntas: ¿Los contenidos diferenciados de la telenovela mexicana, sobre todo a partir de la construcción y el *manejo* de representaciones e imaginarios sociales, han buscado preservar un *statu quo* conveniente a los poderes político y económico? y, para ello, ¿se sirven de los estereotipos de género al utilizar las reservas de sentido asociadas a los prejuicios y estereotipos sociales para reforzar el mensaje y propósitos?



Buscando responder a las preguntas anteriores y con el fin de ofrecer un marco conceptual que sirva de sustento teórico, desarrollamos cuatro ejes temáticos de investigación, los mismos que buscarán tanto la definición de conceptos como su aplicación a nuestro proyecto. En el primer eje: “Poder, industrias culturales e imaginarios sociales” se abordará, por un lado, cómo se entienden los intereses de poder, cuáles son sus implicaciones, especialmente desde los fundamentos teóricos que proponen autores como Michel Foucault (2001) y Hans Morghentau (1986).

En sentido paralelo, se planteará una definición más amplia de la televisión y los medios de comunicación, a partir de la teoría crítica propuesta por Theodor Adorno y Max Horkeheimer (1949), quienes proponen el término de “industria cultural”, el cual va aparejado a la delegación reciente que se ha hecho de los contenidos televisivos a los intereses de los grandes monopolios, resultando en un “desperdicio cultural”, término propuesto por Javier Esteinou (2011). Por último y a partir de Cornelius Castoriadis (1975), definiremos y abordaremos sobre el concepto de imaginario social.

El segundo eje: “El reciclaje telenovelero desde una propuesta teórica”, busca explicar la recurrencia a historias que se repiten constantemente, a través de generaciones, profundizando en cómo se logra y qué provoca un público cautivo aun cuando se pueda anticipar tanto la historia como el final de la misma; es decir la acción del ser humano no es libre, se encuentra moldeada y existe una presión por parte de las instituciones, en especial los medios de comunicación masiva, para su asimilación.

Bajo esta perspectiva se proponen tres propuestas teóricas que analizan la conformación de lo que se ha denominado como sistemas cerrados, los cuales se autoconstruyen constantemente. En ese tenor, Peter L. Burger y Thomas Luckmann (1996) utilizan el

concepto de “Reservas de sentido”, como esquemas guardados en los depósitos sociales de sentido, tanto de comportamiento como de experiencia, y que son utilizados en forma recurrente. Desde otro análisis, Niklas Luhmann (1998) aporta el concepto de “teoría de los sistemas autorreferenciales”, al que también se refiere como autopoiesis o autoconstrucción del sistema<sup>48</sup>. Y por último, se retoma a Pierre Bourdieu (2000) y su propuesta sobre los “sistemas de enclasmiento”, como constitutivos del orden establecido, bajo aspectos simbólicos que constantemente reproducen las diferencias y crean la “distinción”.

En el tercer eje: “La vida de consumo y la telenovela” y considerando la diferenciación en la trama telenoveler, se abordará, bajo la perspectiva de Zygmunt Bauman (2007), a las llamadas “víctimas colaterales del consumo”, al “amor líquido” y a las “comunidades fantasma”. Esto es, en el primer caso, la intención se centra en la normalización de las

---

<sup>48</sup> Darío Rodríguez y Javier Torres (2003, 103 – 106) en su artículo: *Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana*, exponen las siguientes diferencias, entre el concepto de autopoiesis propuesto originalmente por Maturana, frente al desarrollado por Luhmann, posteriormente: “El término de autopoiesis y sus conceptos relacionados fueron originalmente acuñados por el biólogo Humberto Maturana, que requería de un aparato conceptual que le permitiera explicar la organización de los seres vivos [...] El resultado de las deliberaciones teóricas que propone Maturana revientan el formato comparativamente modesto de una teoría universal circunscrita al campo de la disciplina biológica. Esta teoría, cuyo gozne ha constituido por la noción de autopoiesis, no es en sentido estricto biología [...] La imagen del mundo que aporta Maturana es intensamente traslúcida: el principio constitutivo de la célula, en calidad de ultraelemento de los organismos, se mantiene en todos los niveles de complejidad que tengan que ver con lo vivo: células, organismos, sistema nervioso, comunicación, lenguaje, conciencia, sociedad. Con otras palabras no hay discontinuidad entre lo social, lo humano y sus raíces biológicas”. Bajo este principio de autopoiesis y fundamentado en la biología, Maturana propone cinco principios: autonomía, emergencia, clausura operativa, autoestructuración y reproducción autopoietica, mismos que se aplican a lo vivo, atravesando desde una célula hasta el sistema nervioso. Así, el funcionamiento se basa en el principio de clausura pero bajo una autonomía entre las unidades orgánicas (Maturana y Varela:1984:113).

Frente al proceso de clausura, desde la biología, propuesto por Maturana, Niklas Luhmann (1998) integra a este término el proceso de humanización (socialización) bajo una red cerrada y autorreferente (o autopoiesis), pero desde la comunicación. Así, esta red cerrada de comunicación solo es designada y utilizada desde el concepto de sociedad, y por lo tanto su función, origen y practicidad se fundamentan bajo este patrón cerrado: “No sólo están organizados autopoieticamente las unidades orgánicas, sino también las formas sociales y las conciencias de los individuos. Luhmann generaliza el concepto de autopoiesis y lo aplica a otros ámbitos de la realidad. Los sistemas vivos, los neuronales, las conciencias, y los sistemas sociales son (para Luhmann) sistemas autopoieticos, esto es, sistemas que se llevan a cabo gracias a una reproducción recursiva de sus elementos como unidades autónomas. El concepto de autopoiesis está tomado en la dirección de la autoconservación del sistema mediante la producción de sus propios elementos” (Rodríguez y Torres, 2003: 124). Así, la comunicación, para Luhmann y base de un sistema autopoietico, se estructura bajo eventos fugaces que se conectan entre sí mediante un sentido (basado este en una estrategia de selección, distinguiendo entre aquellas comunicaciones parte del sistema y las que no le pertenecen).

prácticas y la perpetuación de la estructura, - a partir de las telenovelas recicladas -, que siguen el mismo esquema, y en el segundo se apuesta por tramas novedosas y el consumo de productos.

En el cuarto y último eje: “El género desde las industrias culturales”, se buscará definir la forma en que se ha construido la identidad de género desde las industrias culturales. Así, tomaremos, entre otras especialistas, a Teresa de Lauretis (1987) y su terminología sobre “tecnologías de género”, a Judith Butler (1990) y su propuesta teórica sobre el “género performativo”. También acudiremos a Laura Mulvey (2007) para analizar las “oposiciones binarias” y a Celia Amorós (1997) para comprender la “socialización de género”.

### ***3.1. Primer eje: “La telenovela mexicana desde el poder, las industrias culturales y los imaginarios sociales”.***

La telenovela mexicana conforma, además de historias ligadas a emociones y expresiones de nuestra identidad, una vinculación a estructuras de poder, sobre todo a través de los intereses empresariales y del Estado. Así, cuando las telenovelas mantienen contenidos con base en historias y personajes repetitivos, podemos advertir que con ello, - además de aspectos característicos que las identifican, como ciertos íconos religiosos, roles y caracterizaciones de clase y raza, relacionadas con una posición social y económica -, se manifiestan prácticas simbólicas que las refuerzan, lo que puede ir más allá del producto televisivo para convertirse en un agente que trabaja bajo intereses del poder y sus estructuras.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup>“Esta repetición tiene como característica primordial que se gestiona a través de formas reticulares y difusas, produciendo discursos que, con pequeñas variaciones de enunciabilidad, según focos institucionales, sostienen al infinito una misma trama argumental. Repetición argumental y múltiples focos en la gestión de sus enunciados crean los caminos de su eficacia simbólica. b) Se instituyen como universos de

Al respecto, podemos suponer que además de coincidencias de forma y contenido existen acuerdos implícitos, tanto entre los productores, como entre los grupos empresariales para con las televisoras, especialmente en México, donde el poder económico y el poder político han mantenido una estrecha relación – casi simbiótica - dentro del campo de los medios de comunicación. Por ello, podemos decir que en México, persiste una estrategia por atraer y mantener públicos televidentes a través de contenidos diferenciados y hasta opuestos, teniendo como punto de partida a las tramas de las telenovelas en razón del tipo de televisora y la señal, pero sobre todo de la masa televidente a la que dirigen sus contenidos, aspecto que se abordará en el tercer eje.<sup>50</sup>

En esos contenidos diferenciados, resalta el *manejo* de la televisión mexicana a partir de intereses políticos y empresariales y desde una forma de ejercer y hacer uso del poder.

Michel Foucault (2001) se expresa de forma contraria a la afirmación del poder como un

---

significaciones de formas molares, totalizadoras, esencialistas que estipulan no sólo lo que debe ser una mujer o un hombre sino lo que es. En tal sentido esta voluntad totalizadora opera violencia simbólica, ya que no da lugar, se apropia, tritura, las diferencias de sentido, la diversidad de prácticas y posicionamientos subjetivos de los actores sociales; homogeneiza y por lo tanto violenta lo diverso” (Fernández, 1992:78).

<sup>50</sup> Sobre la “masa televidente” pueden comentarse dos trabajos realizados por Luz Alejandra Cárdenas Santana (2009) y José Íñigo Aguilar Medina (2013). Ambos llevaron a cabo entrevistas, la primera a mujeres de Guerrero, el segundo a hombres jefes de familia, con el fin de determinar las variaciones en los roles de género, a lo largo de las generaciones. De interés para el estudio es lo que se desprende del trabajo de Cárdenas Santana, “el mandato cultural”, mismo que se relaciona con el rol que debe seguir la mujer y el hombre en la sociedad mexicana, especialmente en condición de pobreza; así, la mujer debe permanecer en casa para cuidar de los hijos; y desde la visión del hombre, el temor se relaciona con la infidelidad o la pérdida de respeto a su autoridad (Cárdenas, 2009:91-96).

Por su parte José Íñigo Aguilar Medina (2013) constata una asignación cultural de roles estereotipados tanto para el hombre como para la mujer, aunque observa una brecha generacional en la asignación de tareas, es decir entre más jóvenes las tareas cotidianas resultan más equitativas: “[...]durante su aplicación se pudo observar que más de la mitad de los consultados tiene una mentalidad que los lleva a reproducir actitudes discriminatorias, machistas, un punto importante es que estos hombres cuentan con una edad que oscila entre los 40 y los 50 años, y que una pequeña proporción de ellos, que no manifestaron tantas actitudes machistas, son más jóvenes con un promedio de edad entre los 20 y los 27 años”. Así, Aguilar Medina comprueba cómo los roles de género han sido modificados, de forma generacional. Buscando una respuesta a ésta diferencia se puede atribuir a las modificaciones que se han dado con respecto al papel y estereotipo de la mujer en la familia, especialmente entre los jóvenes, ya que la mujer se ha insertado en el mercado laboral y contribuyen al gasto familiar, resultando en “un trato más digno y equitativo” (Aguilar, 2013:43).

elemento intrínseco y coercitivo del Estado, y propone que su ámbito va más allá de éste. Actualmente, y retomando al intelectual francés, podemos percibir que coexisten nuevas y diversas formas de poder, las cuales “funcionan no ya por el derecho sino por la técnica, no por la ley sino por la normalización, no por el castigo sino por el control, y que se ejercen en niveles y formas que rebasan el Estado y sus aparatos” (Foucault, 2011:84).

En este punto y desde las características del poder que han sido argumentadas por Foucault (2011), podemos comentar que, aun cuando existe un discurso de telenovela dominante - y desde las estructuras de poder -, también se apuesta por definir los roles sociales y la organización de la sociedad ordenada por clases, gustos, lenguaje, vestido y hábitos, donde se ejerce también el poder desde diferentes posiciones, es decir que:

“[...] el poder viene desde abajo, no hay una oposición global entre dominadores y dominantes, hay relaciones de fuerza múltiples [...] las relaciones de poder son intencionales no subjetivas [...] donde hay poder hay resistencia dentro del mismo campo de poder” (Foucault, 2011:87).

Y aun emergiendo resistencia o apatía frente a la trama telenovelera, los intereses empresariales y políticos promueven la fortaleza de su continuidad, a través de un control no sólo de la manufactura sino de la comercialización y la difusión de sus productos. Desde esta perspectiva Hans Morgenthau (1986) en su libro: *Política entre las naciones* ya habla sobre “el control del hombre sobre las mentes y las acciones de otros hombres”, describiendo como el jefe de un partido político conforma su poder bajo la capacidad de “moldear las acciones de los miembros de su partido de acuerdo a su voluntad” (1986:43-45), no desde el aniquilamiento sino a partir de un “cambio de mentalidad, mismo que lo llevará a ceder ante la voluntad de su oponente” (1986:46), utilizando para tal fin el equilibrio entre los recursos materiales y humanos y el apoyo popular.

Así, cuando podemos asumir que tanto Foucault (2001) como Morghentau (1986) coinciden en definir el poder como una forma de control y equilibrio de fuerzas. Para el caso de nuestra investigación, podemos advertir que esto se manifiesta a partir de cómo se conciben y producen – y reproducen - los contenidos de las telenovelas bajo la injerencia velada o abierta de sus propios intereses – tanto de grupos empresariales como de quienes detentan el poder político, económico o religioso - , y como se difunden y promueven a través de los medios de comunicación, sobre todo la televisión en sus ámbitos de transmisión abierta o restringida.

Desde esta perspectiva y con un trasfondo más amplio, la Escuela de Frankfurt, a través de dos de sus exponentes teóricos: Theodor Adorno y Max Horkeheimer (1949), realizan una crítica a la modernidad, a partir de ocuparse tanto del orden social como del sistema filosófico que, aun cuando la sustentan, no dan solución a los acontecimientos que se han suscitado, uno tras otro, especialmente a lo largo del siglo XX. Así podemos hablar de las guerras mundiales, los sistemas autoritaristas y totalitarios, como el nazismo en Alemania y el ascenso de Stalin en Rusia, además de la consolidación del capitalismo como sistema económico y, aparejado a este, la llamada “cultura de masas”.

Al respecto, Adorno y Horkeheimer (1949), desarrollaron en forma teórica, el concepto de “industria cultural”. El término fue acuñado bajo un contexto relacionado con el desarrollo de la industrialización y el capitalismo. En este sentido se conforma la relación producción, masificación y objetos culturales, a partir de analizar la mercantilización del arte como un objeto producido en serie, y en donde el gusto también es masificado y estandarizado.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> “La industria cultural puede ser entendida como el conjunto de los medios de comunicación tales como el cine, la radio, la televisión, los periódicos y las revistas, que integran un sistema poderoso para generar

El concepto de “industria cultural” engloba toda producción dirigida a las masas, desde la prensa escrita, hasta la radio, el cine y la televisión, y se orienta sobre todo a la obtención de ganancias económicas. De esta forma todo producto es estandarizado e intercambiable, incluso:

“Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto, - el almacén conceptual fabricado por él – comienza a dibujarse [...] El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias...” (Horkheimer, 1998:177).

Cabe comentar que tanto Adorno (1949) como Horkheimer (1998), no llegaron quizá a dimensionar el creciente poder de los medios de comunicación y, especialmente su injerencia en nuestra cotidianidad, sobre todo frente a otras instituciones que verían menguadas sus fuerzas, como la familia, la iglesia o la escuela. Pero sí lograron caracterizar al receptor, el cual fue considerado como pasivo y manipulado, y catalogar a lo producido por la Industria Cultural como de “baja categoría y con escasas cualidades, en comparación con las cualidades y valores del arte verdadero. Sin embargo, hubo una resistencia para hacer un estudio concreto de los productos y de las formas en que verdaderamente son consumidos” (Eco, 2001:37).

Bajo cierta coincidencia, Martín Barbero (1998) observa en el análisis hecho por Adorno y Horkheimer (1949), limitantes que les impiden relacionarse de manera cercana a lo masivo:

---

ganancias por ser más accesible a las masas, ejerciendo con ello un tipo de manipulación y control social, o sea, no sólo edifica la mercantilización de la cultura sino que es legitimada por la demanda siempre creciente de esos productos. Es notorio que no hay una preocupación exacta con el contenido de los productos aunque sí con el registro estadístico de los consumidores” (Pentiado Godoy, 2011:50).

“Con un enfoque menos despectivo y sin el ideal del arte de vanguardia como referente aplastante. Desde ese alto lugar [...] no parecen pensables las contradicciones cotidianas que hacen la existencia de las masas ni sus modos de articulación del sentido y de articulación de lo simbólico” (1998:55-56).

En ese sentido, podríamos advertir que las masas culturalizadas y adoctrinadas por estas industrias culturales cumplen “implacablemente los dictámenes de un sistema de dominación económica que necesita de una concordancia de las personas para la legitimación de su existencia” (Adorno y Horkheimer, 1985); es decir, es a partir de una reproducción inconsciente y automática que se conforman sociedades alienadas y dispuestas a absorber estos contenidos televisivos. Y en la acuñación de este concepto se dejó de lado la complejidad que podemos identificar en el consumo simbólico, especialmente desde las regiones latinoamericanas y que instituyen rasgos característicos y particulares, conformando diferencias entre lo masivo y lo popular (Martín Barbero, 1998).

Incluso, cuando podemos advertir lo que podrían ser fallas en la propuesta de la “industria cultural”, por lo que se ha provocado con su comercialización, no dejamos de lado el observar que la estandarización y el modelado de la información que se muestra en la televisión mexicana especialmente desde el mundo de las telenovelas, siguen y preservan un formato característico, similar y rentable<sup>52</sup>. En la actualidad, Javier Esteinou (2011) nos advierte sobre la marginación del Estado mexicano como “instancia rectora de los procesos de cultura y comunicación nacionales, para delegar su dirección a la dinámica del mercado

---

<sup>52</sup> Reforzando la línea y visión de la industria cultural mexicana, Florence Toussaint en su estudio: “Televisión sin fronteras” y, posteriormente, “La política cultural y las televisoras públicas” analiza cómo, a partir de un estudio comparado en tres regiones latinoamericanas: Brasil, Venezuela y México, la política cultural se materializa de forma distinta, tanto desde el Estado, como a través de sus instituciones. En el caso de México y tras la crisis de la deuda externa que se dio en 1982, se comienza un viraje hacia las políticas neoliberales: “Estas se fueron profundizando en el régimen presidencial de Miguel de la Madrid, hasta alcanzar un pico en el de Salinas de Gortari (1988 – 1994). En este sexenio se privatizaron las telecomunicaciones y la televisión pública de alcance nacional. Dichas medidas produjeron un monopolio privado en la telefonía y las telecomunicaciones, y el fortalecimiento de la opción lucrativa en la televisión” (Toussaint, 2011:98).



bajo el mecanismo de acción de la oferta y la demanda informativa [...] por la acción de la “garra invisible” de los intereses de los grandes monopolios de la difusión sobre el proceso de la cultura y la conciencia nacionales” (Esteinou, 2011:12).

Esta nueva base regulatoria ha tenido como consecuencias –según Esteinou (2011)-, la desinformación de lo esencial y la sobreinformación de lo secundario; de ésta forma la televisión mexicana, en manos de un interés empresarial – político, promueve:

“[...] el pensamiento de la ganancia ilimitada, el deseo del lucro, la ambición sin límite, el pragmatismo económico a costa de lo que sea, la especulación financiera, la ideología de la posesión material como sentido de la vida, la frivolidad como concepción de la existencia, la visión del progreso técnico como única religión por encima de otros valores urgentes para la sobrevivencia colectiva [...]” (2011:14). En esta atmósfera caracterizada por el llamado “desperdicio cultural”, se alienta el consumismo ilimitado y la homogeneización a través de aspectos como el estilo de vida de los famosos y la moda internacional; además, las aspiraciones del teleauditorio son mediadas por los shows en vivo, las telenovelas o los programas de espectáculos. En ese ámbito, son los patrocinadores quienes determinan el contenido de la transmisión, apoyados en el predominio de un determinado grupo político-empresarial; y sin mediar ninguna política pública que regule contenidos. Para el caso y especialmente desde lo observado en la televisión mexicana, Esteinou (2011:19) analiza el surgimiento, en los últimos tiempos, de siete modelos de televisión: “Televisión vampiro”, “televisión adrenalínica”, “televisión de lavadero”, “televisión chantajista”, “televisión intrusiva”, “televisión mágica” y “televisión esquizoide”.

El modelo de “televisión vampiro”, con el fin de aumentar los niveles de audiencia, utiliza “series y escenas altamente violentas, sangrientas y sádicas que impulsan la exposición de la crueldad y lo morboso” (Esteinou, 2011:19). El modelo de “televisión adrenalínica” muestra fuertes dosis de adrenalina para aumentar el ritmo cardíaco y mantener al auditorio cautivo y al borde de sus emociones. La “televisión de lavadero” por su parte, promueve aspectos sensibles y emotivos de participantes populares, a partir de problemáticas basadas

en sus vidas privadas, explotando “los conflictos personales, las crisis familiares y el dolor humano [...] con tal de obtener rating y vender” (Esteinou, 2011:19).

En la “televisión intrusiva”, se exhibe la capacidad de la televisión para atravesar y difundir aspectos íntimos, con tal de aumentar los niveles de audiencia; la “televisión mágica” plantea la utilización de productos con cualidades para lograr modificaciones espectaculares, en períodos de tiempo cortos y por último, Esteinou (2011) plantea a la “televisión esquizoide”, esta logra en momentos catárticos para el país, mostrar programación banal que alcanza altos niveles de audiencia, con el fin de distraer y desinformar a la población, logrando ya sea la aprobación de políticas gubernamentales en corto tiempo o girar el eje del escándalo (2011:20-31).<sup>53</sup>

Resulta importante analizar que los nuevos modelos anteriormente mencionados, son promovidos por las empresas televisoras bajo un interés mercantilista, el cual no sólo aleja a las audiencias de la lectura, la cultura y el pensamiento crítico, sino que también está sometido a un vaivén; es decir, dichos modelos no guardan una constancia lineal en el auditorio, sino que sus altas y bajas se relacionan con el nivel de identificación y los momentos álgidos en los que se proponen y muestran. Así, aun cuando algunos de ellos mantienen buenos niveles de audiencia por largas temporadas, de improvisto pueden salir del aire frente a nuevas propuestas, quizá más incendiarias que las anteriores, en su formato y contenido.

---

<sup>53</sup> Estos “modelos” televisivos no solo han sido promovidos en nuestro país, Patrick Champagne en su artículo: “La visión mediática” comenta cómo los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, fabrican una representación de la realidad y la problematizan poniendo el acento sobre lo extraordinario: “[...] se tiende a exhibir únicamente las acciones violentas, los enfrentamientos con la policía, los actos de vandalismo, un supermercado en llamas o autos que arde, y presentar un revoltijo, como causa de esos desórdenes [...] lo cierto es que en lo sucesivo los medios son parte integrante de la realidad, o, si se prefiere, producen efectos de realidad al fabricar una visión mediática de aquélla que contribuye a crear la realidad que pretende describir” (Champagne,2002:55-59).

Por último y como conclusión a éstos modelos de televisión resulta importante mencionar el artículo: “La transparencia perdida”, de Umberto Eco, en el que se analiza cómo los programas televisivos se han dividido tradicionalmente en *programas de información* y *programas de fantasía o de ficción*; en los primeros, la audiencia verifica la autenticidad de los hechos que se muestran y se tienen ciertos parámetros para determinar si ésta informa *correctamente*:

“La TV no se juzga por la veracidad de cuanto dice el entrevistado, sino por el hecho de que este sea realmente quien corresponde al nombre y a la función que le son atribuidos y de que sus declaraciones no sean resumidas o mutiladas para hacerle decir algo que él (con datos en la mano) no ha dicho” (Eco, 2014:197).

Como contraste en los programas de fantasía o de ficción el espectador suspende su incredulidad y “acepta *por juego* tomar por cierto y dicho *seriamente* aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica”. Sobre esto, Eco propone el término “verdad parabólica”, misma que se fundamenta en la afirmación de principios morales, religiosos o políticos sin ser objeto de censura. Así, ha provocado que las violaciones a los programas de información sean cuestionadas y analizadas en las primeras planas de noticieros y periódicos, mientras que frente a los programas de fantasía o ficción se dedique sólo artículos en páginas interiores o en secciones marginadas de la televisión (Eco, 2014:198).

Frente a este panorama, la televisión, tanto en su señal de televisión abierta como restringida, ha mantenido la transmisión de telenovelas. En el primer caso – a través de Televisa, ya que TV Azteca ha preferido en los años recientes la compra de telenovelas, especialmente brasileñas - guarda un espacio para la telenovela que resulta casi inamovible. Esto en razón de diversos factores, especialmente el conformado por un mensaje fácilmente digerible para la “masa”, basado en aspectos como los simbolismos religiosos, las

diferencias de clase a través de rasgos raciales, oficios y profesiones de los personajes, así como el uso del tiempo libre. Además, los nudos dramáticos se estructuran bajo una historia que se muestra en forma lineal, esto es, de principio a fin, lo que provoca la existencia de un público cautivo, que se llega a mantener generación tras generación. Por ello, podemos identificar historias recicladas una y otra vez, es decir los personajes y locaciones varían pero la temática y trama no cambian.

En contraste, los canales de televisión restringida, tales como Univisión o Telemundo, nos llegan a mostrar temáticas complejas y dirigidas a un público distinto, marcado por el acceso económico a esta señal de televisión. Por ello, aparecen problemáticas que no se abordan en la señal de televisión abierta, entre ellas: el narcotráfico, el crimen organizado, la violencia, la falta de oportunidades y el desempleo. En esas temáticas diferentes, la mujer es desmarcada de su rol tradicional para mostrarla bajo diversas facetas, más allá de la maternidad y el cuidado de los hijos. De esta forma podemos suponer que tanto los dueños de las televisoras como grupos empresariales y políticos alientan y promueven temáticas diferenciadas en razón del público al que se dirigen, y con el fin de generar y conservar audiencias que respondan a sus objetivos comerciales y políticos.

Cabe destacar que esas audiencias logran permanecer, crecer o disminuir, es decir, se integran y solidifican en razón de aspectos que van más allá del puro nivel socio-económico, para abarcar también su condición de desigualdad, sumisión o empoderamiento, comparten de este modo un imaginario común y que en palabras de Cornelius Castoriadis (1975) es definido como: “La concepción de figuras, formas e imágenes de aquello que los sujetos llamamos realidad” (1975:29). Así, la perpetuación de ese imaginario es guardado y atesorado en las instituciones, especialmente en los medios de

comunicación, buscando mantener, a partir de la emisión de sus mensajes, un orden establecido a partir de “normas, valores, lenguajes, herramientas, procedimientos y modos de hacer las cosas” (Castoriadis en Erreguena, 2004:593).

Para nuestro objeto de estudio, podemos asegurar que tanto el valor otorgado al ciudadano común, como el de las colectividades humanas, radica no en su esencia o capacidades, sino en lo conferido por la institución, como “portadora de significaciones que no se refieren ni a la realidad ni a la lógica” (Guerrero, 2007:136); dichas significaciones son denominadas por Castoriadis como “significaciones imaginarias sociales”. La suma de las significaciones imaginarias sociales como de las instituciones dará lugar al “imaginario social instituido” (Castoriadis en Guerrero, 2007:136).

En este punto resulta importante definir los conceptos de: “representación social” e “imaginario social”. Silvia Gutiérrez Vidrio (2007) comenta sobre la utilidad de las representaciones sociales, especialmente para acceder a las formas subjetivadas o interiorizadas de la cultura, es decir: “[...] a los ámbitos específicos y bien delimitados de creencias, valores y prácticas de los actores sociales” (Gutiérrez, 2007:96).

Así, según Jodelet, las representaciones sociales: “[...] se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede e, incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos (Jodelet en Gutiérrez, 2007:96). A su vez, las representaciones sociales para Noé Santos (2007) son “aquellas imágenes que nos creamos de nosotros y del mundo mediante las cuales interpretamos la realidad y actuamos” (Santos, 2007:260).

En contraste, el imaginario social se escapa a lo racional, penetrando en el espacio desconocido y oculto del sujeto: “El imaginario es el mundo de la imaginación, construido por “la conciencia imaginante”, que no sólo tiene la capacidad de representar un objeto ausente como presente, sino la de poder crear objetos irreales, un mundo “irreal” o antimundo” con el cual la conciencia afirma y realiza su libertad. El imaginario no es un simple registro de la conciencia, sino que es la propia conciencia, en tanto que realiza su libertad” (Selva en Santos, 2007:244).

En ese sentido y cuando Castoriadis (1975) observa la posibilidad de transformar el “magma” – suma del imaginario efectivo (el instituido) y el imaginario radical e instituyente - por el mismo sujeto, con el fin de transgredir el orden establecido y lograr transformarlo, afirma: “[...] si cada sujeto está buscando permanentemente nuevos significantes, la ideología no es inamovible ni automática” (Castoriadis en Erreguerena,2004:599). De este modo, podemos asegurar que el imaginario social instituido, aquel que nos dice quiénes somos y el papel que debemos desempeñar en la sociedad, particularmente desde los medios de comunicación y en el mundo de la telenovela y el imaginario, representan un peso mayor que nuestra propia creación y transformación.

Hasta aquí hemos buscado conformar un cuerpo analítico para dar respuesta al por qué de los contenidos diferenciados que actualmente se muestran en la televisión mexicana, con relación a la emisión de telenovelas. Así existe una estructura de poder, tanto político como empresarial que busca, a través del *manejo* de ciertas representaciones e imaginarios sociales – acatamiento y sumisión de roles por un lado, y el empoderamiento así como el

consumo, por el otro –, conservar sus privilegios, manteniendo una estructura de control y dominación inamovibles.

***Segundo Eje: “El reciclaje telenoveleros desde una propuesta teórica”.***

Aun cuando se muestran diferencias en las temáticas y su relación con espacios geográficos distantes, podemos advertir la sobrevivencia de la telenovela como elemento de atracción popular para los televidentes, ¿Y entonces qué provoca esta sobrevivencia?

Para responder, en principio acudiremos a los planteamientos de Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1996) en su texto: “Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: La orientación del hombre moderno”, publicado en 1965 por Editorial Paidós, y desde los cuales acuñan los términos de: “reservas de sentido” y “depósito social de sentido”. Para Berger y Luckmann (1996), ambas interactúan en forma conjunta en las sociedades:

“Las reservas de sentido socialmente objetivado y procesado son “mantenidas” en depósitos históricos de sentido y “administradas” por instituciones. La acción del individuo está moldeada por el sentido objetivo proveniente de los acervos sociales de conocimiento y transmitido por las instituciones a través de las presiones que ellas ejercen para su acatamiento. En este proceso, el sentido objetivado mantiene una constante interacción con el sentido constituido subjetivamente y con proyectos individuales de acción. No obstante, el sentido también puede ser adscrito – incluso, podríamos decir, sobre todo – a la estructura intersubjetiva de relaciones sociales dentro de la cual el individuo actúa y vive” (Berger y Luckmann, 1996:43).

Bajo esos conceptos, podemos observar que los depósitos sociales de sentido se encuentran guardados en esquemas, tanto de experiencia como de comportamiento y estos, a su vez, se

integran a una “comunidad de vida” (*Lebensgemeinschaften*) las que son, además, “comunidades de sentido” (*Sinngemeinschaften*) (Berger y Luckmann, 1996:46). Así y aun cuando se carezca de una reserva de sentido compartida universalmente, pueden haber puntos en común en las comunidades, o extraer un sentido del depósito histórico común.

Berger y Luckmann (1996), incluyen bajo el significado de medios de comunicación masiva desde la publicidad hasta cualquier programa de televisión, por su capacidad de difusión y penetración. Así, consideran que éstos cumplen una función esencial para orientar y dotar de sentido, a la comunidad de sentido. Es decir, funcionan como mediadoras entre la experiencia colectiva y la individual: “Lo que sea que otras instituciones ofrecen a modo de comunicación lo seleccionan y envasan, lo transforman gradualmente y deciden sobre la forma en que lo difundirán” (1996:98).

Por ello, y trasladando su conceptualización al ámbito de las telenovelas y su vigencia actual, podemos comentar que existe una comunidad de vida y de sentido que se muestra en estos rodajes, sustentada en un depósito social de sentido común, y que atraviesa a todas las clases sociales, visiones y apropiaciones, que van más allá de nuestra sociedad mexicana. De esta forma, la recurrencia a temáticas constantes a partir de historias recicladas se relaciona con ciertas pautas comunes, como el anhelo, la aspiración y el “sueño” femenino, sin importar el sector social al que se pertenezca.

Sin embargo, se puede hablar también de una “diferenciación en la telenovela mexicana”, temática que se abordará y buscará comprobar en capítulos posteriores. Así, por un lado, la telenovela de corte tradicional destaca la recurrencia a simbolismos religiosos, estereotipos de género que promueven un rol conservador para lo femenino y lo masculino, y división económica – racial de la sociedad mexicana, fundamentando así su durabilidad bajo “las



comunidades de vida, las cuales se caracterizan por una acción que es directamente recíproca y que se repite con regularidad en un contexto de relaciones sociales duraderas. Las personas involucradas confían, ya sea institucionalmente o de cualquier manera, en la perdurabilidad de la comunidad” (Berger y Luckmann, 1996:46).

En contraste, se producen telenovelas que distantes del corte tradicional, exhiben contenidos a partir de roles empoderados y diversos, expresando a lo masculino y lo femenino más allá de la representación física, alimentándose también de estos depósitos de sentido – como ejemplos imágenes de hombres compartiendo la crianza de los hijos o mujeres asumiendo cargos públicos o políticos -, mostrando las diferencias de contenido y la diversidad del público televidente. Así, desde este modelo de telenovela se puede abordar “el pluralismo”, término definido por Berger y Luckmann (1996) como:

“[...] un factor acelerador, precisamente porque contribuye a minar la eficacia de resistencia al cambio que tienen las definiciones tradicionales de la realidad [...] resulta inherentemente subversivo para la realidad ya establecida del *statu quo* tradicional” (1996:158).

El pluralismo visto en esta propuesta de telenovela tiende - todavía quizá de manera velada - a “desestabilizar el estatus de “algo dado” conferido a los sistemas de sentido y de valores que orientan la acción y sustentan la identidad” (Berger y Luckmann, 1996:105). Así, el pluralismo muestra la imposibilidad de mantener las reservas de sentido intactas; así, se muestran realidades que pueden ocasionar modificaciones en estilos de vida, desestabilización de las instituciones intermedias, como la Iglesia, y cambios en el consumo pero, aun así, Luckmann y Berger (1996) observan como: “En los pequeños mundos de vida, los diversos sentidos ofrecidos por las entidades que los comunican no son

simplemente “consumidos”, sino que son objeto de una apropiación comunicativa y procesados en forma selectiva hasta transformarse en elementos de la comunidad de sentido y de vida” (1996:116-117); esto conlleva a que el pluralismo ya asimilado, llegue a formar parte de la propia comunidad de vida, convirtiéndose con el tiempo en una “reserva de sentido”.

Resulta de interés establecer una relación entre las “comunidades de vida” y el “pluralismo”, propuestas por Berger y Luckmann (1996) y la teoría de los sistemas autorreferenciales enarbolada por Niklas Luhmann (1998), toda vez que a partir de su propuesta, podemos advertir que las estructuras son las que facilitan la estabilidad de la información y que son las telenovelas, en donde las comunidades de vida se condensan. Así, la trama viene a ser vista, ya bien como memoria, ya bien como cognición.

Al condensarse la información en las estructuras, esta reduce la arbitrariedad de lo que está por venir, y entonces entendemos que “Las estructuras también tienen una actividad propia [...] reducen la alteridad de lo que vendrá a continuación [...] posibilitan la redundancia y sirven para continuar la autopoiesis del sistema” (Luhmann, 1998:100).

Por ende y, a través de una trama constantemente reciclada, es como se han exhibido modelos recurrentes que se han instaurado y legitimado a partir de una estructura de poder (público y privado) casi inamovible. En ello aparece la autopoiesis, es decir, la autoconstrucción que lleva a cabo todo sistema. En ese sentido, podemos decir que la autorreferencia y la autopoiesis contribuyen a la autoevolución del sistema; por ello, Luhmann (1998) al referirse a la autorreferencia nos asegura que “hay sistemas que tienen la capacidad de entablar relaciones consigo mismos y de diferenciar estas relaciones frente

a las de su entorno." (1998:36) Es decir, la autopoiesis hace referencia a la autoconstrucción y la autorganización del sistema en sí mismo<sup>54</sup>.

Es importante mencionar el trabajo: "El amor como pasión", realizado por Niklas Luhmann en 1985; en éste, se analiza el concepto difuso de "amor", como medio de comunicación simbólicamente generalizado, y que, bajo sus diversas acepciones, podría escapar a la autopoiesis de los sistemas sociales. Así, Luhmann realiza un estudio en torno a este concepto en Occidente, a lo largo de cuatro siglos, especialmente a partir de la novela literaria y, posteriormente, los medios de comunicación. Su tesis se basa en cómo la sociedad moderna ha mostrado una doble y contradictoria acumulación, y la posibilidad de atesorar relaciones impersonales e íntimas.

En este sentido, el individuo debe diferenciar entre una relación "impersonal" y "personal" o íntima, siendo las últimas las que podrían proyectar una "interpenetración humana", a través del amor y las relaciones íntimas:

"El amor como código de comunicación no es un sentimiento o una emoción, por el contrario, es un generador de aquéllas, es a través de ese código como la emoción alcanza su cauce y plenitud y se hace compartida, en otras palabras: cultural" (Luhmann en Cathalifaud, 1998:344).

---

<sup>54</sup> Desde la teoría de los sistemas sociales, propuesta por Luhmann, pueden advertirse dos cambios de paradigmas. El primero de ellos tiene lugar cuando el nuevo paradigma es capaz de explicar el paradigma anterior y, además, integrar nuevas distinciones, lo que significa la no eliminación o desacreditación de lo anterior, sino la construcción de este sobre los logros del anterior, de tal suerte que el nuevo será capaz de explicar el paradigma anterior: "En el primer cambio de paradigmas, el antiguo paradigma de todo/partes es reemplazado por el de sistema/entorno" (Rodríguez y Torres, 2003: 132). Así, este nuevo paradigma ofrece una conceptualización en la que las partes son vistas como diferencias, al interior del sistema (frente al "todo es más que la suma de sus partes"). El segundo paradigma se relaciona con el paso de la teoría de sistemas abiertos a la teoría de los sistemas autorreferenciales; estos sistemas se diferencian respecto del entorno al hacer uso de la diferencia sistema/entorno, integrando la *orientación*. La orientación, para Luhmann, necesita de la observación y la distinción: "[...] La observación utiliza esquemas de distinción, pero la unidad de la diferencia se constituye en el sistema observador (es decir a partir del sujeto que observa) y no en el sistema observado, "y de ahí se establece la diferencia entre lo que el observador se atribuye a sí mismo y lo que atribuye al sistema observado" (Rodríguez y Torres, 2003: 133).

Para este estudio resultan de interés dos conceptos desarrollados en el trabajo de Luhmann: las pasiones masculinas debidamente gobernadas (Luhmann en Roura, 1993: XII) y la virginidad femenina. En el primero, la “domesticación masculina” se materializa través de la asimilación en el hogar: “La instintividad deberá quedar al final del proceso “acuartelada” (Luhmann, 1985:128). El segundo debe ser, para el autor, defendido ya que:

“Teme llegar a ser desgraciada por la inconstancia del hombre [...] se encuentra expuesta no sólo a la diferencia entre una seducción sincera y una insincera, sino que además se ve envuelta en una especie de autoseducción, puesto que defiende los intereses de su virtud pero, al mismo tiempo, tiene que hacerle el juego a su seductor” (Luhmann, 1985:114).

Por lo dicho hasta aquí, tanto en los sistemas autorreferenciales cerrados - como el caso de los contenidos de telenovela transmitidos por Televisa -, en donde se refuerzan modelos conservadores, como el apego de la mujer a la maternidad y la familia, la religión católica como única posible y las diferencias de clase relacionadas con aspectos físicos de los personajes; como en los abiertos, a partir de las propuestas hechas por las televisoras independientes, - como Argos televisión, Sony pictures o Telemundo -, donde se exponen modelos de familia diversos, en los que se propone la responsabilidad compartida en las labores del hogar y la feminización exitosa laboral, la autopoiesis se da en términos de la construcción de sentido.

Así, definidos estos, el sistema autorreferencial determinará cuáles son las "unidades de sentido" (Luhmann, 1998:56) que habría que reproducir siempre de nuevo y cuáles no. Es decir, puede decirse que las reservas de sentido que se condensan en los contenidos de telenovela, pueden ser aceptadas o rechazadas, enaltecidas o desvirtuadas por las mismas audiencias, siendo éstas movidas, a su vez, por estos sistemas autorreferenciales.

Tenemos entonces que, las estructuras según Luhmann (1998), deben posibilitar la “capacidad de anexión” de esos nuevos elementos. Por ello no pueden ser rígidas ni cerradas, ni tan sólidas que impidan la incorporación de nuevos elementos, así como eventualmente, la eliminación de aquellos que ya no son funcionales al sistema.

Ante lo propuesto tanto por Luckmann y Berger (1996) como por Luhmann (1998) surge la pregunta: ¿qué determina la “anexión” o la “conservación de elementos en la comunidad de vida o los sistemas autorreferenciales?. Aquí resulta de importancia, para este trabajo, la propuesta de Pierre Bourdieu (2000), en el sentido de que el espacio social se construye de tal manera que tanto los agentes como los grupos son organizados en función de una posición, ésta posición se basa en dos principios de diferenciación: “capital económico y capital cultural” (Bourdieu en Ignacio, 2008:163).

Así, para Bourdieu (2000), en una misma sociedad diversos grupos podrían apreciar de distinta manera lo estético, gracias a su capital cultural. Así, este capital cultural puede ser observado a través del “gusto”, que funciona bajo resortes sutiles que activan una diferenciación clasista en nuestra sociedad contemporánea:

“Va más allá del simple análisis del consumo cultural como un poderoso marcador de estatus, para indagar en torno a los *habitus* de clase; es decir, los esquemas de disposiciones duraderas que gobiernan las prácticas y gustos de los diferentes grupos, los cuales resultan en sistemas de clasificación para ubicar a los individuos en determinada posición social, no sólo por su dinero, sino también por su capital simbólico [...] hasta en detalles aparentemente insignificantes, como la manera de hablar o la forma de mover el cuerpo, estaría inscrita la ubicación de un sujeto en la división social del trabajo” (Bourdieu,1988:477).

Como se cita anteriormente, el gusto deviene en forma objetiva en la conformación del *habitus*, basado en un principio que genera de forma objetiva prácticas enclasables y “el sistema de enclasmiento de estas prácticas” (Bourdieu, 1988:196). Así, el sistema de enclasmiento:

“Solo tiene existencia y eficacia porque reproduce bajo una forma transfigurada, en la lógica propiamente simbólica de las distancias diferenciales, es decir, de lo discontinuo, las diferencias, lo más frecuente graduales y continuas, que confieren su estructura al orden establecido: pero sólo añade su contribución propia, es decir, propiamente simbólica, al mantenimiento de ese orden porque tiene el poder propiamente simbólico de hacer ver y hacer creer que otorga la imposición de estructuras mentales” (Bourdieu, 1988:490).

Este “sistema de enclasmiento” propuesto por Bourdieu (1988), funciona como constitutivo del orden establecido, bajo aspectos simbólicos que constantemente reproducen las diferencias y crean “distinción”. Este sistema va aparejado a una aceptación inevitable de la dominación, es decir “[...] los dominados tienden de entrada a atribuirse lo que la distribución les atribuye, rechazando lo que les es negado [“eso no es para nosotros”] contentándose con lo que se les otorga” (482).

Incluso en el texto: “El orden de las cosas”, publicado en el año 2002 bajo una compilación titulada: “*La miseria del mundo*”, Pierre Bourdieu refuerza este sistema de enclasmiento, a través de las distintas generaciones de migrantes que confluyen en los suburbios parisinos. Así, tanto las expresiones del rostro y los movimientos del cuerpo son muestras de esa colectividad que cohabita en lugares de relegación social, “donde las miserias de cada uno se ven redobladas por las nacidas en la coexistencia y la cohabitación de todos los

miserables y sobre todo, tal vez, del efecto de destino que está inscripto en la pertenencia a ese grupo estigmatizado” (Bourdieu, 2002:68).

De tal forma que tanto Berger y Luckmann (1996), como Luhmann (1998) y Bourdieu (1988), nos hablan de la conformación de organismos o comunidades, que prevalecen y subsisten alimentándose de sus propias significaciones, pero que no son ajenas a las estructuras de poder, esto significa que asumen para su continuación su posición dentro de la estructura. A su vez, es importante mencionar al mundo de la telenovela como una industria cultural, y cómo a partir de sus tramas afianzan, delimitan y en ocasiones aíslan a éstos organismos – a través de sus mismas historias -, bajo un esquema mercantilista de control y de dominación.

Podríamos decir que existe un entramado de poder y control tras el reciclaje y la vigencia de las tramas telenoveleras, mismo que a partir de una autopoiesis, busca continuar con la discriminación estructural - basada en rasgos físicos, lugares de interacción, así como profesiones específicas que se relacionan con cierta clase social -, la estructura de cuidado y maternidad, conferida a la mujer, un discurso androcéntrico que no se relaciona con la realidad actual y la violencia física y simbólica.

Sin embargo existe la apuesta –quizá con intereses similares pero con formas diferentes-, a través de la televisión restringida, por una trama donde se observan roles de género empoderados y diversos, además de lugares de interacción, respeto a la diversidad y la muestra de una sociedad plural, mestiza e indígena, con capacidad de agencia y control, posibilitando la anexión de nuevos elementos, especialmente desde una vida de consumo, que se analizarán en los próximos capítulos.

### **3.2. Tercer eje: “La vida de consumo y la telenovela”.**

Para esta parte, resulta de interés la referencia y reflexión sobre lo escrito por Zygmunt Bauman (2007:135) en su obra: “*Vida de consumo*”, especialmente desde el proceso de autoidentificación y “marcas de pertenencia”. Bajo sus postulados, podemos llegar a identificar que existe un código de vestuario y de conducta que se asocia con una satisfacción inconclusa, limitada, ya que las necesidades no deben tener fin: “Exige que nuestras necesidades sean insaciables y que sin embargo siempre busquemos satisfacerlas con productos”.

Aplicado al ámbito de la telenovela, podemos apreciar que existen diferenciaciones en lo que se transmite, y que pueden haber sido creadas de esta forma, a partir de la influencia de ciertas estructuras del poder (las industrias culturales, así como intereses empresariales y políticos). En ese sentido, podemos vislumbrar dos conformaciones desde la trama, el mensaje y lo que se busca crear en el público que ve la telenovela. Por un lado y desde Televisa, la recurrencia a historias recicladas como “*Simplemente María*”, “*Muchacha italiana viene a casarse*” o “*Teresa*”, donde el interés de la televisora se centra en la estabilización y continuidad de la estructura de dominación, promoviendo y alentando ésta a través de sus historias. Y en sentido paralelo, la propuesta de tramas que proponen roles donde la mujer y el hombre sean vistos no desde la sumisión y el control sino desde la responsabilidad compartida.

Este público, si bien entra en la sociedad de consumo, su valor no radica en esta capacidad, sino en la estabilización de una estructura que normaliza sus prácticas, en forma recurrente. Por ende, quienes no pueden acceder al consumo de productos conforman un público cautivo y receptor de un mensaje en el que se acepta y normaliza tanto los estereotipos de



género conservadores como la discriminación económica – racial y un discurso patriarcal androcéntrico.<sup>55</sup>

Así, aun cuando se promueve el consumo de productos, este no representa prioridad, frente a la continuidad de patrones y esquemas de comportamiento que se reciclan; así, “reategorizados como víctimas colaterales del consumismo, los pobres son ahora, por primera vez en la historia, pura y exclusivamente un lastre y una molestia” (Bauman, 2007:170).<sup>56</sup>

En contraste una mayor capacidad de agencia y un rol empoderado para la mujer, así como la apuesta a la diversidad sexual y la muestra de distintos tipos de familia van aparejados a lo que Zygmunt Bauman (2007) llama “amor líquido”. En sus tramas se puede observar la fragilidad en las relaciones humanas, y en palabras de este pensador:

“[...] el peligro de hacer un nudo que a la larga apriete, y la probabilidad de permitir que se osifique como esas cosas cuyo tiempo “ya pasó” que alguna vez fueron atractivas pero hoy producen rechazo, ocupando espacio en nuestro hábitat o de momentos colmados de entretenimientos nuevos y mejorados” (Bauman, 2007:145).

Bauman (2007) también nos habla de “comunidades fantasma”: “Ilusorias, ambulantes, que el teleauditorio integra solo por el hecho de estar ahí presente, o por lucir ciertos símbolos,

---

<sup>55</sup> En palabras de Zygmunt Bauman: “Los pobres e indolentes, los que carecen de un ingreso decente, tarjetas de crédito y perspectiva de ascenso [...] la norma que transgreden los pobres de hoy, y cuya transgresión los condena al rótulo de “anormales”, es la norma de competencia o aptitud del consumidor, no la del empleo” (Bauman, 2007:170).

<sup>56</sup> Roxana Morduchowicz (2008) en la Introducción al libro: “Los jóvenes y las pantallas: Nuevas formas de sociabilidad” comenta cómo la brecha de desigualdad entre los jóvenes está dada por los “conectados” y los “desiguales y desconectados”: “Los incluidos son quienes están conectados. Y sus otros son los excluidos, quienes ven rotos sus vínculos al quedarse sin trabajo, sin casa, sin conexión. Estar marginado es estar desconectado. El mundo se encuentra dividido entre quienes tienen domicilio fijo, documentos de identidad y de crédito, acceso a la información, dinero, y por otro lado, los que carecen de tales conexiones” (Morduchowicz, 2008:14).

intenciones, emblemas o gustos que son compartidos en ésta, pero que vencen o se difuminan tan pronto como la trama termina” (2007:152). Así, el estándar de normalidad y el reconocimiento de grupo tienen, ambos, fecha de caducidad, y se relacionan con la vida limitada de las “marcas de pertenencia” que se anuncian en el período en que se exhibe la telenovela; en éste sentido, tanto el grupo como la marca perderán interés y vigencia en cuanto la telenovela en turno haya terminado.

Como punto final a lo analizado en este apartado, podemos plantear la forma en que a partir del consumo, ligado a su vez a los intereses empresariales y políticos, se determina el público cautivo que se desea mantener. Así, desde la telenovela que se transmite en la señal de televisión abierta, si bien se exhiben productos para su venta el interés medular no radica en esta capacidad del teleauditorio sino en la continuación de la estructura de dominación, conformada y sostenida tanto por el poder eclesiástico como por los intereses anteriormente descritos.

De tal forma que los productos exhibidos se relacionan con la preservación de un *statu quo* determinado, como productos de limpieza, medicinas o pañales, por un lado, o navajas para rasurar, automóviles o bebidas alcohólicas, por el otro, vinculados necesariamente a imágenes estereotipadas de lo masculino y lo femenino. También podemos observar la muestra de productos que representan una aspiración o anhelo para estos grupos marginados del consumo, como joyería, viajes a lugares exóticos o promociones de almacenes como Liverpool, Sears o El Palacio de Hierro.

En sentido paralelo las “comunidades fantasma” y el “amor líquido” se relacionan con tramas distintas, que no se repiten, y que se emiten en los canales de televisión restringida, conformando un público con fecha de caducidad y que está dispuesto a consumir las

“marcas de pertenencia”. Así, el interés y conformación de la comunidad perderán vigencia para dar cabida a otra historia.<sup>57</sup>

### **3.3. Cuarto eje: “El género desde las industrias culturales”.**

El género es un concepto socialmente construido, enmarcado bajo un largo proceso de constitución social de identidades, dadas a partir de diferencias sexuales e intrínsecamente vinculado con el concepto de poder, autoridad, subordinación y dominación. Sin embargo, ésta categoría ha sido visualizada y no enmarcada en relaciones marginales sino, en procesos dinámicos e interactivos, donde permean todos los niveles de la vida social. (Méndez Mora, 2003).

En este punto resulta interesante la visión que sobre el género nos ofrece Alain Touraine (2007), ya que aun cuando éste es definido como “construcción social” su punto débil radica en no concretar qué distingue una construcción social de género, “ya que todas las conductas humanas y casi todas las relaciones sociales son construcciones sociales [...] la construcción de roles sociales diferenciados ha resultado insuficiente” (Touraine, 2007:68).

Buscando conformar un cuerpo de análisis desde las industrias culturales y el género, resulta de interés referir los cuatro aspectos del género propuestos por Joan Wallach Scott (1986), en su ensayo: *Gender: A Useful Category of Analysis*; los símbolos culturales

---

<sup>57</sup> Un ejemplo de lo anteriormente descrito se puede observar en la reciente nota publicada por SDPnoticias el 5 de septiembre del 2016, en donde se advierte sobre el desplome de los *ratings* de los programas – especialmente las telenovelas – producidos por Televisa y mostrados en el canal de televisión Univisión, con el cual tiene un convenio vigente con Televisa hasta el 2030: “Los *ratings* de los programas – en su mayoría telenovelas – producidos por Televisa han estado en picada durante los últimos años en la nación norteamericana [...] mientras tanto, Univisión está en aprietos, ya que sus *ratings* promedio han caído estrepitosamente, de 3.7 millones de espectadores en 2011 a apenas 2 millones en este 2016. Y esto es en gran parte culpa de Televisa, que sigue aferrado a una fórmula de Telenovelas que se quedó estancada en la década de los ochenta, con tramas repetitivas y predecibles”. (Bastón:2016).

disponibles que evocan representaciones múltiples e, incluso, contradictorias; los conceptos normativos que definen las interpretaciones de los significados de los símbolos y que intentan limitar y contener sus posibilidades metafóricas; las instituciones y organizaciones sociales; y la identidad genérica (Scott, 1986; en Oliva Portolés, 2005:32).

Teresa de Lauretis (1987:3) en su libro: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, desarrolla el concepto de “tecnologías del género”, basado en la afirmación del género como producto de una representación y auto - representación de tecnologías sociales, discursos institucionalizados, epistemologías, prácticas críticas y de la vida cotidiana.

En este punto y retomando nuevamente a Teresa de De Lauretis (1987) resulta de importancia cómo en los discursos hegemónicos las mujeres son representadas y universalizadas como esencia o arquetipo de la otredad. De tal forma que el hombre es visualizado como el centro de la imagen (De Lauretis, 1987:2). Así la mujer se define como “fuera de campo”, como la otra parte del discurso que se emite en el aquí y el ahora, es decir:

“El punto ciego” [...] un espacio en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales tallados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y fisuras del poder – conocimiento” (1987:25).

Por su parte, Judith Butler en su artículo titulado: *Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse* (Butler, 2001), propone el género performativo, como resultado de actos y prácticas generalmente construidos; así, la esencia de la identidad se convierte en

una fabricación manufacturada, “un efecto y función públicas de la fantasía a través de una política de la superficie del cuerpo” (Oliva Portolés, 2005:39).

Butler (2001), también afirma que la “sedimentación” de las normas de género produce el sexo “natural”, dando lugar a un conjunto de estilos corporales que aparecen como la configuración natural de los cuerpos en dos sexos, opuestos en una relación binaria. La realización (performance) que requiere el género presupone poner en acto significaciones y atributos que conforman una identidad. Así, no existe una identidad genérica reguladora; la capacidad de acción y el yo se constituyen no en el yo sino en el discurso, es decir el sujeto se construye mediante la resignificación y la deconstrucción de identidades preexistentes (Oliva Portolés, 2005:44-45).

Es en este punto, que resulta de gran importancia para analizar la formación de identidades colectivas, Nancy Fraser en su libro: *Justice Interruptus. Reflexiones críticas desde la posición “post - socialista”* (Fraser, 1997) distingue cuatro variables: la clase, el género, la raza y la orientación sexual. Para la autora, en su análisis convergen la raza y el género como dos colectividades bivalentes que se intersectan a la vez con el esquema de distribución y con el de reconocimiento y, además nos ofrece la posibilidad de pensar las identidades sociales como “complejas, cambiantes y construidas discursivamente” (Oliva Portales, 2005:52).

Así podemos argumentar cómo, a lo largo de las tramas de telenovela, se acentúan y solidifican estas variables, conformando un mundo de representaciones que resultan justificadoras de las diferencias; de tal forma que terminan por aceptarse como válidos aspectos como la discriminación, segregación o minusvalía, con base en aspectos como la raza o posición económica de los personajes.

Frente a esta línea argumental, Seyla Benhabib (1999) observa cómo la identidad social de género podría dejar de plantear problemas en lo que respecta al “yo” individual, sobre todo porque es necesario confluir la identidad de raza, género y clase social en un solo yo:

“Las categorías de raza, género, clase son distinciones analíticas en el nivel de la teoría; en cualquier investigación social, histórica y cultural concreta debemos mostrar cómo llegan a constituirse conjuntamente como aspectos de las identidades de individuos específicos”.

Celia Amorós (1997), propone el término socialización de género, mismo que tiende a inducir una identidad sexuada y determina un rango distinto para hombres y mujeres, prescribiendo un rol sexual determinado, basado en la diferencia binaria y el patriarcado. Al respecto, Amorós muestra las grandes dificultades para reconstruir una identidad colectiva “mujeres”, frente a la construcción social de la jerarquización patriarcal (Amorós, 1997:52). En este sentido, resulta importante ahondar sobre la base del género como normativo y articulado sobre una base asimétrica, lo que debe servirnos para replantear una reconstrucción del sujeto.

En este punto resulta importante mencionar cómo frente al discurso hegemónico patriarcal del poder, sustentado y reforzado en los medios de comunicación, la posibilidad de percibir y legitimar el rol femenino y masculino más allá de los estándares conservadores ha significado un esfuerzo, no solo desde aquellas televisoras que arriesgan tramas telenoveleras distintas, sino también a partir de una sociedad civil que no se conforma con lo que se ha mostrado en la televisión y responde frente a estos contenidos.

Sin embargo existe un prototipo de belleza que se impone, de forma implícita, en la pantalla; así, Omar Rincón (2006) muestra el concepto cuerpo – signo y símbolo. Existe

una motivación mediática e ilusionista, que se conforma bajo un prototipo de belleza – tanto masculino como femenino -, a su vez creado, promovido y reforzado por ella:

“[...] las imágenes nos proponen hombres y mujeres con auras renovadas de triunfo y de moral, de confort y bienestar, encarnando acciones climáticas y situaciones espectaculares [...] cortes corporales idealizados capaces de generar imitación, admiración y seguidores” (Rincón en Cabañas, 2011:63).

Aquí resulta de interés cómo estos prototipos de belleza se relacionan con cualidades y acciones que determinan el lugar que los personajes tendrán en la historia, de tal forma que tanto la raza como el género y la clase social determinarán la frecuencia e intensidad que éstos se mostrarán en pantalla; así, en los actores principales se observan cualidades físicas inherentes a la raza y relacionadas directamente con aspectos de la personalidad, frente a los papeles secundarios, marginados por sus rasgos físicos.

Sin embargo, más allá de éstas diferencias mostradas, existe una oposición binaria basada en la desigualdad sexual, presente en nuestro entramado social. Laura Mulvey (2007) en su texto: “*Visual pleasure and narrative*”, establece oposiciones binarias (hombre-mujer, activo-pasivo), mismas que corresponden a la desigualdad sexual tanto en el tejido social como en su representación en la pantalla.

Así, el rol masculino es asumido por el héroe y es quien lleva la trama de la historia, en contraposición, la mujer, como su objeto y elemento de espectáculo, funciona en contra del desarrollo de la línea argumental. En oposiciones binarias el hombre es la acción y la mujer la contemplación:

“[...] el sujeto masculino goza no solo de autoridad visual sino también de autoridad lingüística” [...] la mujer se reduce a cuerpo: El “significado” – la mujer - se resuelve en su mismo significante - su apariencia física -” (Mulvey en Landín, 2009: 213).<sup>58</sup>

Por último Elsa Muñiz (2012) presenta un estudio titulado: “Las reglas de la vida o una forma de reeditar la cultura de género”. En éste, expone el resultado de un análisis de las representaciones de lo masculino y lo femenino - vigentes a partir de los primeros años de la década de los noventa y hasta la primera década del siglo XXI - a partir de los manuales de autoayuda, mismos que han buscado definir el ser hombre y el ser mujer, pero reproduciendo los esquemas tradicionales.

En ese tenor, Muñiz (2012) propone a la cultura de género como un concepto histórico que en cada sociedad parte de una división sexual del trabajo, originada en las diferencias biológicas de los individuos, que supone un tipo de relaciones interpersonales donde los sujetos - hombres y mujeres - comparten una lógica del poder, misma que vuelve tal relación de supremacía masculina en “asimétrica, jerárquica y dominante” en todos los ámbitos de la vida cotidiana, que genera y reproduce códigos de conducta basados en elaboraciones simbólicas promotoras de las representaciones de lo femenino y lo masculino (Muñiz, 2012:328-329).

Como punto final podemos vislumbrar cómo el género se relaciona, a través de las industrias culturales, con la visión dicotómica y binaria, relacionada con los roles atribuidos

---

<sup>58</sup> Sobre este mismo punto es interesante retomar el trabajo de Jesús Alberto Cabañas Osorio: “Mutaciones estéticas y cultura mediática”, especialmente el apartado titulado: “Mutaciones estéticas: Industrialización de la belleza”, en el que comenta cómo con el sistema capitalista se consolida un nuevo modelo de comunicación masiva, en el que “las mutaciones estéticas y la configuración de nuevos paisajes simbólicos [...] aparecen como procesos de información subjetiva y de sensualización de signos prescritos: es la consolidación de lo dirigido y lo funcional, donde lo estético se revela como lo útil y lo que interesa a partir de la innovación de formas de expresión permanente”. (2011:57).



tradicionalmente a la mujer y al hombre. Es decir bajo una visión jerárquica - patriarcal, y que reproduce esquemas de desigualdad. Así podemos ejemplificar cómo, desde lo que se ve en la pantalla chica y no solo en las telenovelas, las tramas buscan reproducir constantemente este esquema.

De esta forma, en el discurso de telenovela que se emite por la señal de televisión abierta y observando como telón de fondo un interés político y empresarial que busca mantener éstas estructuras de desigualdad, los personajes masculinos asumen roles que refuerzan estos estereotipos, desde una personalidad dominante, exitoso en los negocios, buen proveedor, hasta machista y violento, mientras los femeninos se relacionan con la maternidad, el cuidado y la protección familiar, así como la devoción religiosa y la guía moral de la familia, sin dejar de lado al papel que asume la villana, quien en momentos rompe con éste estereotipo conservador heredado y para la que el final de la trama le reserva consecuencias trágicas, frente a su acción.

En contraste y definido por Teresa de Lauretis (1987) como “fuera de campo”, existe otro discurso de telenovela, mismo que rompe con este modelo conservador y hegemónico. En éste se observa un rol empoderado femenino, respeto a la diversidad sexual y la posibilidad de una nueva masculinidad, relacionada con el cuidado de los hijos, sensibilidad y emotividad ante situaciones y el apoyo a la profesionalización de la pareja, como ejemplos. De tal forma que, aun cuando existe esta renovada vertiente, apegada a la realidad actual, el discurso de telenovela patriarcal – conservador se esfuerza por continuar vigente, tema que será profundizado en los siguientes capítulos.

Por último, podemos argumentar que la construcción social de género resulta difícil de aceptar en la praxis, y va más allá de lo que se busca mostrar y legitimar como válido en la

pantalla. De tal suerte que la normatividad que es ejercida por las instituciones – como la familia o la Iglesia - puede ser modificada y resignificada por la sociedad, frente a la televisión, que en sus historias de telenovela resulta rígida y limitada. Así, tanto los diversos prototipos de belleza como la construcción de una identidad colectiva “mujeres” o el “fuera de campo” han podido ser retomados y revalorizados en nuestra sociedad actual.

Hemos mostrado cuatro ejes de análisis, mismos que sustentan el fundamento teórico que podrá dar respuesta las preguntas inicialmente propuestas. Así, en las tramas diferenciadas de las telenovelas se observa el ejercicio del poder ligado al interés de los grandes monopolios, - quienes han buscado, por décadas, mantener sus privilegios y áreas de influencia - lo que explica el “reciclaje telenoveler”, es decir historias que se repiten constantemente, mostrando la normalización de prácticas de desigualdad y diferencia. Así, es importante la mención a Peter L. Burger y Thomas Luckmann (1996) y su concepto: “Reservas de sentido”, así como a Niklas Luhmann (1998) y Pierre Bourdieu (2000) para sustentar la “teoría de los sistemas autorreferenciales” y los “sistemas de enclasmiento”, mismos que explican la preservación de un *statu quo* que ha sido conveniente a estos poderes políticos y económicos.

Y en esta preservación resulta de importancia vital el género. Así, en las propuestas de Joan Wallace Scott (1986), Judith Butler (200), así como Celia Amorós (1997) y Laura Mulvey (2007) se observa cómo la pantalla ha servido para mostrar, definir y justificar la utilización de “reservas de sentido” relacionadas con una desigualdad sexual binaria (hombre – mujer) como válida. Es decir en las historias de telenovela se normaliza una relación asimétrica desde un esquema patriarcal, reduciendo la capacidad de organización y acción femenina al plano privado y doméstico.

Hasta aquí hemos buscado comprobar cómo la televisión mexicana, a través de la emisión de telenovelas, reproduce la apuesta por contenidos diferenciados, pudiendo llegar a ser opuestos, tanto en la señal de televisión abierta como restringida. Estos contenidos *manejan* sus diferencias a partir de sus historias y de los roles que sus personajes interpretan; es decir, de una visión conservadora, muestra de lo que la sociedad mexicana concibe para el rol de hombre y mujer, a otra visión renovada y liberal, a partir de un papel empoderado y diverso, tanto para lo femenino como masculino, y en el que también puede hablarse del consumo de ciertos productos, como del derecho de las audiencias a proponer y hasta exigir ciertos contenidos.

#### **Capítulo 4: Reflexiones sobre la telenovela tradicional mexicana...Una trama lineal para la conservación del *statu quo*.**

*“Hoy nos referimos a los poderes fácticos para nombrar a aquellos que sin ser parte del cuadro institucionalizado del poder, tienen la fuerza para condicionar el ejercicio de la acción del Estado mexicano, cuando no para amenazarlo o neutralizarlo”*

*Jaqueline Peschard<sup>59</sup>.*

El análisis reflexivo desde cuatro ejes temáticos, propuesto en el capítulo anterior, ofrece una visión teórica amplia sobre la cual se trabajará en adelante, con el fin de lograr profundizar y aplicar los fundamentos teóricos, buscando responder a las siguientes preguntas, ya planteadas en los capítulos anteriores: ¿La transmisión y el reforzamiento de estereotipos sociales conservadores y legitimadores de la desigualdad, a través del tiempo, ha permitido la continuación de un *statu quo* que ha privilegiado tanto al poder virreinal y eclesiástico, como a las élites empresariales, bajo una historia de larga duración?; ¿Los contenidos diferenciados de la telenovela mexicana, sobre todo a partir de la construcción y el uso de representaciones e imaginarios sociales, han buscado preservar un *statu quo* conveniente a los poderes político y económico? y, para ello, ¿se sirven de los estereotipos de género al utilizar las reservas de sentido asociadas a los prejuicios y estereotipos sociales para reforzar el mensaje y propósitos?

Así, en primera instancia se presenta un análisis histórico retrospectivo de la legislación en materia de radio y televisión en México, con el fin de comprobar la injerencia de las empresas televisoras - como parte de la industria cultural mexicana -, en las cúpulas del

---

<sup>59</sup> Paschard, Jaqueline (2013:253-268).

poder, limitando y reduciendo la capacidad de acción y decisión del Estado mexicano, con el fin de lograr modificaciones acordes a sus intereses. En este punto resulta de interés, y apoyándonos en el primer eje temático desarrollado, el abordaje de otro estilo de poder, distinto al propuesto por Michel Foucault (2001) o Hans Morgenthau (1986), el poder fáctico, mismo que no es detentado por las instituciones legítimamente formadas, pero que resulta conveniente, práctico y exitoso para el logro de ciertas acciones. Como punto final a este apartado se presentan dos ejemplos reales en los que se comprueba la capacidad de maniobra y acción de estos poderes fácticos, frente a la fragilidad de un Estado y sus instituciones, así como la aprobación de la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión (LFTR), en el año 2014, en donde se abordan aspectos como el derecho de las audiencias, el agente preponderante o sustancial y cómo se logra otorgar una nueva concesión a través de la señal de televisión abierta al empresario mediático ligado al PRI Olegario Vázquez Raña, en el año 2016.

Posteriormente se buscará demostrar, y tomando como fundamento el segundo eje teórico: El reciclaje telenoveler, la forma en que las empresas televisoras mexicanas - enfocándonos especialmente en Televisa como referente y ejemplo de TV Azteca -, han retomado en forma recurrente y a partir de un proceso cíclico, historias para la conservación de su presencia e influencia. Además podemos reflexionar en un *statu quo* que ha resultado conveniente, tanto a los poderes políticos como a las mismas televisoras y los poderes fácticos, como la Iglesia católica mexicana, además de las conveniencias económicas de algunos grupos empresariales.

#### ***4.1.. Entre los poderes fácticos y la normatividad del Estado mexicano.***

El punto de inicio a este apartado se relaciona con una industria cultural latinoamericana que a últimas fechas ha basado su penetración en la concentración de cadenas mediáticas en un puñado de empresarios, particularmente a través de la pantalla de televisión; así, unos cuantos negocian y controlan la información que se muestra para recibir ganancias a cambio, las que suelen ser cuantiosas. En este sentido, el investigador Enrique E. Sánchez Ruíz (2009) analiza cómo en esta concentración de emisores mediáticos, específicamente en México, si bien actualmente existen tres empresas que controlan el mercado de la televisión abierta, existe un “jugador” dominante: Televisa. En este sentido y como reflexión a lo que ha implicado su conformación, proliferación y continuación en el mercado, Sánchez Ruiz observa cómo: “Las industrias culturales altamente concentradas suelen adquirir por consecuencia un vasto poder cultural e ideológico, que a su vez se transforma en poder político” (Sánchez, 2009:195).

Si bien el poder político se encuentra legitimado a través de una suma de normas impulsadas, legitimadas y puestas en papel, conformándose así el poder constitucional, e instituido mediante reglas – objetivadas a partir de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial -. No obstante, también podemos ubicar instituciones, grupos o individuos, quienes bajo alianzas y negociaciones, logran impulsar modificaciones, reformas a la legislación vigente, sin velar necesariamente por el bien común, sino buscando el beneficio de sus propios intereses; al lograr ser exitosos en forma reiterada también ejercen un poder, no constitucional sino fáctico: “Así el poder fáctico es el que se ejerce fuera de los ámbitos formales, que no coincide con el aparato del Estado. El poder fáctico se ejerce *de hecho* – tácitamente – no de iure – legalmente” (Sánchez, 2009:196-197).

Usualmente, esos poderes controlan o ejercen influencia sobre ciertas partes o áreas del gobierno en turno, ya sea partidos políticos, órganos reguladores o secretarías de Estado y presionan para favorecer sus propios intereses, vulnerando la capacidad de acción del Estado, a partir de negociaciones poco claras, es decir “coaccionan por sus intereses privados, en detrimento de los públicos” (Brambila, 2012:66). Para el caso, Fátima Fernández Christlieb reflexiona en la raíz etimológica del poder fáctico, *factum* es decir, hecho, y si se une ésta a la palabra poder, el significado se relaciona con una supremacía en “actos, en fuerza, en dominio y como dice la Real Academia Española en su segunda acepción, fáctico significa “basado en hechos o limitado a ellos, en oposición a teórico o imaginario” (Christlieb, 2009:224).

En este punto surge la pregunta: ¿Quiénes han ejercido y ejercen un poder fáctico en América Latina y especialmente en México? El Segundo informe sobre la democracia en América Latina, llevado a cabo por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en octubre del 2010 presenta datos que consideramos importantes y necesarios para este estudio. Su coordinador, Dante Caputo, señala las siguientes cifras: “Grupos económicos, empresarios y el sector financiero, 79.7%; medios de comunicación, 65.2%; iglesias, 43.8%; sindicatos, 31%; poderes ilegales: mafias, narcotráfico, guerrilla, paramilitares, 26%, organizaciones de la sociedad civil, 12.8%; y sector indígena, 3.2%. Sobre los poderes formales [...]: Poder Ejecutivo, 36.4%; Poder Legislativo, 12.8%; y Poder Judicial, 8.5%” (Caputo, 2010:146).

Así, podemos verificar cómo las industrias culturales en América Latina, particularmente la televisión y la radio, han logrado obtener, a últimas fechas, la concentración de capital, inversión y ganancias bajo el cobijo y contubernio entre el gobierno en turno y un puñado

de empresarios. Por ejemplo, podemos hablar de Canal Caracol en Colombia, Unitel en Bolivia, Venevisión y Telesur en Venezuela, Telefe en Argentina o Red Record y Red Globo en Brasil.

El caso de México es similar, aun cuando en el tiempo Televisa comenzó el negocio de las telecomunicaciones, posteriormente se le uniría TV Azteca y, recientemente, Imagen Televisión, los tres consorcios han continuado bajo los mismos parámetros de organización y control, incluso en contenidos. Así, podemos partir de la utilización de un poder fáctico a partir de una historia de larga duración, comenzando a crear redes de influencia y poder desde su creación, y continuando así hasta nuestros días, a través de la continua injerencia de los grupos empresariales dueños de las televisoras; y buscando favorecer sus intereses en materia de concesiones y del espacio radioeléctrico. Sin embargo, resulta importante enfatizar que el Estado ha obtenido beneficios de este poder fáctico, a partir de la emisión de mensajes basados en una reserva de sentido conveniente también a sus propios intereses, logrando conservar, así, un *statu quo*.

#### **4.1.2. Una unión irreversible: La televisión y el poder.**

Con el inicio del siglo XX y la consolidación del Estado mexicano, se construye la industria de la radio en primera instancia, y posteriormente la televisión como medio de producción y difusión de información. Así, podemos citar la primera transmisión radiofónica el día 9 de octubre de 1921, en la ciudad de Monterrey, así como Veracruz y Chihuahua (Fernández, 1976). Otro ejemplo es lo hecho por los hermanos Gómez



Fernández, quienes con el patrocinio del empresario Pedro Barra Villela, comenzarían un programa radiofónico musical (Mejía, 2010).

Posteriormente en 1930, con el apoyo del Estado nacional y con capital norteamericano se funda la estación de radio que significará un parteaguas en materia de industrias culturales, la XEW – NBC. De tal forma y con sus transmisiones:

“[...] Influirá de manera significativa en la legitimación del poder presidencial, en la forma en cómo se transmite la información, en el impulso de la economía nacional, en los modos de entretener a los mexicanos a través de melodramas de las novelas y en la configuración de una opinión pública interesada en los intereses generales muy en sintonía con los intereses políticos y comerciales” (Cruz Valencia, 2011).

Resulta importante mencionar que con la inauguración y puesta en marcha de la XEW Emilio Azcárraga Vidaurreta comenzaría a adquirir radiodifusoras – bajo alianzas con compañías nacionales y norteamericanas -, ubicadas en distintas regiones del país, lo que conformaría un campo fértil para el lugar que ocuparía con el paso de los años la radio y la televisión. Todo ello frente a un Estado nacional, que si bien mostraba signos de solidez, la competencia de este frente al poder de difusión y las ganancias económicas producto de la transmisión de sus contenidos y productos, resultaba opacado y limitado.

Muestra de lo anterior es la creación de la *Cámara de la Industria Radiofónica*, misma que en principio fue impulsada por el entonces presidente de México Lázaro Cárdenas, y pretendió en su momento ser solo un organismo de consulta para el Estado. Sin embargo y desde el análisis de Cruz Valencia (2011), desembocó en la conformación de un grupo uniforme, mismo que lejos de buscar ser una alianza y apoyo para el Estado mexicano, se

convirtió en otro que defendió intereses políticos y económicos bajo un beneficio privado, ya sea en alianza con el Estado o confrontado frente a él.

Posteriormente en el nacimiento de la televisión mexicana, se observa cómo se modela una estructura de poder alrededor de esta. Así el grupo O’Farril – Alemán adquirió la concesión del Canal 4 (XHTV), Emilio Azcárraga fundó el Canal 2 (XEW-TV) y Guillermo González Camarena el Canal 5 (XHGC). Posteriormente Azcárraga absorbería a sus competidores bajo la fórmula Televisión Vía Satélite, S.A. de C.V. (Televisa) y con la anuencia del entonces presidente de México Miguel Alemán Valdés.<sup>60</sup>

El marco normativo bajo el que ha operado Televisa, como consorcio monopolístico, se fundamentó en la Ley de Comunicaciones Eléctricas, de 1926, dictada por el entonces presidente de México General Plutarco Elías Calles, el 23 de abril de 1926.<sup>61</sup> Posteriormente otras leyes saldrían a la luz con fundamento en esta primera legislación, como la Ley de Vías Generales de Comunicación y Medios de Transporte, de 1931, aprobada como decreto en el período del presidente Pascual Ortiz Rubio, misma que presentó a lo largo de siete libros, una serie de regulaciones y sanciones con relación a las

---

<sup>60</sup> Fátima Fernández Christlieb en su estudio: *La “Ley Televisa”: La culminación de un poder fáctico*, comenta cómo se estructuró históricamente un eslabón de acontecimientos que derivaron en las modificaciones a la legislación en materia de radio y televisión, en el año 2006. El primer aspecto es la forma en que Emilio Azcárraga Vidaurreta, negoció con los distintos gobiernos presidenciales en turno, para continuar operando con beneficios y ganancias. Así, con Lázaro Cárdenas, en noviembre de 1936 y frente a Francisco J. Mújica, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, quien buscó promover un proyecto distinto, basado en: “[...] transformar radicalmente el modelo radiofónico con tres opciones: la primera, expropiación; la segunda, formación de un consorcio en el que el gobierno tuviera el 51% de las acciones; y la tercera, progresiva sustitución de las estaciones comerciales por estatales” (Christlieb, 2009:228). Frente a este proyecto, el entonces abogado de Azcárraga, José Luis Fernández comenzaría a entablar negociaciones y alianzas, echando abajo ésta propuesta, legitimando el inicio de un poder fáctico en manos de Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien controló desde sus inicios a la Cámara de la Industria de Radiodifusión en México (Christlieb, 2009: 229).

<sup>61</sup> En ésta se abordó, entre otras cosas, la necesidad de un sistema de comunicación inalámbrico para aeronaves y embarcaciones, además del resguardo en la información transmitida, especialmente aquella que perturbara el orden público, así como la confidencialidad y los requisitos para concesiones y permisos (Álvarez, 2007).

concesiones, así como al funcionamiento de medios de comunicación y transporte (Abascal, 2000); La Ley General de Vías de Comunicación, de 1932, y la Ley de Vías Generales de Comunicación de 1940, cuya finalidad se abocó a orientar el debate sobre la necesidad de orientar la vía de comunicación hacia el interés público resaltando, por un lado, el poder que ya alcanzaba la televisión en manos de los intereses comerciales privados, y la necesidad de mantener el control del Estado sobre su regulación<sup>62</sup> (Cruz, 2011:95).

#### **4.1.3. La Ley Federal de Radio y Televisión: Una legislación cambiante... a modo.**

La Ley Federal de Radio y Televisión de 1960 aparece bajo un contexto marcado por el avance e influencia de la radio y la televisión en México, lo que hacía necesaria su regulación mediante una normatividad que englobara la parte operativa, al ser una vía de comunicación, con una orientación ya no económica y de intereses particulares, sino social y cultural (Cruz, 2011:95). La discusión del proyecto de ley se centró en tres aspectos: “El derecho a la libertad de expresión; el dominio de la nación sobre su espacio territorial y de los medios por los que viajan las ondas electromagnéticas; y la consideración de la radio y la televisión como servicios de interés público, que tienen una finalidad cultural, informativa y recreativa” (Díaz, 2007:14).

Por ello, aun cuando la propuesta de ley se centró en cinco títulos, las discusiones provocaron modificaciones conformándose finalmente bajo seis títulos, 13 capítulos, 105 artículos y 7 transitorios. De interés fueron los debates que se suscitaron en torno a la

---

<sup>62</sup> Sin embargo y desde la obtención de concesiones no fue así, ya que continuaron otorgándose de forma discrecional y bajo un esquema que no favoreció la competencia leal entre los concesionarios (Cruz, 2011:95).

iniciativa, en especial los pronunciamientos emitidos por la diputada Esperanza Téllez Oropeza: “Es necesario, que la radio y la televisión contribuyan no solamente como instrumento de publicidad comercial, sino también, como instrumento fundamental para la educación popular, transmitiendo programas que despiertan en los niños y jóvenes, sentimientos e ideales de moralidad, de cultura, de civismo, trabajo, respeto y amor a nuestra patria”.<sup>63</sup>

Otro aspecto de esa discusión parlamentaria fue la necesidad de diferenciar un servicio público del servicio de interés público. En este sentido, el diputado Guillermo Salas Armendáriz comentó: “He aquí la característica distintiva de la radio y la televisión, que no se encuentra en las demás vías de comunicación que le pueden ser equiparadas en los términos del artículo 1º. De la Ley de Vías Generales de Comunicación; en ellas el elemento característico es el de servicio público; concepto éste muy diferente al de servicios de interés público” (18).

De tal forma, esa ley se enfocó en enfatizar la necesidad de considerar a los medios electrónicos como un servicio de interés público, en el que ya se observaba el alcance e influencia que podrían llegar a tener la radio y la televisión, a través de la difusión amplia y abierta de información e imágenes. Otro aspecto que no puede quedar de lado es el de la libertad de expresión, concepto que también fue comentado por el diputado Moisés Campos Ochoa, y que se relaciona con el auditorio y la recepción del mensaje: “Estábamos, por lo tanto, frente a dos factores fundamentales que había de considerar: la expresión, por un lado, y la recepción por el otro; el mensaje y el auditorio; la radio y el radio; la radiodifusión y el radioescucha. [...] pero estos dos principios fundamentales que animaron

---

<sup>63</sup>Subdirección de Documentación Legislativa y Archivo Histórico, Ley Federal de Radio y Televisión, Debate, 07/XII/59, 08/XII/59, 09/XII/59, p. 15.

la elaboración del proyecto, tuvieron un denominador común. Este fue, el principio de libertad de expresión [...]” (18).

Con la aprobación de la Ley Federal de Radio y Televisión en 1960, si bien se especificó a los medios de comunicación no como una vía de comunicación de servicio público sino un servicio de interés público, el paso de los años y la injerencia directa de los grupos empresariales y los intereses comerciales privados fueron lo que modificaron su estructura y aplicabilidad<sup>64</sup>. En este sentido puede comentarse cómo “ninguna iniciativa de ley ha podido ser aprobada sin el consentimiento de los industriales – mucho menos si afectan sus intereses comerciales –, el derecho a la información ha quedado subordinado a los privilegios empresariales en materia de medios electrónicos” (Díaz, 2007:15).

Desde esta perspectiva, las reformas sucesivas a esta ley se harían sobre la forma y no sobre el fondo de las mismas, cuidando el no confrontar ni mucho menos afectar los privilegios de los grupos empresariales en contubernio con los monopolios televisivos (Televisa y, posteriormente TV Azteca y uniéndoseles recientemente Imagen Televisión). Así, Ulises Cruz (2011) comenta cómo el interés se ha relacionado con:

“El incremento de la intervención del Estado en la asignación y control de las concesiones, la protección infantil de los contenidos nacionales y extranjeros, los montos aplicables por

---

<sup>64</sup> Mejía Barquera (1991) comenta cómo, tanto en la discusión como en su votación y dictamen, los concesionarios mexicanos estuvieron pendientes para no menoscabar sus intereses, además de contar con el apoyo de diputados como Rubén Marín y Kall, Moisés Ochoa Campos y José Guillermo Armendáriz. Como aspectos relevantes de la Ley Federal de Radio y Televisión de 1960 que han continuado por décadas se pueden mencionar: “a) El derecho a la libertad de expresión, que estaba vedado para la radio y la televisión, se extiende a estos medios; b) la radio y la televisión dejan de ser consideradas prestadoras de un servicio público y pasan a ser prestadoras de un servicio de interés público; esto faculta legalmente a los concesionarios de las empresas de radio y televisión a decidir libremente, sin intervención de ninguna autoridad, el monto de las tarifas cobradas por los servicios publicitarios que las emisoras prestan; las faculta, igualmente, para decidir a quién venden tiempo de estación y a quién le niegan el servicio; y c) la ley otorga concesiones hasta por 30 años para operar comercialmente estaciones de radio y televisión” (Barquera:1991,28).

sanciones y sus incrementos, el abandono del trámite de la concesión por falta de requisitos y sobre los pagos de garantías – ya sea en depósito o fianza – por realizar los trámites para la adquisición de una concesión o permiso. A pesar de tener una ley con un espíritu que pondera el interés público sobre el particular, al parecer termina por subordinarse a los intereses comerciales de quienes encabezan la industria de la radio y la televisión” (Cruz, 2011:105).

La creación de la Ley Federal de Telecomunicaciones tuvo como contexto la reforma al artículo 25 de la Constitución en febrero de 1983, con relación a la instauración de una economía mixta (pública, social y privada), fomentando así la inversión privada e impidiendo en lo posible, la proliferación de monopolios. El inicio fue la privatización de los satélites mexicanos y la desmembración de Telecomunicaciones de México (y con ella telégrafos), lo que derivó en la promulgación de la Ley Federal de Telecomunicaciones, que no mostró cambios sustanciales frente a las modificaciones anteriores el 7 de junio de 1995, así como la creación de la Comisión Federal de Telecomunicaciones, el 9 de agosto de 1996 (Cruz, 2011:106).

#### **4.1.4. Propuesta, discusión y modificaciones contemporáneas a la Ley Federal de Radio y Televisión: La entrega y fragilidad del Estado mexicano.**

El comienzo de un nuevo régimen priista en manos de Ernesto Zedillo, hacia 1994, avizoraba ya la ruptura de un sistema presidencialista mantenido por décadas y en manos de un solo partido en el poder. Así, hacia 1995 se estructura, en la Cámara de Diputados y con representantes de diversos partidos, la Comisión Especial de Comunicación Social, misma que buscó “realizar una consulta pública ciudadana dirigida a salvaguardar la libertad de

expresión, robustecer el derecho a la información y adecuar el marco jurídico existente en materia de medios electrónicos de comunicación” (Cruz, 2011:108).

De esta forma da inicio un largo camino, caracterizado por la lucha de los partidos políticos por promover iniciativas a la Ley Federal de Radio y Televisión y la Ley Federal de Telecomunicaciones que limitaran el poder fáctico de los medios, promoviendo la asignación de concesiones en manos de organismos autónomos, la modulación de contenidos, especialmente educativos y culturales y el derecho de las audiencias, entre otros; además, las organizaciones civiles y sociales obtuvieron un peso considerable en las discusiones. Sin embargo de manera reiterada se observa cómo continuaron prevaleciendo acuerdos implícitos y poco claros entre el poder político – presidencial y los medios de comunicación para aprobar iniciativas que, aún sobre las propuestas hechas por los diputados y el senado de la República, beneficiaron en ese momento, a las televisoras privadas: Para entonces Televisa y TV Azteca.

Podemos advertir la raíz de las modificaciones a la Ley Federal de Radio y Televisión en el año 2006 en las negociaciones que Vicente Fox llevó a cabo con las cúpulas del poder mediático desde su campaña presidencial, en el año 2000, y que podrían explicar la consecuente injerencia y control de las televisoras durante su mandato, para concluir con su aprobación. Así como ejemplo, podemos mencionar cómo en su primer año de gobierno desarticuló al Consejo Nacional de Radio y Televisión – integrado por las siguientes instituciones: ANUIES, UNAM, IPN, El Colegio Nacional, CONACyT y el Consejo Nacional de la Publicidad -; es importante mencionar que este Consejo se encontraba estipulado ya desde la Ley Federal de Radio y Televisión en 1960, y había sido reforzado por decreto el 30 de enero de 1986. También el presidente Fox derogó el pago del 12.5%

del tiempo fiscal, ambas modificaciones fueron publicadas a solo dos años de entrar en funciones el gobierno autodefinido como del cambio, es decir el 10 de octubre del 2002, en el Diario Oficial de la Federación (Fernández, 2009:227).<sup>65</sup>

Posteriormente y a unos meses de concluir su mandato, el 11 de abril del 2006, Vicente Fox publicó el decreto por el que se buscó reformar las leyes federales de Radio y Televisión y de Telecomunicaciones. En este se pudo evidenciar cómo “dos poderes de la Unión – el Legislativo y el Ejecutivo – cayeron postrados a los intereses de los ejecutivos de Televisa y de TV Azteca para sacar adelante reformas que, en esencia, significan una “captura del Estado” y un secuestro del futuro de la convergencia tecnológica en manos de los monopolios de medios electrónicos y telecomunicaciones” (Villamil, 2009:103).

Parte neurálgica de dicho decreto fue la explotación del espectro radioeléctrico, liberado tras la transición del modelo analógico al digital por parte de las televisoras,<sup>66</sup> sin la

---

<sup>65</sup> Originalmente el presidente Gustavo Díaz Ordaz impuso un impuesto del 25%, en diciembre de 1968, así como ejercer un mayor control en lo que se transmitía en radio y televisión, el gremio constituido bajo la Cámara de Radiodifusión “[...] en pleno fue a ver al presidente para entregarle todas las concesiones, y de pasada amenazarlo con represalias económicas por parte de sus clientes de publicidad. La amenaza era de tal magnitud que todo quedó en que los mismos radiodifusores propusieran que, en lugar de impuesto, el gobierno tuviera derecho a transmitir sus propios programas y mensajes en el 12.5 por ciento del tiempo real de transmisión de cada estación” (Sergio Romano en Mejía, 1991:31). Carmen Ortega (2006) comenta cómo, de forma inesperada y sin concluir el proceso de evaluación para una iniciativa de reforma a la Ley Federal de Radio y Televisión Vicente Fox Quezada, por decreto presidencial, eliminó el porcentaje de tiempo fiscal del 12.5%, dedicado para uso del Estado en las estaciones de radio y televisión y lo sustituyó por 1.25% para la televisión y 2.4% en la radio: “Esa decisión del presidente Fox fortaleció aún más el poder de la radio y la televisión privadas en nuestro país y dejó suspendido y sin reconocimiento el trabajo de revisión de la ley que el mismo gobierno había iniciado un año antes” (Ortega,2006:260-261).

<sup>66</sup> Cesar Emiliano Hernández Ochoa en su artículo: *Transición de la tecnología analógica a la digital* comenta cómo la sustitución de señales analógicas ha significado un avance importante en las telecomunicaciones y la radiodifusión en los últimos tiempos. Ésta transición consiste en la “conversión de emisiones de voz (telefonía), audio (radio) y video con audio asociado (televisión) a señales electromagnéticas digitales para su transmisión por redes de telecomunicaciones o de radiodifusión [...] la señal digital se presta a ser comprimida, procesada con tecnologías informáticas, y almacenada” (Ochoa, 2007:137-138).

Néstor García Canclini (2006:37)-38) en su artículo: *La nueva escena sociocultural* analiza las ventajas de la convergencia digital: “[...] facilita, técnicamente, la transmisión conjunta de textos, gráficas, videos y audio en un solo aparato, con mayor velocidad desde cualquier punto geográfico a cualquier punto, y propicia relaciones interactivas entre emisores y receptores”. Sobre los avances tecnológicos y el papel rector del Estado comenta como éste último debe realizar una función democratizadora, tomando en cuenta las



injerencia, control, ni obligación de realizar ningún pago al Estado por su explotación y uso comercial. Así como, el aumento en el porcentaje de tiempo en publicidad, por los concesionarios de las televisoras y la configuración de un nuevo órgano regulador, la Comisión Federal de Telecomunicaciones, misma que desde sus inicios y bajo un contenido legal débil, permitió la designación discrecional de los comisionados de la Cofetel y la limitación de nuevas concesiones para canales de televisión, con la anuencia de grupos empresariales, políticos y las empresas televisoras Televisa y TV Azteca.<sup>67</sup>

Tras su aprobación, y llamada extraoficialmente “Ley Televisa”, este instrumento legal comenzó un largo proceso, mismo que llevó a la Suprema Corte de Justicia de la Nación a declarar inconstitucionales los artículos 28 y 28 – A.<sup>68</sup> Es decir: “[...] que obliga a que las empresas que tengan espectro radioeléctrico sobrante, de aquel que se les había asignado para su conversión digital, lo regresen al Estado, y cancela la posibilidad de que los concesionarios de radiodifusión establecidos lo utilizaran en forma discrecional, sin pagar necesariamente por ello” (Butler, 2009:262).

---

necesidades de diversidad cultural y de contenidos, frente a la función actual de las televisoras, quienes buscan “clientelas masivas”.

<sup>67</sup> Aquí resulta de interés resaltar las aportaciones que dieron, durante las discusiones con el fin de aprobar las modificaciones a la Ley, el senador José Alberto Castañeda Pérez y la senadora Dulce María Sauri. Esta última, en particular, reflexionó sobre “todos los verbos “débiles” contenidos en el artículo 9-A, que estipulan las facultades del órgano regulador, “expedir, realizar estudios, opinar, someter a la aprobación de la SCT, coordinar, establecer, administrar, llevar el registro, promover y vigilar” (Villamil,2009:118-119). Otro aspecto fue la duración de los comisionados y la facultad discrecional otorgada al presidente en turno. Estas argumentaciones fueron comprobadas cuando Vicente Fox propuso, como comisionados, a Rafael del Villar, Gonzalo Martínez Pous y Julio Di Bella, quienes fueron rechazados frente a los candidatos propuestos por los partidos políticos y las televisoras Televisa y TV Azteca, garantizando así el control de COFETEL (Villamil,2009:119-120).

<sup>68</sup> Esto solo fue posible cuando el Legislativo, en su Cámara Alta, impulsó una controversia frente al poder Ejecutivo y la Cámara Baja del mismo Legislativo – quienes en forma conjunta habían impulsado y aprobado la ley -, “situación que generó dentro del gobierno una herramienta jurídica hasta entonces no ejercida en el ámbito federal, la acción de inconstitucionalidad. Este instrumento de Estado busca eliminar la imposición de una mayoría parlamentaria que apruebe una legislación que pueda contradecir a la Carta Magna” (Carranza, 2009:128).

Otro aspecto que también se evidenció fue el relacionado con las concesiones, eliminando el artículo 17-G, mismo que limitaba su asignación a una subasta pública, restringiendo la capacidad de compra a aspectos meramente económicos y mercantilistas. Frente a esta posibilidad, el Estado podrá seleccionar propuestas desde aspectos ligados al contenido, más que a la cantidad a ofertar; así se privilegia lo educativo – cultural o identitario de nuestras raíces indígenas, como ejemplos.

Finalmente y con relación al artículo 16 se hicieron dos modificaciones; por un lado la duración de las concesiones, misma que establecía un período fijo de 20 años, frente a la vigencia de hasta 20 años. Por el otro, se elimina la posibilidad de un refrendo automático y se establece la licitación de las mismas: “[...] a diferencia del proceso burocrático de refrendo, la licitación es un mecanismo transparente de mercado que permite que las empresas a las que el Estado otorgó concesión – para la prestación de un servicio público – enfrenten competencia de entrantes potenciales, lo que incentiva a que éstas sean más productivas y eficientes” (Butler, 2009:263).

Resulta importante destacar que la quizá precipitada aprobación de la Ley Federal de Radio y Televisión en el año 2006, especialmente bajo las modificaciones que se le hicieron - aun cuando posteriormente fueran derogadas -, tiene su raíz en la injerencia del poder mediático en el político, especialmente desde la debilidad de su principal representante: Vicente Fox Quezada, quien desde sus inicios mostró una falta de pericia política; y sin duda fue recrudecido por las elecciones a la presidencia en el año 2006 y la necesidad, de los partidos políticos, por adquirir espacios de campaña en los medios de comunicación<sup>69</sup>. De

---

<sup>69</sup> Sobre este punto Carmen Patricia Ortega Ramírez en su libro: “La otra televisión” comenta sobre el porcentaje del presupuesto que los partidos políticos destinan para la compra de espacios publicitarios en los medios de comunicación. Así y retomando el estudio de Luis Emilio Giménez Cacho el Partido de la

tal suerte que, “la reforma se presentó como “una moneda de cambio” que atentó contra el interés público, toda vez que se otorgaron privilegios legales a particulares de la industria por tiempos de promoción electoral de candidatos y partidos políticos de radio y televisión” (Cruz, 2011:145).

Aun cuando se hicieron modificaciones a esta Ley, especialmente a partir de lo referente a las concesiones, vigencia y renovación (Artículo 16), cabe resaltar el desacato mostrado, tanto por Televisa en primera instancia como de TV Azteca en las elecciones intermedias del 2007. Esto frente a las nuevas disposiciones dictadas por el entonces Instituto Federal Electoral (IFE) y que obligaba a las televisoras a “dar un espacio al Estado en tiempos electorales y prohibía la contratación de espacios tanto por los partidos políticos como por terceros (candidatos, asociaciones civiles, organizaciones campesinas, etc.)” (Cruz, 2011:155).

La respuesta de las televisoras fue la transmisión estratégica, en bloque, de un cintillo en la pantalla en donde se argumentó que se hacía por cumplir con lo que el Instituto Federal Electoral dictaba.<sup>70</sup> Como resultado y aun cuando se llegó a un acuerdo con las televisoras, las sanciones se desvanecieron frente a instituciones poco consolidadas y que en sus argumentaciones jurídicas se contravenían – especialmente el Instituto Federal Electoral y

---

Revolución Democrática utilizó 1.2% de su presupuesto en 1994, 43.2% en 1997 y 41.7% en el año 2000; por su parte el Partido Acción Nacional, en los mismos periodos de tiempo invirtió 30.2%, 65.1% y 52.5% en la compra de espacios de radio y televisión; por último el Partido Revolucionario Institucional 14.6%, 59.4% y 63.5% para medios audiovisuales. Como podemos observar, aun cuando los principales partidos políticos invierten un porcentaje considerable para la compra de espacios en los medios audiovisuales y radio, el PRD no superó el 50% de su presupuesto; por su parte, tanto el PAN como el PRI, en los periodos 1997 y 2000 superaron este porcentaje, incluso el PRI llegó a un 63.5%, sin obtener la victoria (Ortega,2006:253-254).

<sup>70</sup> EL mensaje que se podía observa en la pantalla completa decía lo siguiente: “Los siguientes promocionales son ordenados por el IFE en cumplimiento a la ley electoral y se transmitirán hasta el 5 de julio. A continuación regresamos a su programación favorita” (Brambila, 2012:71).

el Código Federal de Instituciones y Procesos Electorales (COFIPE) - frente a los poderes fácticos de las empresas televisoras.

Posteriormente, y en forma reiterada, TV Azteca continuaría mostrando una actitud de reto frente al Instituto Federal Electoral (IFE), al negarse a transmitir spots de los partidos políticos en tiempos oficiales o, alterar las pautas electorales establecidas. Como punto álgido de esa confrontación, se dio la negativa de Ricardo Salinas Pliego a transmitir el primer debate rumbo a las elecciones presidenciales del 2012, para en su lugar, ofrecer un partido de futbol. Frente a la opinión adversa de las redes sociales, Salinas recapituló decidiendo por la transmisión del mismo en el Canal 40 (mismo que continuaba en poder del empresario, aun cuando como se comentó anteriormente, fue obtenido ilegalmente).

En ese sentido, José Antonio Brambila (2012) en su artículo: “TV Azteca: Obstrucciones a la democracia” observa cómo al ser la televisión la principal fuente de información política para los mexicanos resulta de enorme trascendencia social la forma en que esta manipula, modela y selecciona la información, bajo intereses mercantilistas, aun en tiempos electorales. Y como para él, también existe una necesidad imperante por modificar las reglas del juego para dotar al Estado y sus instituciones de herramientas jurídicas sólidas, para hacer frente a estos poderes fácticos.

Los ejemplos arriba mencionados conformaron un precedente para que, dos años más tarde y en el periodo presidencial de Enrique Peña Nieto, se publicara en el Diario Oficial de la Federación la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión (LFTR), misma que entró en vigor el 13 de agosto del 2014, derogando a la Ley Federal de Telecomunicaciones y la Ley Federal de Radio y Televisión. En ésta se rectificaron los puntos ya aprobados en la Ley Federal de Radio y Televisión, como el papel rector del Estado en el

aprovechamiento, explotación y uso del espectro radioeléctrico, así como lo referente a la otorgación y vigencia de las concesiones.

Resulta de interés ahondar en algunos puntos que son abordados en la LFRT: El derecho de las audiencias, el agente económico preponderante o sustancial y las concesiones. Sobre los derechos de las audiencias, en el Artículo 19º se especifica cómo deben ser presentados los contenidos noticiosos; es decir, debe haber un compromiso por parte de las televisoras para presentar la información de manera que pueda diferenciarse el contenido frente a la opinión del comunicador (Artículo 261º). Además, en los programas televisivos debe hacerse evidente el interés superior de la niñez, el respeto a los derechos humanos, la igualdad de género y la no discriminación.<sup>71</sup>

En sentido paralelo el agente económico preponderante se define como aquel que logra obtener una participación en el mercado nacional mayor al 50%; el poder sustancial, en contraposición, hace referencia al grado de dominio que tiene una empresa en determinados segmentos<sup>72</sup>. Aun cuando Televisa fue declarado agente preponderante en el sector de la radiodifusión, el 6 de marzo del 2014, y el 15 de marzo del mismo año para la señal de

---

<sup>71</sup> Se establecen diversos derechos de las audiencias, como por ejemplo: (i) recibir contenidos que reflejen pluralismo ideológico, político, social, cultural y lingüístico; (ii) diferenciar con claridad la información noticiosa de la opinión de quien la presenta, y (iii) respeto de los derechos humanos, el interés superior de la niñez, la igualdad de género y la no discriminación, entre otros. Consultar: *Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión* en: [www.dof.gob.mx](http://www.dof.gob.mx)

<sup>72</sup> Se contempla la regulación asimétrica a tres figuras: (i) cuando un agente económico cuente con una participación nacional mayor al 50%, será declarado como agente económico preponderante en los sectores de radiodifusión o telecomunicaciones; (ii) conforme al procedimiento establecido en la Ley Federal de Competencia Económica y en términos de la LFTR, el IFT podrá determinar la existencia de agentes con poder sustancial en los mercados de radiodifusión y telecomunicaciones, y (iii) cuando los concesionarios de telecomunicaciones y radiodifusión que sirvan en un mismo mercado o zona de cobertura geográfica, que impidan o limiten el acceso a información plural, el IFT podrá instruir la inclusión de información plural y oportuna y de tres canales cuyo contenido sea producción propia de programadores nacionales independientes, con financiamiento mayoritariamente mexicano. Consultar: *Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión* en: [www.dof.gob.mx](http://www.dof.gob.mx)

televisión abierta a través del canal 2 (XEW- TV) y canal 5 (XHGC – TV), su mercado de televisión restringida había permanecido intocable hasta febrero del 2017.<sup>73</sup>

Así, con seis votos a favor y uno en contra, el pleno del Instituto Federal de Telecomunicaciones modificó su determinación del 30 de septiembre del 2015, declarando a Televisa con poder sustancial en el mercado de televisión restringida. Entre las medidas probables y que deberá acatar se encuentran el dejar de tener derecho a la gratuidad en el acceso a canales de otras compañías (TV Azteca, MVS e Imagen Televisión), la eliminación de “empaquetamiento” en los canales que ofrece a su competencia y la regulación de tarifas por concepto de publicidad (Villamil, 2017).

Con la intención de abrir el mercado concentrado de la televisión abierta a otros competidores la reforma en materia de telecomunicaciones, a través del Instituto Federal de Telecomunicaciones, se aprobó el plan de licitación para la apertura de dos cadenas de televisión, en el mes de diciembre del 2013, dejando en evidencia la preponderancia del valor económico y mercantilista para su explotación. Así, para el mes de septiembre del 2014 se publica la licitación bajo requisito de dos pagos, el primero por 830 millones de pesos por concepto de explotación de 246 frecuencias, y 415 millones de pesos como garantías “de seriedad”.

Entre los consorcios empresariales interesados se encontraban Grupo Empresarial Ángeles, Grupo IAMSA, Grupo MAC Multimedia, Grupo Radio Centro, Axtel, Grupo Fórmula, Grupo Multimedios, Grupo Lauman, Grupo Pegaso, Grupo Casa Saba, Grupo México y Megacable. Para noviembre del 2014 Germán Larrea, de Grupo México y Grupo Lauman

---

<sup>73</sup> Con el fin de no ser catalogada como preponderante o sustancial en el mercado de la televisión restringida, Televisa argumentó, a través de los años, la medición de la capacidad técnica y despliegue de Sky (televisión satelital, Cablecom, Izzi y TVI (entre otras) en las regiones y no a nivel nacional, lo que significaba un resultado menor al 50%.

declinaron. Así, para el mes de noviembre del 2014 solo se encontraban tres competidores en pie: Cadena Tres – propiedad de Olegario Vázquez Raña -, Grupo Radio Centro – del empresario y radiodifusor Francisco Aguirre - y Estudios Tepeyac – propiedad de su hermano Mario Vázquez Raña - . Al final de la carrera solo quedaría Cadena Tres (Lucas, 2015).

Es importante precisar que la llegada de Olegario Vázquez Raña a la industria mediática, comenzó a partir del sexenio foxista y con la adquisición del periódico Excélsior y la señal del canal XHRAE – TV, Canal 28, anteriormente en manos de Raúl Aréchiga, propietario de Aerocalifornia; además, también adquirió radiodifusoras y operó centros de apuestas. Cabe comentar que el presidente Felipe de Jesús Calderón se observó maniatado frente al duopolio televisivo: Televisa – TV Azteca, mismo que se repartió el mercado en 70% y 30% respectivamente, y quizá en correspondencia por el apoyo recibido tanto en campaña como para legitimar su cuestionado triunfo electoral sobre el candidato de oposición Andrés Manuel López Obrador. Fue hasta el sexenio de Peña Nieto y con la reforma de radiodifusión y telecomunicaciones que Olegario Vázquez Raña participó y ganó la licitación para comenzar a operar un canal de televisión en la señal de televisión abierta (Villamil, 2016).

Mostrando la continuación y vigencia de lo que se exhibe en la señal de televisión abierta, y como justificación de la apertura a un nuevo canal, resulta de interés transcribir la reflexión de Olegario Vázquez Aldair publicada en la revista Proceso:

“La televisión abierta es, hoy por hoy, el medio más eficiente para anunciar productos y servicios a los consumidores. Es un medio que se mantendrá vigente por muchos años. Su cobertura llega a prácticamente todos los mexicanos: ocho de cada diez habitantes ve

televisión abierta. Y dos datos más: el sector de telecomunicaciones y de radiodifusión representan 3.4% del PB, con una tasa de crecimiento cercana a 10% real, según el IFT” (Villamil, 2016).

Por último y contrario a la reflexión que hiciera Fátima Fernández Christlieb en el año 2009:

“Una tercera cadena nacional diversificará la dependencia de los poderes públicos respecto al duopolio y distenderá presiones, a la vez que obligaría a mejorar la programación, y en este panorama no puede faltar el fortalecimiento de los medios financiados por el Estado. Su crecimiento, fortaleza y credibilidad representan también una fuerza que ayudaría a desmontar el poder omnímodo que ha alcanzado la televisión comercial en México” (Fernández, 2009:240).

Podemos observar cómo la apertura de un nuevo canal de televisión no ha significado un cambio sustancial en contenidos, sino la continuación de un *statu quo* que ha resultado conveniente a los intereses políticos y empresariales; además, la apertura y continuación de canales públicos – es decir financiados por instituciones públicas -, como El canal del Congreso, Canal Judicial, Canal Once, TV UNAM y Canal 22, no conforman un contrapeso ni una abierta competencia, tanto en programación, infraestructura e inversión, frente a la televisión comercial mexicana.

Así y como punto final, podemos advertir que en la programación de las televisoras que actualmente operan en la señal de televisión abierta: Televisa, TV Azteca e Imagen Televisión, las telenovelas ocupan un lugar importante. En el siguiente apartado se abordará como las tramas de sus historias han conformado, a lo largo de las generaciones y bajo la formación de una “reserva de sentido”, un campo fértil para la continuación de un modelo



que busca preservar un estilo de vida determinado, - mismo que se envasa y sella bajo una suerte de autopoiesis o enclasmiento -, conveniente a los intereses de estos poderes fácticos, como los grupos políticos y empresariales, la Iglesia y las televisoras; así como desde el ejercicio del poder formal, desde el Estado, sus instituciones y legislación.

#### **4.2. El reciclaje telenoveler de Televisa: Una suma de poderes fácticos y la preservación del *statu quo*.**

La televisión mexicana, como ya hemos anticipado en capítulos anteriores, fue estructurada y organizada, desde sus inicios, bajo un modelo mercantilista – comercial. En este sentido podemos visualizar cómo en su constitución se conformaron redes de apoyo e influencia entre la televisora, el presidente en turno, las instituciones encargadas del orden democrático y financiero, así como de los órganos legislativos y de procuración de justicia. Así, Televisa y de la mano de una barra dividida entre el entretenimiento y la información noticiosa, conservó un público cautivo. En su programación resalta el peso de un noticiero, 24 horas y representado por Jacobo Zabludozky, quien por décadas divulgó una versión oficialista de sucesos trágicos y coyunturales tales como el del 2 de octubre de 1968 o, el del 10 de junio de 1971, así como, posteriormente, la lucha guerrillera y campesina, reprimida por grupos paramilitares organizados y financiados por el gobierno en turno.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Mariana Miranda Reyes en su artículo: *Guerrillero y sobreviviente* rescata el testimonio de Mario Cartagena López, miembro de la Liga Comunista 23 de septiembre. En este testimonio se observa el mecanismo que utilizó el Estado para reprimir y acabar con estos movimientos, bajo la llamada guerra sucia: “El Estado aplicó una política de represión en contra de estudiantes, activistas políticos y dirigentes sociales, realizando en su contra allanamientos de morada, detenciones arbitrarias, desapariciones forzosas, actos de tortura y ejecuciones extrajudiciales. Una de las células represoras fue la Brigada Blanca. Con la Coordinación Federal de Seguridad (DFS), la Brigada Blanca tuvo la función exclusiva de aniquilamiento de grupos guerrilleros a través de prácticas ilegales, como la detención extrajudicial, ejecuciones, desapariciones y torturas, entre otras” (Miranda, 2013:96).

Sin embargo, desde los inicios de la teledifusión destaca el peso que tuvo y acrecentó la telenovela, comenzando en 1958 con *Senda prohibida* y continuando de manera casi ininterrumpida hasta nuestros días. ¿Pero, cómo se explica el éxito de las mismas?, a lo largo de este apartado se comprobará la permanencia, a través de una reserva de sentido transmitida de generación en generación, de los estereotipos sociales y de género abordados en forma exhaustiva en el Capítulo 1 de esta investigación. Así, podremos comprobar que en las historias de telenovela, a través de la señal de televisión abierta, especialmente Televisa, ha existido una preservación de contenidos, es decir el fondo de la trama se mantiene aun cuando se incluyan matices que buscan ligar al televidente con lo que actualmente vive o puede llegar a ver en las redes sociales, como la intensificación de escenas con contenido violento o sexual.

De tal suerte que existió desde su origen, un acuerdo implícito - entre Televisa, el Estado y la Iglesia – por mostrar, a través de las historias de telenovela, la normalización de prácticas y patrones de comportamiento que han reflejado - y como una reserva de sentido conservada, heredada y continuada a través de historias de telenovela recicladas - la continuación del *statu quo* – tanto para la mujer como para el hombre, y desde su espacio de poder e influencia - la continuación de una sociedad profundamente desigual y sin posibilidad de ascenso para aquellos grupos vulnerables. Y en la cual, los poderes fácticos a través de las televisoras, representan un peso importante y conforman directa o indirectamente una red de influencia ideológica frente a los planes y políticas estatales de la administración pública en turno.

Así, y como preámbulo al Capítulo 6, donde se reflexionará, desde una perspectiva de género la telenovela “Teresa”, en una tercera versión de la misma, transmitida entre los

años 2010 y 2011, así como “El sexo débil”, puesta en pantalla a través de Cadena Tres, se hará un análisis reflexivo sobre el poder e influencia que Televisa y en menor medida TV Azteca, a través de sus historias recicladas de telenovela, han mantenido, culminando con la imposición del actual presidente de México: Enrique Peña Nieto.

#### ***4.2.1. Y desde sus inicios para el pueblo: La Telenovela en Televisa...***

El inicio de la televisión mexicana, bajo el período presidencial de Miguel Alemán Valdés, en septiembre de 1950, marcó la tendencia comercial de la misma. Emilio Azcárraga Vidaurrieta, en marzo de 1951 comenzó transmisiones a través del Canal 4, posteriormente también iniciarían transmisiones Canal 2 y Canal 5. ¿Cuál era el contenido de los mismos?, Guillermo Orosco, Francisco Hernández, Alejandro Huizar y Darwin Franco, creadores del capítulo OBITEL del año 2010 sobre México, comentan cómo la programación se dividía entre espectáculos y entretenimiento popular, así como encuentros deportivos (Orosco, 2011:431). En sentido paralelo y a través de la Universidad Nacional, también se transmitieron programas basados en el debate con destacados académicos, así como conciertos, óperas y obras de teatro. De tal suerte que, desde la visión de Orosco, Hernández, Huizar y Franco la visión de una televisión de “calidad” se relacionó con la de una programación de “alta cultura” (Orosco, 2011:431).

La integración de estos tres canales en el año de 1955, bajo el nombre de Telesistema Mexicano fue orillada por la baja rentabilidad económica por concepto de publicidad y la forma aislada en que cada canal hizo frente a la misma. Bajo este nuevo esquema la inversión en los programas anteriormente exhibidos fue olvidada, para favorecer la

ganancia y rentabilidad<sup>75</sup>. Además la fusión de las televisoras creó un monopolio disfrazado, ya que cada canal mantenía su concesión individual: “Si en un sistema privado de televisión no existe competencia desaparece la motivación por crear una programación innovadora y prevalece la lógica mercantil. Al contar con una audiencia cautiva se impone el criterio monopólico de producir más por menos” (Orosco, 2011:432).

Otro aspecto a abordar es el papel que tuvo la televisión pública, a través de la creación del Canal Once del Instituto Politécnico Nacional. Resulta de importancia comentar que al no equilibrar el peso en sus contenidos frente a la televisión comercial, eliminó de su programación a la ficción – entendida como el abordaje de temáticas relacionadas con la vida cotidiana, la planificación familiar y la violencia, a partir de una trama usualmente digerible - y se enfocó hacia una programación académica - educativa, de tal suerte que, en palabras de Guillermo Orosco: “[...] renuncia de facto y por una ilustrada pero rígida y anticuada concepción de educación y cultura, a la producción de ficción, dejándola en manos de la televisión privada” (Orosco, 2011: 433).

Ocho años más tarde, en 1968, el gobierno mexicano abrió la posibilidad de apertura a un nuevo canal de televisión, buscando diversificar el mercado de entretenimiento. Grupo Monterrey funda así *Televisión Independiente*, cuya señal de transmisión fue posible bajo el

---

<sup>75</sup> Aun cuando se constituye la nueva empresa: Telesistema Mexicano, S.A., las concesiones continuaron perteneciendo a las empresas que originalmente las habían adquirido: Televimex, S.A. (canal 2), Televisión de México, S.A. (canal 4) y Televisión González Camarena, S.A. (canal 5). Esto hizo posible el no ser considerada como una empresa monopólica por el Estado - práctica prohibida por la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en su artículo 28 - , situación de privilegio para la televisoras que continuó por décadas, especialmente cuando ya había absorbido a sus competidores. Resulta de interés transcribir el discurso pronunciado por Emilio Azcárraga Vidaurreta al momento de la fusión: “Telesistema Mexicano, S.A., ha nacido como un medio de defensa de tres empresas que estaban perdiendo muchos millones de pesos. Todos los programas se originarán desde Televisión, que se convertirá en la gran central de televisión. Dentro de un año, la televisión será la primera industria de espectáculos del país, lo mismo que de la publicidad; tendrá mayor importancia que la cinematografía” (Azcárraga en Mejía:1991,25)

Canal 8 de televisión abierta. Entre sus programas podemos nombrar “El Chavo del 8” y “El Chapulín Colorado” (los cuales posteriormente alcanzaron amplia popularidad a través de Televisa en toda América Latina); “programas – ferrocarril”, preámbulo de “Siempre en domingo” y especialmente las telenovelas histórico – educativas como “La Tormenta” (en donde se describe tanto la Guerra de Reforma (1857-1972), “La Revolución Mexicana” (1910-1920), “Los caudillos” (1821-1860), “La Constitución” y “El Carruaje” (en torno a Benito Juárez y su lucha liberal). Si bien la diferencia programática de esta televisora mostró la posibilidad de ofrecer una barra distinta, innovadora y creativa frente a la ofrecida por Televisa, terminó siendo absorbida por el monopolio.

En este mismo año y aún frente a la propuesta televisiva del Canal 8, se suscitaron protestas por una televisión mayoritariamente comercial y de entretenimiento en sus contenidos, el presidente Gustavo Díaz Ordaz convocó a una reunión de trabajo, cuyo resultado fue, en palabras de Miguel Sabido - impulsor de la educación a través de la televisión mexicana -, la organización de contenidos por temática, es decir: “Este modelo teórico permite la comunicación nacional a través del canal 2, la urbana a través del 4, la mundial del 5, la retroalimentación nacional a través del 8, la educativa del 11, la estatal a través del 12.5 y la cultural a través del 13” (Sabido en Mejía,1991:32).

Un aspecto de trascendencia fue la creación de la *Dirección General de Información y Noticieros* y el proyecto del noticiero 24 horas, transmitido por canal 2, un pilar de la televisora y fuente de información sobre el acontecer diario, para los televidentes por décadas. Aun cuando lo fuerte de la producción televisiva, desde su inicio, estuvo representado por las telenovelas, la información transmitida a través de ese noticiero, que controlada desde el poder político resultó limitada, tendenciosa y basada en hechos

aislados, sin seguimiento ni profundidad, mostrando el beneficio mutuo, a partir de los lazos y nexos entre la televisora y el gobierno, sin dejar de lado a otro poder: La Iglesia católica mexicana. En palabras del investigador José Luis Gutiérrez Espíndola:

“Como salta a la vista, son las pautas de la televisión privada las que predominan en el medio y las que una audiencia limitada en sus expectativas e intereses por el propio medio busca y sigue afanosamente [...] Provee un cúmulo vasto, pero desarticulado y por ello improductivo, de información general, que se hace pasar por la información necesaria para estar al día [...] el discurso informativo de Televisa, aparte de rasgos tales como la fragmentación y la discontinuidad, tiene como eje dos operaciones básicas: la información trivial y la trivialización de la información” (Gutierrez,1991:64-65).

El pilar de Televisa con el que se construyó gran parte de su influencia y presencia social, relacionado con la producción y emisión de telenovelas, tuvo distintas intenciones desde su creación, en primera instancia bajo un contenido social o pro-desarrollo y en alianza con los planes gubernamentales<sup>76</sup>. Como ejemplos se mencionan “Ven conmigo”, “Acompáñame”, “Vamos juntos”, “El combate” y “Caminemos”. En estas se abordaron temáticas como el analfabetismo y la educación para adultos, la planificación familiar, la paternidad responsable y la educación sexual para adolescentes. A cargo del productor Miguel Sabido y, aún con éxito en audiencias, el proyecto fue abandonado, explicándose que esa

---

<sup>76</sup> Como ejemplo la telenovela “Vamos juntos”, difundida entre diciembre de 1975 y diciembre de 1976 buscó impulsar el Plan Nacional de Educación para Adultos, a cargo de la Secretaría de Educación Pública; posteriormente “Acompáñame” se llevó a cabo bajo la consideración del Consejo Nacional de Población (CONAPO) y la Coordinación Nacional de Planificación Familiar de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Para 1979 y con la promoción de la nueva versión de “Vamos juntos”, además del control natal, se buscó el “desarrollo integral del niño” como parte de la celebración del Año Internacional del Niño. En esta ocasión también se coordinó con dependencias gubernamentales como “la Coordinación Nacional de Planificación Familiar de la SSA, La SEP, Desarrollo Integral de la Familia (DIF), el Centro de Orientación para Adolescentes (CORA) y los Centros de Integración Juvenil (CIJ)” (Rojas,1985:136); incluso instituciones internacionales como la ONU y UNICEF.

determinación se tomó en razón del giro que la televisión comercial decidió tomar, dando cabida a las telenovelas producidas por Ernesto Alonso y Valentín Pimstein.

En una segunda instancia y como preámbulo a las producciones de Alonso y Pimstein es importante mencionar la influencia de la programación estadounidense en la creación del melodrama televisivo mexicano, especialmente a través de anunciantes como Colgate o Palmolive. Así, el público cautivo femenino y los productos de limpieza, conformaron el imaginario de *lo femenino* alrededor de la historia de telenovela; es decir, se reforzaba el deber ser femenino a través de la imagen, y no solo a partir de las historias de telenovela sino lo que se sueña alrededor de estas, y que se relaciona con una reserva de sentido guardada y envasada sin alteraciones, o al menos es lo que ha mostrado repetidamente Televisa a través de sus historias de telenovela. Paralelamente es importante mencionar que lo envasado y mostrado no solo se relaciona con lo femenino y la representación que esto conlleva, sino también con la masculinidad, a partir de un imaginario de aspectos como los lazos familiares, las aspiraciones y posibilidades de ascenso y movilidad social, además de rituales de fe y fiesta, de fidelidad, compadrazgo y lealtad, como características del ser mexicanas y mexicanos, y que se han abordado ya anteriormente:

“Los valores tradicionales de las familias, el amor romántico, el matrimonio – representado como la máxima meta femenina -, la pobreza como un reto a la fortaleza humana, la desgracia como un camino hacia el perdón de Dios, y sobre todo, mostraban como la vida está regida por el destino” (Páramo, 2002:203).

Lo analizado por Paola Llorente Torres (2003), resulta de interés para abordar las características de la telenovela que Televisa ha emitido por décadas. A través de un estudio cronológico, reflexiona sobre cómo la temática en las telenovelas no ha sido modificada a

través de las décadas, sino la intensificación de las tramas, a través de la develación en sus contenidos sexuales o violentos, utilizando locaciones diversas y sofisticadas. Además, se ha continuado con el propósito mercantilista – comercial, integrando anuncios publicitarios referentes a marcas – desde productos de limpieza hasta perfumes, automóviles, tiendas departamentales incluso promoción de viajes - . Así y aun cuando telenovelas como *Ángeles de la calle* o *Aventuras de Roulletabile*, abrieron la puerta para la telenovela *Senda prohibida*, no tuvieron el éxito de la última por no contar con patrocinadores; o la telenovela *Palmolive de la semana*, cuyo fracaso se debió a que no fuera transmitida por Canal 2, sino por Canal 5 (Llorente, 2003:6), confirmando el lugar principal del Canal 2, en la transmisión de telenovelas.

Sin lugar a dudas, la trama elegida tanto para *Senda prohibida* como para la telenovela *Teresa* no resultan tomadas del azar,<sup>77</sup> ya que ambas, transmitidas en 1958 y 1959, muestran a mujeres bellas y humildes que escalan en la posición económica y social a través del engaño y la ambición; e imponiéndose sobre su comprobada inteligencia e independencia económica. El destino – desenlace de la trama - para ambas, es la soledad y el arrepentimiento, aun cuando hayan logrado su cometido. El papel protagónico es liderado, en ambas, por mujeres antagónicas, frente al papel tradicional – conservador – de

---

<sup>77</sup> “Patrocinada y producida por la empresa jabonera Colgate Palmolive, la novela se transmitió de lunes a viernes en horario vespertino con 50 capítulos de media hora, por el canal 4 de Telesistema Mexicano, hoy Televisa. Esta novela toma como eje un triángulo amoroso, habla de la historia de la relación sentimental de un hombre casado (Francisco Jambrina) con su amante (papel protagonizado en aquel entonces por la actriz Silvia Derbez). Esta mujer era una chica de pueblo que emigra a la ciudad en busca de imagen y fortuna, pero no tuvo suerte en el amor; pues luego de un tiempo, el hombre regresa con su esposa. Después de esta novela en 1959, llegaron *Gutierritos*, la historia de un héroe, mártir de clase media, víctima de todos, papel interpretado por el actor Rafael Banquells, y *Teresa*, una antiheroína engañosa, frívola, interpretada por la actriz Maricruz Olivier; en la trama ella era una estudiante universitaria avergonzada de su condición humilde, manipulaba a los hombres para lograr ascensión social. El formato de esta telenovela fluctuó entre 40 y 60 capítulos de media hora. Se mantuvo hasta 1962, poco a poco fue cambiando hasta estandarizarse y definir su serialidad con alrededor de 160 episodios. Ese total de episodios promedio se reparte en 32 semanas a lo largo de ocho meses” (González en Uribe, 2009:63).



ama de casa y esposa - otorgado a la protagonista femenina en las historias posteriores; al final se representa una lección moral, sobre cómo debe ser y hasta dónde debe llegar – es decir cuáles son los límites – de una mujer, no solo en la trama sino en la sociedad mexicana.

Estas tramas serían un parteaguas para las producciones subsiguientes de la televisora, relacionadas con mantener un *statu quo* con relación a la figura femenina en la pantalla, matizando su presencia, área de acción e influencia bajo un patrón suave y dócil (Masa, 1999:19). Además, el cine nacional, especialmente a través de argumentos melodramáticos como la trilogía producida por Ismael Rodríguez, estelarizada por Pedro Infante: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro* (1947 – 1952), también nutrirían el drama bajo el eje central de la pobreza y la insistencia, a través de las historias, en aceptar bajo el conformismo su condición, con paciencia y sacrificio: “[...] la abnegada dignidad y la fuerza comunitaria de los pobres que sufren las veleidades de los ricos [...] el mundo conservador de Pepe el Toro era un mundo en el que ser pobre es ser noble y ser rico es ser no - mexicano” (Fernández y Paxman, 2000:76-77).

Escritoras como Caridad Bravo Adams, Yolanda Vargas Dulché y el productor Valentín Pimstein inauguraron la etapa de las telenovelas con “historias tradicionales” (Uribe: 2009,63); telenovelas como *Corazón salvaje*, *Estafa de amor*, *Pecado mortal*, *Yo no creo en los hombres* y *María Isabel* fueron creadas bajo un guion en el que se reforzó el melodrama tradicional, como ejemplo en esta última se narra la historia de una chica indígena pueblerina que emigra a la ciudad, y tras quedar embarazada logra la felicidad y el amor. Esta historia fue el preámbulo para telenovelas posteriores bajo la misma tónica, como *Guadalupe* y *Simplemente María*. Además, el creciente número de aparatos de

televisión en el país también reorientó el consumo hacia la telenovela; como ejemplo, esta el dato de que un total aproximado de 168,541 viviendas contaban con un aparato de televisión, en el año de 1960; y esta cantidad aumentó a 938,582 viviendas para 1970 (*Anuario Estadístico de Estados Unidos Mexicanos* en Uribe, 2009:64).

Televisa se convirtió, bajo el cumplimiento de lo dictado en el Artículo 5 de la Ley Federal de Radio y Televisión de 1960 y con el visto bueno – y quizá hasta con el beneplácito - de la Secretaría de Gobernación, en catalizador de los contenidos televisivos, tanto en la programación como a través de sus anunciantes; es decir, en el tono y trama de sus melodramas se mostraba al deber ser del mexicano, alentando la moral y las buenas costumbres con un premio, o en su defecto, el castigo. Así, a partir de sus diversas representaciones se dibujó en sus personajes al rol que determinó lo masculino y femenino, la pobreza y la riqueza, así como lo válido y lo aspiracional, atravesado a su vez, por una rígida jerarquía de clases; y no solo al momento en el que se funda la empresa de entretenimiento, sino a través de las siguientes décadas, continuando vigente aún en nuestros días.<sup>78</sup>

En este sentido puede decirse que Televisa fungió por años como el factor mediático de equilibrio, estabilidad y continuidad no solo entre ricos y pobres sino a partir de la promoción de principios ortodoxo – católicos - raíz de la Iglesia católica mexicana -, los

---

<sup>78</sup> Especialmente el Artículo 5º confiere a la radio y la televisión la consigna de contribuir a la función social, a través de sus cuatro apartados: i. Afirmer el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares; ii. Evitar influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y la juventud; iii. Contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones, la propiedad del idioma y a exaltar los valores de la nacionalidad mexicana; iv. Fortalecer las convicciones democráticas, la unidad nacional y la amistad y cooperación internacionales. (*Ley Federal de Radio y Televisión*, 1960).

grupos industriales que han promocionado sus productos – como Colgate y Palmolive – y la cercanía con el gobierno en turno. De tal suerte que no es gratuito reflexionar en la continuidad del Partido Revolucionario Institucional en el poder, a través de su ejercicio político pero además y en nuestro caso de interés, de la mano de Televisa y su programación.

Con relación a la mujer y su representación en la pantalla, las historias en las que la protagonista asciende en la escala económica y social por su inteligencia y capacidad – *Teresa y Senda prohibida* -, a partir del esfuerzo y perseverancia propios, son dejadas de lado para dar cabida a aquellas en las que la protagonista muestra abnegación e inmovilidad frente a su situación, solo rescatada a partir de su belleza y espiritualidad para, finalmente y tras padecer grandes sufrimientos, casarse con un príncipe azul (Fernández y Páxman, 2000:82).

#### ***4.2.2. Entre Lágrimas y Risas: Las producciones de Yolanda Vargas Dulché y Valentín Pimstein...***

Para la preservación de este modelo telenoveleros resulta trascendente la figura del productor peruano Valentín Pimstein, quien encontró en la escritora Yolanda Vargas Dulché, una mancuerna exitosa para sus historias, las cuales fueron transmitidas en horarios estelares a través de Televisa, incluso posteriormente difundidas ampliamente en Latinoamérica y Europa. Yolanda Vargas Dulché había sido escritora, guionista y autora de la serie de historietas: *Confidencias de un chofer*, *Cruz Gitana*, *El Libro Único*, *Doctora Corazón* y *Memín Pinguín*; siendo la zaga más exitosa *Lágrimas y Risas*, que incluyó

melodramas exhibidos posteriormente en la pantalla chica, tales como *Ladronzuela*, preámbulo de la exitosa telenovela *María Isabel*; *Zorina* y *Yesenia*, historias que narran las vicisitudes de mujeres gitanas; *Geisha* y *El pecado de Oyuki*, geishas que rompen con los lineamientos de la tradición japonesa; o *Rubí*, así como *Encrucijada*, *El atardecer de Ana Luisa*, *Umbral*, *Noche*, *Gabriel* y *Gabriela*, *Rarotonga* y *Tengo que partir* (Osorio,2009).

**Imagen 1: Revista *Lágrimas y Risas*, *María Isabel*.**



Consultado en:[Listado.mercadolibre.com.mx.Libros,revistasyComics](http://Listado.mercadolibre.com.mx.Libros,revistasyComics).

Las historias de Vargas Dulché, promovieron una serie de estereotipos que se relacionan con la conservación de un *statu quo* conveniente a los intereses, tanto de Televisa como del

gobierno en turno y sus instituciones, sin dejar de lado a los poderes fácticos como la Iglesia católica mexicana. Así, se mostró en pantalla la imagen de lo femenino desde distintos ámbitos de acción e injerencia tradicional; como ejemplos la mujer villana rompe con el deber ser femenino – tanto en el maquillaje, el lenguaje y la vestimenta -, frente a la imagen femenina conservadora, remitida a la anhelada búsqueda de la maternidad y el cuidado de los hijos, al buscar ser el ángel del hogar y el remanso de paz y tranquilidad para el hombre; quien asume su masculinidad en el desenvolvimiento y éxito en la esfera pública, demostrando – desde la personalidad de su personaje - ser el sustento económico y pilar de autoridad; no es gratuito el observar, al final de cada historia, que el castigo para la villana sería la segregación y soledad, mientras que el sacrificio, abnegación y sufrimiento son coronadas con la reivindicación de su valor a través del paso de una mujer soltera y sin pertenencia a alguien, a ser convertida en la mujer “de”, a través de una boda católica.

A partir de las reflexiones escritas por Yolanda Vargas Dulcé, observamos cómo en la publicación de sus melodramas no existió la intención de visibilizar y modificar la estructura de desigualdad, dominación y pobreza de los sectores menos favorecidos, como los campesinos y obreros, así como la vulnerabilidad de la mujer mexicana, especialmente la indígena – a través de historias como *María Isabel* y posteriormente *Simplemente María* - ; más bien sus historias muestran una fórmula de entretenimiento que ha privilegiado la persistencia de estereotipos conservadores que solidifican la continuación de una sociedad desigual y con profundas diferencias, sin un fin social de cambio:

“Escogí a estos últimos y a este género literario tan atacado y criticado principalmente por personas que aseguran amar al pueblo, pero no hacen nada por él: no siquiera entretenerlo.

Decidí convertirme en una escritora de alcance popular; llegar a las masas hablando su

mismo idioma y plasmando en mis novelas sus propios sentimientos. Transmitir mi pequeño mensaje al humilde campesino y al trabajador obrero. Llegué hasta ellos en sus más escondidos refugios: en lo alto de la sierra y entre las intrincadas maquinarias de una fábrica [...] ¿Qué es la historieta para mí? Es el medio que me une a mis semejantes, el eco de una inquietud vibrante de una clase social que no tiene forma de expresarse; la interpretación de sus sueños y esperanzas, la risa espontánea y sincera, la lágrima y el suspiro de una mente atormentada; las ansias de los desarraigados que buscan una luz y una satisfacción mínima en medio de su existencia llena de angustias. Esto es la historieta para mí” (Vargas en Osorio, 2009).

Además y con relación al indígena, se alienta un imaginario ligado a la pobreza, la ignorancia, la explotación y lo agrícola, es decir el medio rural visto como sinónimo de atraso y marginación, lo que fundamenta sus roles inferiores en las historias de telenovela, manteniendo el imaginario sobre el indígena que se abordó en el capítulo 1; frente a la aspiración por la vida citadina como sinónimo de la modernidad, la superación – tanto académica como económica - y las oportunidades laborales. Es así como se normaliza la pérdida de su lenguaje y vestimenta tradicionales, logrando de esta manera una movilidad social, holgura económica y éxito. Para la mujer indígena, en particular, las historias de telenovela, además, incluyen el apego al rol femenino conservador desde la sumisión y el fervor religioso, la superación se logra desde oficios como el de costurera, confidente, dama de compañía o empleada doméstica<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> La primera telenovela cuya protagonista fue una empleada doméstica (sirvienta) se estrenó en 1966, bajo el título de *María Isabel*, posteriormente en 1997, se muestra una nueva versión de la misma. La historia se centra en una joven indígena que llega a la Ciudad de México y es empleada en las labores domésticas, posteriormente se casará con el patrón y se convertirá en la Señora de la casa. Es particularmente en esta nueva versión donde: “Pires (2009) advierte el manejo de códigos racistas donde lo indígena se asocia con la ignorancia y la violencia. Otro aspecto que caracteriza a estas telenovelas es la transformación de las

Así, a partir de la mesa redonda: “Sociología de masas, entre la realidad y la ficción”, llevada a cabo en el Museo de Arte Popular (MAP) como parte del Festival de la Ciudad de México (fmx), en marzo del 2013, se destacó el papel de Yolanda Vargas Dulché, no solo como contadora de historias sino “una de las creadoras de la cultura popular más emblemática de la última mita del siglo XX, que contribuyó a documentar las visiones de las relaciones sentimentales y sociales” ( Lira,2013).

Su éxito se basa en la referencia a personajes bajo un esquema aspiracional y tomados del imaginario social de lo mexicano, a partir de la recreación del barrio y “la esencia de la gente” (Lira,2013); de tal suerte que podemos decir cómo Vargas Dulché toma esta realidad, misma que en esencia constituye una reserva de sentido que no ha sufrido alteraciones ni modificaciones, es decir guardada y envasada bajo un sistema autorreferencial o autopoiesis; la describe en forma sencilla y digerible y la vuelve producto de consumo y orgullo, integrando aspectos identitarios, como el lenguaje, la solidaridad y la fiesta. De tal suerte que no es gratuita la muestra de las mismas historias una y otra vez, a lo largo de las generaciones, resultando en éxitos de audiencia.

El contexto en el que se comienzan a publicar las historietas de Vargas Dulché se relaciona con un México iletrado y que seguía la imagen impresa de la publicación (Uribe, 2009:63). Posteriormente y ya en la pantalla chica, el público femenino sería el principal consumidor de la telenovela; cabe la pregunta: ¿Cuál era el nivel de analfabetismo en el país cuando comienzan a transmitirse las telenovelas?, ¿se observan modificaciones a lo largo de las décadas, especialmente con referencia al índice de analfabetismo femenino?, ¿Los índices de analfabetismo están relacionados con el consumo televisivo, y telenoveleros?. Buscando

---

protagonistas en “Señoras”, quienes experimentaron la “redención” a través del sufrimiento, según el modelo Televisa de telenovelas” (Durín y Vázquez, 2013:21).

la respuesta a las preguntas anteriores, y observando una relación persistente entre la mujer, los bajos niveles educativos y el consumo de telenovelas, se abre el siguiente apartado.

**b) Breve historia del analfabetismo en México y su relación con la mujer.**

Aun cuando José Vasconcelos, Rector de la Universidad Nacional de México en el período presidencial de Adolfo de la Huerta promovió la educación de todo el país, especialmente la alfabetización a nivel nacional no fue hasta el régimen presidencial de Álvaro Obregón y bajo la influencia de Vasconcelos, que se crea una secretaría que realizaría programas de educación a nivel nacional, llamada Secretaría de Instrucción Pública. Con Vasconcelos a la cabeza y rodeado de humanistas mexicanos, como Jaime Torres Bodet, Julián Carrillo, Ezequiel Chávez, entre otros, estableció un plan dividido en tres áreas: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes, llevando la educación a los diversos rincones de un México mayoritariamente rural y comunicado prioritariamente por los vagones del ferrocarril (Ocampo, 2009:148).

El desarrollo de proyectos como un Departamento de Enseñanza Indígena, la Campaña Nacional contra el Analfabetismo, la creación de las escuelas industriales, técnicas y agrícolas y el programa nacional de desayunos escolares nos remiten a un proyecto de nación que, pretendía el progreso no en números macro económicos o proyectos de desarrollo para determinados sectores privilegiados, sino en la apuesta por la educación de sus habitantes, en todas las regiones y capas sociales.



Fue relevante el apoyo que Vasconcelos obtuvo del Presidente Obregón, con un presupuesto mayor frente a los años anteriores de su gestión; un ejemplo fue la campaña contra el analfabetismo y por la cual: “[...] dio apertura a cinco mil escuelas; incorporó nueve mil maestros al sistema de enseñanza; se matriculó más de un millón de alumnos en un sistema que antes no recibía ni quinientos mil [...] en sus construcciones escolares se destacaron: El Instituto Tecnológico de México y la Escuela de Ciencias Químicas” (Ocampo, 2005:149).

La educación campesina e indígena representó un reto; el atraso y marginación educativos, en un país mayoritariamente rural, hizo necesaria y posible la creación de las Escuelas Normales Rurales, las Misiones Culturales y las Casas del Pueblo, destinadas al “mejoramiento económico y social de las comunidades [...] estas Misiones Culturales se convirtieron en un caso único y ejemplo del sistema mexicano a nivel de la educación latinoamericana en el siglo XX” (Ocampo, 2005:153). Además, en su programa educativo para las zonas urbanas de la República Mexicana, también se implementaron las Escuelas Urbanas, las Preparatorias y la Educación Técnica e Industrial y Comercial, conformando un referente y base para los planes gubernamentales posteriores.<sup>80</sup>

Lázaro Cárdenas daría seguimiento a los planes de Vasconcelos; su reforma educativa, bajo la implementación de la escuela socialista, contribuyó también a la educación técnica, popular, campesina y para adultos (Narro y Moctezuma, 2012). Las líneas de continuidad con el pasado reforzaron un proyecto educativo firme, que “debía privilegiar a la

---

<sup>80</sup> María del Pilar Macías Barba en su artículo: “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet: Historia, trayectoria y vocación común” comenta cómo el haber viajado por diversas regiones de la República Mexicana le dio un amplio panorama de la situación en la que se encontraban tanto aquellas zonas en bonanza, como las más olvidadas, especialmente marginadas y pobres: “De ciudad en ciudad fue percibiendo la riqueza de las tradiciones, los recursos y las posibilidades de México, pero también observó los obstáculos para su desarrollo” (Macías,2011:11).

comunidad, a la propiedad colectiva, al trabajo y a la justicia sobre el individualismo, la injusticia y el fanatismo religioso” (Quintanilla, 1996). Frente a los ataques de los sectores adversos al proyecto educativo socialista, Lázaro Cárdenas pronuncia el siguiente discurso, el día 30 de marzo de 1936:

“Es mentira que la enseñanza socialista sea agente de disolución de los hogares y mentira también que ella pervierta a los hijos y los aparte de los padres. La Educación Socialista prepara al niño para que sepa cumplir, cuando hombre, con sus deberes de solidaridad dentro de un espíritu fraternal para sus compañeros de clase. La Escuela Socialista hará hombres más fuertes, más conscientes de sus responsabilidades y más dotados para actuar dentro de una organización social justa y un medio económico de acelerada evolución. Por lo demás, ni el Gobierno ni los maestros socialistas se ocupan de atacar las creencias religiosas”.

Podemos observar cómo, en la estructuración de dicho discurso, se muestra un lenguaje masculinizado, propio de la época, en el que da por sentado que tanto las madres de familia, las hijas y maestras, también están incluidas en el mismo. Otro aspecto a reflexionar se relaciona con la alfabetización femenina, aunque impulsada en regiones vulnerables mantiene una constante en cuestión de desigualdad, frente a la alfabetización masculina, a través de las décadas y aún en nuestros días. Por último el proyecto de educación socialista, significó un nuevo enfrentamiento con sectores conservadores de la población mexicana, conformados bajo grupos políticos y asociaciones católicas, provocando la apertura de una herida todavía no cerrada con la lucha cristera, especialmente en regiones donde la contienda fue álgida.

Para 1944 y con Jaime Torres Bodet al frente de la Secretaría de Educación Pública se emprende una “campana contra el analfabetismo”, esta vez planificada y organizada. Con la promulgación de una “Ley de emergencia” los ciudadanos entre 18 y 60 años de edad que supieran leer y escribir, debían, por obligación moral, enseñar a otro mexicano que no supiera y que no estuviera inscrito en ninguna escuela. Los niños, a través de las “brigadas infantiles alfabetizantes” también contribuyeron a erradicar el analfabetismo; se prepararon cartillas de alfabetización, en español y bilingües, además de la creación de patronatos, el apoyo de organizaciones políticas y sindicales y la creación de centros de enseñanza colectivos (Macías, 2011:17).

Otro punto fue la edición de libros educativos y revistas por parte del Estado; José Vasconcelos promovió la edición de libros de literatura clásica y la revista *El maestro*. Torres Bodet también editó la revista *Biblioteca enciclopédica popular* y comenzó una importante empresa, que continúa hasta nuestros días, con el apoyo del entonces presidente de México Adolfo López Mateos: La edición y distribución de los libros de texto gratuitos para las escuelas primarias, a cargo de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, dirigida por Martín Luis Guzmán, “garantizando que todos los niños inscritos en las escuelas públicas y privadas contaran con un mismo recurso didáctico que contuviese los conocimientos mínimos que marcaban los programas oficiales” (Macías,2011:18). Al igual que la propuesta de una educación socialista, llevada a cabo por Lázaro Cárdenas, la implementación de libros de texto gratuitos también desató revuelo y animadversión por parte de diversos sectores, como los editorialistas, las agrupaciones conservadoras – quienes veían en su contenido la injerencia del comunismo -, y grupos normalistas.

La siguiente propuesta se tituló: *Plan Nacional de Expansión y Mejoramiento de Educación*, la cual tuvo como propósito el garantizar, en un plazo de once años, la enseñanza elemental a niños y niñas entre 4 y 14 años de edad que estuvieran en la disposición de asistir a la escuela y no lo habían podido hacer, por la falta de condiciones (aulas, maestros o grados escolares). Esta propuesta fue conocida como el *Plan de Once Años*, aprobada el 1º de diciembre de 1959; este significó una política de Estado y se extendió incluso, al periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz. Como elementos característicos de dicho plan se buscó elevar el nivel educativo de los primeros dos años escolares a seis (conclusión de la primaria), para posteriormente, cubrir los tres años de secundaria, además de la construcción de nuevas escuelas y la capacitación de maestros.

Podemos asegurar que en los sexenios posteriores no se emprendió una cruzada nacional para la educación, como la llevada a cabo por Vasconcelos y Torres Bodet. Los esfuerzos por paliar el rezago educativo no representaron, como se puede observar en las tablas posteriores, una disminución en el índice de analfabetismo a nivel nacional, especialmente si se hace una comparación entre el hombre y la mujer. El movimiento de 1968 y las represiones estudiantiles y guerrilleras, resultaron en un rompimiento con el proyecto educativo nacional; en lo sucesivo, se vinculó a los planes y reformas educativos con supuestos propósitos de cambio, y desde un ámbito político global, es decir: “El inicio de una (llamada) “apertura democrática” destinada a dar mayores márgenes de acción a los grupos disidentes, el respeto a la autonomía de las universidades, y una mayor disposición al diálogo” (Latapí, 1998).

La fractura de legitimidad que sufrió el gobierno, con el movimiento social de 1968, buscó ser saneada a través de una “acotada apertura democrática”; así, se abrió un espacio de

oportunidad, pero limitado al claustro universitario, y saliendo de éste fue contenido por las vías tradicionales (Rodríguez, 2008). Pablo González Casanova, como rector de la UNAM impulsó proyectos interesantes, como el Colegio de Ciencias y Humanidades, la Universidad Abierta y la renovación de la extensión universitaria. Además, se crearon El Colegio de Bachilleres y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). (Rodríguez, 2008).

Aún sobre los proyectos educativos de los sexenios posteriores, como la *Revolución Educativa*, propuesta por Jesús Reyes Heróles en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, o el *Programa Nacional de Desarrollo Educativo*, comenzado por Carlos Salinas de Gortari y continuado por Ernesto Zedillo, se observa una constante desigualdad estructural, en la que se muestra la persistencia, en los datos estadísticos, de una marcada diferencia en el acceso a la educación, especialmente para aquellos grupos vulnerables, es decir los indígenas y las mujeres, lo que nos habla de una invisibilidad desde los planes y propuestas gubernamentales, y una ocupación más por la forma que por el fondo.

Esta desigualdad también atraviesa al territorio, los estados que han presentado, por décadas, un alto porcentaje de población analfabeta son, también caracterizados por su pobreza: Guerrero, Oaxaca y Chiapas, seguidos por Puebla y Veracruz, y en los cuales también se observan los porcentajes más altos de hablantes de lengua indígena, 6.6 millones de indígenas registrados por el INEGI en el Censo de Población y Vivienda de 2010 (INEGI, 2010), 27.3% es analfabeta.

Así, podemos conformar en adelante un cuerpo de análisis estadístico, con el fin de comprobar cómo han confluído el analfabetismo y los bajos niveles educativos – especialmente de la población femenina, como un rasgo de desigualdad persistente en

nuestro país – con el consumo de ciertos productos televisivos a partir de la televisión en señal abierta y desde una programación no sólo gratuita sino fácilmente digerible en sus contenidos.

Para el caso y analizando lo que el INEGI nos ofrece como datos duros que podemos contextualizar, tenemos que al respecto del analfabetismo ha logrado contabilizar históricamente números y regiones. Así, la tabla que a continuación se presenta muestra cómo el número de analfabetismo fue en aumento de manera consistente, llegando a su cúspide en el año de 1950, con un 42.6% de la población, poco menos de la mitad de la población total del país.

Para 1970 alcanzaría el número de 6.7 millones de habitantes; es importante resaltar que un elevado porcentaje de la cifra correspondiente al analfabetismo ha sido compuesto por los grupos de alta vulnerabilidad social y económica, es decir los indígenas, mujeres y personas de edad media y avanzada significando una desigualdad estructural persistente, relacionada con “los mismos contextos de marginación social y económica que hace cien años” (Robles: 2012:99).

**Tabla 1: Analfabetismo en México, 1895 – 2010.**

<b>Año</b>	<b>Población total</b>	<b>Población de 15 años y más</b>	<b>Analfabetas mayores de 15 años</b>	<b>Índice de analfabetismo</b>
<b>1895</b>	12'632,428	7'393,029	6'069,677	82.1
<b>1950</b>	25'791,017	15'036.549	6'410,269	42.6
<b>1970</b>	48'225,238	25'938,558	6'693,706	25.8
<b>2000</b>	97'483,412	62'842,638	5'942,091	9.5
<b>2010</b>	112'336,538	78'423,336	5'393,665	6.9

**Fuentes:** INEGI. Estadísticas históricas de México 2010. México INEGI, 2010 // INEGI. *Censo de Población y Vivienda 2010*: [www.censo2010.org.mx](http://www.censo2010.org.mx) en (Narro y Robles,2012).

Hugo Casanova Cardiel (2012) en su artículo: “México, con mayor número de analfabetas que hace poco más de 10 años” reflexiona sobre las asimetrías y desigualdades persistentes en la República Mexicana; es decir, mientras la Ciudad de México, para el año 2012, mostraba indicadores positivos con relación a la alfabetización y los niveles educativos - mismos que podían ser comparados con naciones avanzadas -, habían estados de la República Mexicana con cifras proporcionalmente elevadas en sentido contrario y en aumento:

“[...] las entidades federativas con mayor proporción de analfabetas son Chiapas, con 18.41%; Guerrero, 17.53%; Oaxaca, 16.92% y Veracruz, 12.02%. Además, mientras el porcentaje nacional de analfabetismo es de 6.31% para los hombres, y 8.89% para las mujeres, en esos estados es superior al doble” (Casanova, 2012).

Estos resultados nos favorecen la reflexión sobre cómo los planes y proyectos educativos, en forma histórica, han sido aplicados y promovidos desde el centro hacia la periferia y sobre los núcleos urbanos con altas concentraciones de población, dejando rezagados las zonas vulnerables y alejadas de las áreas urbanas y las zonas rurales, siendo estos mismos espacios los que mayor consumo de productos televisivos, como la telenovela, presentan.

**Tabla 2: Analfabetismo por grupo de edad y género de 1980 al 2010 (miles de personas).**

Grupos	1980		1990		2000		2010	
	Analfabetos	Tasa de analfabetismo	Analfabetos	Tasa de analfabetismo	Analfabetos	Tasa de analfabetismo	Analfabetos	Tasa de analfabetismo
15 - 29 años	1697.5	9.1	1264.6	5.3	982.7	3.6	558.8	1.9

<b>Hombres</b>	694.2	7.7	512	4.4	437.3	3.3	273.2	1.9
<b>Mujeres</b>	1003.3	10.5	752.6	6.1	545.4	3.9	285.7	1.9
<b>30 – 59 años</b>	3302.2	21.1	3149.3	15.2	2868.7	10	2361.6	6.1
<b>Hombres</b>	1268.6	16.5	1128.8	11.3	1017.1	7.4	894.3	4.9
<b>Mujeres</b>	2033.5	25.6	2020.4	18.9	1851.2	12.4	1467.3	7.3
<b>60 años y más</b>	1452	39.5	1747.8	35	2091.1	30.1	2473.3	24.6
<b>Hombres</b>	582.2	33.2	664.3	28.3	778.8	23.9	931.8	19.9
<b>Mujeres</b>	869.8	45.1	1083.5	41.1	1312.3	35.5	1541.5	28.7
<b>Total</b>	6451.7	17	6162	12.4	5942	9.5	5393.7	6.9
<b>Hombres</b>	2545.2	13.8	2305.2	9.6	2233.2	7.4	2099.3	5.6
<b>Mujeres</b>	3906.5	20.1	3856.8	15	3708.8	11.3	3294.4	8.1

**Fuentes:** INEGI. Estadísticas históricas de México 2009. México, 2010 // INEGI. *Censo de Población y Vivienda 2010*. Elaborado con base en los censos de población y vivienda de 1980, 1990, 2000 y 2010: [www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/default](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/default). en (Narro y Robles, 2012).

La tabla anterior muestra cómo de los 5.4 millones de analfabetas que reporta el último censo, llevado a cabo en el año 2010, más de la mitad de la población, correspondiente al 61.1% son mujeres, frente al 60.5% de 1980, observando cómo el porcentaje se mantiene similar; así, “por cada hombre analfabeto hay 1.6 mujeres en la misma condición” (Narro y Robles, 2012). Un punto positivo se observa en el grupo de hombres y mujeres jóvenes, entre 15 y 29 años de edad; aun cuando se sigue observando una tendencia diferenciada entre ambos sexos ésta ha disminuido en forma considerable, mostrando una diferencia de 6 puntos, en el año 2000.



La reducción del analfabetismo, en este segmento, ha pasado de 7.7 a 4.4 y culminando en 3.3 para los hombres, frente a 10.5, 6.1 y finalmente 3.9, a través de los censos de 1980, 1990 y 2000, respectivamente. El grupo correspondiente a mujeres entre 30 y 59 años muestra una tendencia que fluctúa entre los siete y tres puntos de diferencia pero se recrudece en el grupo de 60 años y más, donde se observan diferencias de más de 10 puntos; en el caso de los hombres la tasa de alfabetización bajó de 33.2% a 19.9%, poco más de 10 puntos porcentuales; en el caso femenino pasó de 45.1% a 41.1%, 35.5% y culminó en el censo del 2010 en 28.7%, observando una diferencia de 17 puntos porcentuales entre el primer y el último censo (Narro y Navarro,2012).

Como reflexión y dando respuesta a la pregunta: ¿Se observan modificaciones a lo largo de las décadas, especialmente con referencia al índice de analfabetismo femenino?; es importante señalar que aun avistando los programas y proyectos que se han ejecutado para disminuirlo, las tablas mostradas anteriormente expresan, como ya se mencionó, un porcentaje mayor de analfabetismo con relación al hombre y en todos los segmentos de edad, a través de las décadas, resultado de una invisibilidad en los planes y programas educativos, con el fin de disminuir la brecha de desigualdad entre hombres y mujeres, con relación al analfabetismo. Esto tiene repercusión directa en un limitado ingreso económico laboral y de seguridad social, especialmente si hablamos de mujeres en situación de pobreza y en áreas rurales (Flores, 2011: 279-280); en general, los datos estadísticos conforman también, un universo simbólico que ha englobado al público televidente femenino por décadas.

#### ***4.2.3. Inicios de la televisión, equipamiento, brechas salariales, lectura para la conformación de un público cautivo y tramas recicladas...***

El inicio de la televisión mexicana comienza con Adolfo López Mateos (1958 – 1964) y la construcción de un Sistema Nacional de Microondas;<sup>81</sup> éste se basó en redes de transmisores colocados a 50 o 60 kilómetros de distancia. Esta tecnología aseguró, para 1968, que las Olimpiadas pudieran ser vistas en los televisores de los hogares, superando, incluso a la radio como medio de comunicación popular en México (Fernández y Paxman, 2000:91). El abaratamiento de los aparatos televisivos marchó al unísono con la proliferación de las telenovelas; incluso, Fernández y Páxman (2000) reflexionan cómo entre 1962 y 1968 el número de televisores por hogar se triplicó, hasta llegar a dos millones, además de los gastos por publicidad. Entre 1965 y 1969, el tiempo dedicado a la telenovela prácticamente se duplica, pasando de 2 horas diarias a 3 horas y media, sin tomar en cuenta a la repetición de telenovelas ya exhibidas anteriormente, por las mañanas (Fernández y Páxman, 2000:121).

Incluso en tiempos recientes, la televisión ha penetrado de forma casi total en los hogares de los mexicanos. La compañía Ibope-AGB, dedicada a medir el consumo de las industrias culturales en nuestro país, a través de su Anuario 2008 – 2009, titulado: *Audiencias y Medios en México*, publicado en febrero del 2009, coloca a la televisión entre un 98.6% y 98.8%, entre los años 1998 y 2008:

---

<sup>81</sup> Con la construcción del Sistema Nacional de Microondas, bajo el liderazgo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, se proyectan tres rutas: La de occidente, la del sureste y la del norte. Se calcula que la construcción de este sistema tendrá un costo de 42 millones 500 mil pesos (Mejía, 1991:26-27).

**Tabla 3: Equipamiento de comunicación en el hogar.**

	1998	2000 - 20001	2004	2006	2008
Computadora	7.2%	15.6%	24.1%	28.9%	32.1%
Videocasetera	45.1%	53.4%	47.3%	43.9%	31.4%
DVD	---	---	---	64.4%	72.3%
Penetración de TV	98.6%	99.2%	98.5%	98.8%	98.4%
TV paga	14.2%	19.8%	24.0%	28.6%	30.8%

Fuente: *Audiencias y Medios en México, Anuario 2008 – 2009*, IBOPE, Establishment Surveys, 1998 – 2008.

Por su parte el INEGI, a través de la encuesta sobre *Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares*, llevada a cabo año con año, permite observar la forma en que ha evolucionado el equipamiento del hogar, en las últimas tres décadas, especialmente el relacionado con las telecomunicaciones y la radiodifusión (Mejía, 2016). El uso de un aparato de radio disminuyó de 90.2% en el año 2001 a 65.8% en el 2015; por su parte el uso de la computadora se incrementa de 11% en el año 2001 a 45.9%, y los hogares conectados a internet de 6% en 2011 a 39.2% en el año 2015. Por último la presencia de aparatos de televisión pasó de 90.2% en el año 2001 a 93.5% en el año 2015 (Mejía, 2016).

De tal suerte que podemos ligar el uso generalizado de la televisión en los hogares de los mexicanos con la proliferación del consumo de ciertos productos televisivos, y por ende en el caso de las telenovelas, de determinadas historias o contenidos. Como podemos ver en la Tabla 13: *Número de telenovelas por televisora, y episodios transmitidos a través del tiempo*, en la sección Anexos, al constituirse Televisa como la empresa que da inicio a la televisión mexicana, en su programación la telenovela es una constante, a través del tiempo. Hacia 1967 produce el cúmulo máximo de telenovelas, 33, para posteriormente ubicarse

entre 10 y 20 por año, y a últimas fechas, entre 7 y 10. Un punto importante es el número de episodios.

Como se puede observar en la tabla, las telenovelas podían tener tiempos de duración muy largos, como ejemplo la telenovela “El amor tiene cara de mujer” exhibida de 1971 a 1973, con una duración de 400 capítulos de una hora (760 capítulos de media hora), “Mundo de Jugete”, puesta al aire de 1974 a 1977, y “Rebelde” emitida del 2004 al 2006, las dos primeras producidas por Valentín Pimstein. Aun cuando para determinar la duración de las telenovelas los niveles de audiencia son un constante y lógico referente, a últimas fechas se ha optado por mantener un número determinado de capítulos, respetando la trama de la historia, aún contra los índices de audiencia.

También podemos observar cómo en forma comparativa Televisa definió el rumbo de la televisión de habla hispana por décadas, hasta fines de los ochenta del siglo pasado. El número de telenovelas que televisoras como Univisión – misma que por sus alianzas con Televisa, también comenzó transmitiendo sus telenovelas - o Telemundo han producido, no supera, en número, a Televisa. Es importante la mención de TV Azteca y su pico máximo en producción, en el año de 2008, cuando todavía se encontraba vigente la alianza entre Epigmenio Ibarra y la televisora, superando, en número, a Televisa, posteriormente tendría una caída estrepitosa llegando a dos producciones por año, en el 2014.

Así, a la par de la expansión urbana que se dio producto del crecimiento de las ciudades, - en forma poco regulada, propiciando la sobrepoblación de algunas y el abandono de otras, especialmente las áreas rurales<sup>82</sup> - (García,2006:13), también se conformó, bajo un

---

<sup>82</sup> “Al comenzar el siglo XX, uno de cada 10 mexicanos vivía en zonas urbanas, esta cifra se incrementa con los años llegando a 1 664,921 habitantes en 1940, cinco millones en 1960 y 20 millones al comenzar el siglo

imaginario aspiracional y escapista, un público femenino, especialmente aquel perteneciente a familias de bajos recursos que adquirirían aparatos de televisión; para la segunda mitad de los años setenta y “conforme los estratos de medianos y bajos ingresos aumentaban hasta convertirse en el sector mayoritario de la audiencia, se hizo cada vez más evidente que el estilo de novela que atraía a la mayoría era el cuento de hadas moderno”, (Fernández y Páxman, 2000:122-127).

Otro elemento a considerar es el trabajo femenino asalariado, extra-doméstico, mismo que aun cuando fue en aumento, de un 5% a 18% entre 1930 y 1970, no representó sino hasta finales del siglo XX, una fuerza laboral de importancia en los hogares: “Al inicio del siglo XXI del total de la Población Económicamente Activa (PEA) de 43.7 millones de personas, 27.2 millones son hombres y 16.4 millones mujeres: las mujeres constituyen 37.5%” (García Calderón, 2015:60). Es importante mencionar que en el trabajo remunerativo femenino una constante ha sido la distinta asignación de labores, frente al personal masculino, es decir se les coloca en niveles medios o inferiores, como secretarias, archivistas o en la industria maquiladora en la parte inferior de la cadena productiva, con bajos sueldos y largas jornadas de trabajo.

Otro grupo, informal y que no puede contabilizarse, es el conformado por el autoempleo femenino, a partir de la venta de artesanía, la agricultura o el trabajo doméstico. Como podemos observar todavía existe un porcentaje dispar con relación al trabajo asalariado formal femenino (37.5%) lo que comprueba que el ámbito de acción e influencia de la mujer mexicana sigue siendo su casa, desde donde, a través de redes de apoyo, busca

---

XXI, sin que se hayan planificado políticas oportunas para proporcionar suficientes servicios básicos, entre ellos los equipamientos culturales, el tránsito adecuado y sólo tardíamente el combate a la contaminación (apenas en la década de los noventa) (Canclini,2006:13-14).

obtener algún ingreso económico, como la preparación de alimentos, el remiendo de ropa o la venta de productos por catálogo.

En la síntesis ejecutiva publicada por El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) en octubre del 2013, titulada: *Pobreza y género en México: Hacia un sistema de indicadores, información 2008 – 2012*, se observa cómo se ha llevado a cabo una reconfiguración de los hogares, particularmente resultado de una paulatina integración de la mujer al mercado laboral, instituyéndose el término de “jefas de familia”. Así en 2012 por cada 100 hogares un 30% se encontraban en manos de mujeres. Es importante resaltar que estos hogares presentan una mayor vulnerabilidad ya que, desde este estudio se observa cómo en la mitad de estas jefaturas femeninas la estructura familiar se basa en un elevado número de integrantes, lo que incrementa la situación de pobreza y la necesidad de ser ellas las proveedoras de estos miembros (CONEVAL, 2013:7).

Otro aspecto es el relacionado con la obtención de recursos monetarios, aun cuando la brecha de desigualdad disminuye con el nivel académico alcanzado, siempre es menor la remuneración femenina frente a la masculina. Así si se cuenta con la educación básica, por cada 100 pesos recibidos por el hombre, una mujer percibe 78 pesos, mientras que en educación superior por cada 100 pesos una mujer recibe 92. Estos resultados nos muestran cómo, si bien las brechas de desigualdad disminuyen a mayor preparación académica, no son equiparables entre los sexos, aun cuando se realicen las mismas labores (CONEVAL,2013:8).

Estos elementos nos muestran un panorama general del televidente; así, a través de los índices de analfabetismo que hemos analizado, así como la situación laboral y la exposición a una mayor vulnerabilidad, especialmente desde la visibilización de las mujeres “jefas de

familia”, podemos observar cómo la pantalla reproduce y normaliza estas desigualdades, a través de historias de telenovela. A su vez y buscando definir al público que ve la telenovela, aun cuando hemos observado los bajos niveles educativos femeninos y sus posibilidades laborales, no podemos asumir que éste segmento sea el único que mantiene una preferencia por la telenovela de corte tradicional, especialmente y reflexionando en el conjunto de valores identitarios que representa Televisa, en producción de telenovelas.

Miguel Ángel Aguilar, Ana Rosas Mantecón y Verónica Vázquez en su artículo: “Telenovelas: la ficción que se llama realidad” (Aguilar, 1995:176), publicado en 1995 por la Universidad Autónoma Metropolitana comentan sobre la dificultad para definir el público de la telenovela, especialmente desde la estigmatización que se ha hecho, al ser relacionado con “los pobres, poco educados, mujeres y ociosos” (Aguilar, 1995:176). Así, desde su estudio comprueban cómo la audiencia es más compleja y diversa de lo que se cree: “La audiencia de comedias en nuestro país está constituida, en promedio, por un 60% de personas de nivel socioeconómico bajo, un 30% de medio y un 10% de alto; un 40% de hombres y la mitad de los estudiantes, profesionistas y empleados” (Aguilar, 1995:176).

De las cifras anteriores se desprende y para el período de estudio antes señalado, un público mayoritariamente femenino asiduo a las telenovelas (60%), mismo que, como se ha observado a lo largo de esta tesis, continúa vigente; como reflexión final se hace referencia a un público masculino, juvenil e infantil también consumidor de las historias de telenovelas, pero no constante y continuo como el femenino, es decir en estos públicos su consumo es fluctuante, dependiendo de la historia. En el caso de la mujer la programación de la televisión trascendía, iba más allá de la trama, a partir de la información que era extraída como válida, sin ser cuestionada:

“[...] las madres constituyen el grupo más vinculado a la televisión, en cuanto a horas de exposición diaria y su relevancia en la cotidianidad [...] su vinculación con el medio es intensa; de la televisión se extrae información que es juzgada como útil para la vida diaria, desde recetas de cocina hasta diagnósticos sobre la forma de educar a los hijos” (Aguilar, 1995:177).

La investigadora María Rebeca Padilla de la Torre (2006) en su artículo: “Lo que somos, la telenovela y lo que deseamos ser” realiza un estudio de recepción a tres estratos: Bajo, Medio y Alto, de sus conclusiones se desprende que existen diferencias en el consumo de telenovelas entre estos. En el estrato bajo la televisión forma parte de la vida cotidiana de la familia, el acceso limitado de la programación a la señal de televisión abierta, hace necesario el seguimiento continuado de las telenovelas, mismas que son parte de la vida familiar, en especial la mujer “recrea tanto situaciones de vida, de pareja y familia que desea, como las que vive” (Padilla, 2006:442).

En el estrato medio aun cuando la televisión no se encuentra en los espacios de convivencia familiar, como la sala o el comedor, las madres se reúnen con sus hijos e hijas a ver telenovelas, pero con un fin aleccionador – moral (Padilla, 2006:443). En el estrato alto, por último, no existe una relación familiar con respecto a lo que se emite por televisión; además de las múltiples ocupaciones que todos los miembros de la familia realizan, por las tardes, ven perjudicial a la televisión mexicana, incluso frente a la norteamericana, y especialmente sobre el consumo de telenovelas consideran que, además de “su mala calidad, pertenecen al entretenimiento de la clase social baja y de la servidumbre” (Padilla, 2006:445).



Tomando como base el estudio de Rebeca Padilla (2006) se observa cómo la telenovela mexicana atraviesa a todos los estratos sociales, es decir sí se tiene conocimiento de lo que significa y representa, y el aceptarlo o no se relaciona con lo propuesto por Pierre Bourdieu (1988) en el capítulo anterior, en el sentido de cómo cada segmento observado - a partir de su propio capital cultural y social - le atribuye, - a partir del gusto - al contenido de la telenovela.

Así, podemos reflexionar en cómo en el estrato social bajo la telenovela se ha convertido en un elemento de la convivencia y el estilo de vida de la familia, propio de su cotidianidad y sin restricción para quien la ve; es decir funciona como parte y fusión de la misma y se retoma, incluso, bajo una función didáctica y aleccionadora. El bajo capital cultural de sus miembros y la limitada oferta televisiva hacen factible una reproducción del gusto, sin alteraciones y en cada historia de telenovela. Además y como integración barrial, es comentada y discutida a partir de un consolidado capital social, es decir por los lazos consanguíneos y de amistad entre sus miembros, especialmente el femenino.

El estrato medio y con un capital cultural consolidado, basado en una educación académica - entre el nivel medio y superior -, además del nivel de lectura y acceso a información en redes digitales, hace factible que la telenovela sea vista desde una posición más crítica. Incluso cuando la telenovela forma parte del entretenimiento familiar es seguida con reflexiones, por parte de sus miembros; así, en forma abierta acepta ver la telenovela, la coloca en un lugar especial, en la convivencia familiar y desde el capital social se reconoce como admiradora o retractora de la misma, aunque siga las tramas de las telenovelas.

El estrato alto muestra, al menos públicamente, una marcada diferencia frente a los estratos anteriores; así y desde el sistema de enclasmiento y la distinción propuesta por Bourdieu,

los integrantes de la familia rica o acomodada se refieren a la telenovela como un entretenimiento para “la clase social baja y la servidumbre”, su distinción se relaciona con la negativa pública para ver a la telenovela mexicana y todo lo que esta implica.

En su discurso “La mayoría de los adultos las perciben como una realidad muy ajena a la propia, una recreación de la vida desde la visión de las clases más humildes que no les aporta nada a ellos” (Padilla, 2006:466). Lo que nos remite a una distinción no desde el capital cultural observado en la clase media, sino desde el capital social, es decir la distinción y el reconocimiento de clase.

Así y desde la vista hacia el extranjero, especialmente Estados Unidos y el aprendizaje del inglés – la relación con un *habitus* que también nos refiere una marcada distinción, frente a los otros estratos -, “[...] prefieren que sus hijos vean la televisión norteamericana ya que la consideran menos perjudicial que la mexicana” (Padilla, 2006:445), aun cuando en la realidad, la selección de producciones televisivas refiere teleseries y melodramas significativamente relacionadas en la trama y los estereotipos de género, raza y nivel social con la telenovela mexicana.

En paralelo y partiendo del estudio propuesto por Rebeca Padilla (2006), así como de los datos sobre el analfabetismo en México y la situación del trabajo formal femenino, podemos advertir que existe un público fiel a la telenovela y que va más allá del estrato social. En este sentido y aun cuando podemos observar en los estratos bajo y medio de la población el trabajo informal, en casa, lo que ha hecho factible el mantener la atención en la trama de la telenovela, sin descuidar las labores, no podemos dejar de lado al estrato alto de la población, quien también y desde la esfera privada, más allá del capital social y el gusto, es un consumidor de la telenovela. Y no sólo de la producción mexicana sino también de la

que con origen en el extranjero también aborda el melodrama y los estereotipos tan característicos de la modernidad.

Resulta importante observar cómo, a partir de la misma investigación propuesta por Rebeca Padilla (2006), se puede advertir la asimilación de estereotipos en un estrato social definido de forma tajante: bajo, medio y alto. Además, el valor de la información vertida por los informantes es mostrado sin ir más allá de lo que ellos mismos refieren, lo que nos hace establecer que el consumo de telenovela atraviesa a todos los estratos sociales. Así, en el estrato alto y en forma pública se describe negativamente a la telenovela, pero se sabe qué es, en qué consiste; además, la referencia y aprobación a series norteamericanas y al uso del idioma inglés muestra signos de distinción y gusto, asociados a un capital social, haciendo necesario el rechazo de este género en forma pública, con el fin de lograr o consolidar la pertenencia un grupo determinado. Otro ejemplo es el machismo y la violencia, y cómo debe matizarse al referirlo solo al estrato bajo; mismo que la autora define desde el conflicto o la identificación (Padilla, 2006:443).

Así y tomando como base los estudios anteriores, podemos argumentar como el gusto por la telenovela atraviesa transversalmente a la sociedad mexicana y de manera particular a la mujer; aun cuando podemos advertir una tendencia renovada que apunta hacia nuevos públicos. Especialmente sobre el mensaje de la telenovela podemos observar como la “moral cristiana”, así como el drama y el conflicto, además de la “redención” a partir del sufrimiento, han permeado a las historias de telenovela de Televisa:

“La telenovela “a la Televisa”, cuando cuenta una historia, remite a pasados conformados con esencias de clase, de género, de valores universales que se hacen perdurar aun en el presente, como la virginidad, el esfuerzo como estrategia del pobre para progresar

legítimamente en la vida y la astucia como estrategia del rico para sobrevivir a la desgracia y reencontrar su destino” (Orozco,2006:24).

El productor Valentín Pimstein realizó su última producción en 1994, con “Marimar”. Podemos argumentar cómo los estereotipos que propuso a lo largo de sus historias aún continúan vigentes, en nuestros días; de tal suerte que podemos observar en las producciones actuales de telenovela ciertos tintes que muestran el sello, la herencia de Pimstein, provocando éxitos de audiencia, una y otra vez; de manera que estos elementos se encuentran solidificados ya en nuestro inconsciente colectivo, formando parte de nuestro universo, representando y en muchas ocasiones, asumiendo lo que somos como mexicanos y mexicanas.

**Tabla 4: Telenovelas dirigidas por Valentín Pimstein.**

Año	Telenovela	Protagonistas	Reciclaje
1994	Marimar	Thalía y Eduardo Capetillo	Basada en la radionovela: “La Indomable” (Inés Rodana).
1992	Carrusel de las Américas	Gabriela Rivero, Ricardo Blume	Integrante del proyecto “Cadena de las Américas” (original).
1992	María Mercedes	Thalía y Arturo Peniche	Adaptación de “La Indomable” (Inés Rodana).
1991	La pícaro soñadora	Mariana Levy Eduardo Palomo	Versión mexicana de Abel Santa Cruz.
1989	Carrusel	Gabriela River, Ludwika Paleta	Versión argentina de “Señorita Maestra”.
1989	Simplemente María	Victoria Ruffo y Manuel Saval	Versión argentina de Simplemente María, de 1967.
1987	Rosa Salvaje	Verónica Castro y Guillermo Capetillo	La Indomable y La Gata, de Inés Rodana.

\*De elaboración propia, con las últimas telenovelas realizadas por el productor y escritor Valentín Pimstein (1987 – 1994). Mismas que, posteriormente, fueron retomadas.

Profundizando en el director y escritor Valentín Pimstein y en el éxito de historias como *Rosa Salvaje*, *María Mercedes*, o *Simplemente María*, recientemente puesta en pantalla, en octubre del 2016, podemos conformar un cuerpo de análisis y reflexión, mismo que ha fundamentado el éxito de las mismas, una y otra vez, aun cuando las tramas se repitan, y que complementará las tres fuerzas centrales propuestas por Fernández y Páxman (2000) en el capítulo 2. El primer aspecto se relaciona con los giros emocionales, los momentos dramáticos y el apego a un código moral conservador, especialmente para la protagonista; así, la trama enfatiza a la figura femenina en primer plano, por encima del vestuario, la iluminación y el foro – las producciones, en principio de bajo costo, frente a las que llevó a cabo Ernesto Alonso –, quien desde el sufrimiento y la aflicción soporta con sacrificio las vicisitudes de la historia para, al final de la misma, ser premiada con la felicidad plena, mostrando cómo la bondad siempre triunfa sobre la maldad (Fernández y Paxman, 2000:127).

El segundo aspecto tiene su fundamento en la utilización recurrente a utilizar la misma trama, fácilmente digerible, “su división maniquea de los personajes en buenos y malos y sus escenarios estereotipados (el barrio humilde de la heroína, la casa grande de su galán) no demandaban mucha concentración por parte del auditorio” (Fernández y Paxman, 2000:124); además el auditorio busca en la trama la predictibilidad, asumiendo desde el principio cuál será el desenlace, lo que provoca un cierto control y manejo de las emociones.

Por último se ha creado una relación simbiótica automática entre la trama exhibida y el teleauditorio, a través de ganchos emotivos de identificación, utilizando para ello una reserva de sentido que propone como válido la solidificación de una serie de estereotipos

conservadores, a través de la interacción de los personajes en un mundo de ficción. No está de más profundizar en el interés ideológico de la televisora por recurrir a historias recicladas con este mismo tono, preservando así, un *statu quo* que fue y sigue siendo conveniente a los intereses, no solo de Televisa sino del gobierno en turno y de poderes fácticos como los grupos empresariales y la Iglesia católica;<sup>83</sup> de tal forma que al menos una producción de Televisa, por año, muestra en su trama estos matices, aun en nuestros días.

En la Tabla 16: *El reciclaje telenovelero como un proceso cíclico: Televisa*, ubicada en la sección de Anexos, se puede observar cómo Televisa ha hecho uso, de forma recurrente, de las mismas historias, una y otra vez; en este sentido se hace uso de distintas locaciones, productores, actores y actrices, pero se conserva la trama. Historias transmitidas originalmente en los años cincuenta o sesenta son nuevamente utilizadas, con décadas de diferencia, hasta en cuatro versiones distintas, especialmente aquellas en las que se obtuvieron altos niveles de audiencia, como “Colorina”, “La gata”, “Marimar”, “Teresa”, “María Isabel” o “Simplemente María”, y que muestran el patrón recurrente que tanto éxito le dio al productor Pimstein.

Podemos observar que en ocasiones, el tiempo que transcurre entre la versión original de la telenovela y la historia ya reciclada es de décadas, obteniendo aún altos niveles de audiencia; así, el teleauditorio retoma, desde una reserva de sentido guardada, la trama de la telenovela, para nuevamente hacerla suya, vivirla y disfrutarla, en forma cíclica, lo que nos remite, también, a lo que Luhmann propone, es decir una suerte de autopoiesis o patrón

---

<sup>83</sup> “Debido a la tendencia del chileno (Pimstein) de considerar a la mayoría de su público como gente poco educada y por un creciente hábito de “refritarse” las exitosas tramas de radionovelas y telenovelas, el estilo de Pimstein se convirtió en el epítome de todo lo que era más criticado del drama televisivo mexicano: barato, vulgar y repetitivo” (Fernández y Paxman, 2000,128).

cerrado, mantenido y conservado por el público a través de las generaciones. Existen múltiples ejemplos, como la telenovela “La gata”, originalmente transmitida en el año de 1973 y, posteriormente, retomada cada diez años: “La fiera” en 1983, “Sueño de amor” en 1993, “Por un beso” en el año 2000; posteriormente TV Azteca retomó la misma historia para transmitir “Pobre diablo” en el año 2009.

En la siguiente tabla podemos observar cómo, del total de telenovelas recicladas que se emitieron por Televisa, poco más del 42% corresponde a las mismas producciones ya hechas anteriormente por la televisora, los porcentajes restantes se insertan en historias copiadas de formatos extranjeros, especialmente venezolanas con 24.7% y argentinas 16.1%, lo que nos remite a un amplio archivo de historias que guarda la televisora, y que utiliza bajo su propia conveniencia, cada determinado tiempo:

**Tabla 5: Número de telenovelas exhibidas y recicladas.**

<b>Telenovelas exhibidas y recicladas.</b>	<b>Número</b>	<b>Porcentaje</b>
Número de telenovelas: Argentina	17	16.19%
Número de telenovelas: Colombia	8	7.62%
Número de telenovelas: Venezuela	26	24.76%
Número de telenovelas: Cuba	1	9.5%
Número de telenovelas: Televisa	45	42.86%
<b>Número total de telenovelas exhibidas y que han sido recicladas, a través del tiempo:</b>	<b>105</b>	<b>100%</b>

\*De elaboración propia, contabilizando el número de telenovelas cuyas historias han sido utilizadas nuevamente desde el inicio de la televisora hasta el año 2010.

TV Azteca por su parte y en mayor medida, ha hecho uso de historias recicladas; al principio y en alianza con Epigmenio Ibarra historias como “Nada personal” – misma que se transmite en estos momentos por la televisora, nuevamente – mantuvieron un formato

original y propio, sin embargo y como se ha explicado en este ejercicio de reflexión, al no lograr mantener los niveles de audiencia y “modelar” al auditorio hacia un formato distinto de telenovela, se ha perfilado hacia la emisión de historias similares a la transmitidas por su competidora Televisa, como se puede observar en la Tabla 17: *El Reciclaje telenoveler* como un proceso cíclico, también ubicada en el sección de Anexos.

Así, podemos observar las mismas historias transmitidas, en distintos tiempos, a través de ambas televisoras, como ejemplos “Los Sánchez”, “Amor en custodia” o “Pobre Diabla” en la versión de TV Azteca se transmitieron, también en la señal de Televisa como: “Una familia con suerte”, “Amores verdaderos” y la versión actual de “La Fiera”, “Rosa salvaje” y “Sueño de amor”: “Por un beso”. “Aun cuando TV Azteca ha optado por la compra de telenovelas latinoamericanas y turcas, sigue produciendo, al menos, una telenovela por año, bajo el corte de telenovela tradicional ya expuesto anteriormente.

**Tabla 6: Desglose de telenovelas recicladas y exhibidas a través de TV Azteca.**

<b>Desglose en la emisión de telenovelas recicladas a través de la televisora TV Azteca:</b>	<b>Número</b>	<b>Porcentaje</b>
Número de telenovelas: Argentina	10	20.00%
Número de telenovelas: Colombia	11	22.00%
Número de telenovelas: Venezuela	10	20.00%
Número de telenovelas: Cuba	0	0%
Número de telenovelas: Televisa	4	8.00%
Número de telenovelas: Perú	2	4.00%
Número de telenovelas: Brasil	1	2.00%
Número de telenovelas: TV Azteca	1	2.00%

Número total de telenovelas exhibidas y que han sido recicladas, a través del tiempo:	40	100
---	----	-----

\*De elaboración propia, contabilizando el número de telenovelas cuyas historias han sido utilizadas nuevamente desde el inicio de la televisora hasta el año 2010.



En la tabla anterior se observa cómo TV Azteca, a diferencia de Televisa, no ha buscado reciclar sus propias historias, más bien ha optado por la compra de los derechos para la producción de la historia, como el caso de “Amor en custodia”, “Montecristo” o “A corazón abierto” y a últimas fechas la compra de telenovelas, especialmente brasileñas y turcas. Sin embargo en palabras de Ana Isabel Zermeño Flores (2000) existe una inercia hacia la preferencia de ciertos programas, mismos que tradicionalmente se han visto en familia, a partir del papel que ha jugado Televisa en educar a la población nacional hacia una sola lógica televisiva, misma que se ha mantenido sin modificaciones, a lo largo del tiempo: “La televisión se convierte en una suerte homogeneizadora que diseña una memoria audiovisual colectiva” (González en Zermeño, 2000:64).

Así es importante mencionar que en la preservación de estos sistemas cerrados o de enclavamiento, existen factores que han incidido, por considerarse problemáticas no resueltas del todo, como el bajo nivel educativo alcanzado por la población rezagada o marginada, especialmente las mujeres en situación de pobreza e indígenas, las diferencias en el salario remunerado entre hombres y mujeres y el trabajo invisibilizado que realiza la mujer, especialmente a partir del cuidado de los hijos, la limpieza del hogar y el cuidado de los familiares enfermos.

Además, existe otro elemento que ha propiciado la permanencia de un público cautivo hacia la telenovela y se relaciona con el limitado hábito de la lectura. En un país con un porcentaje considerable de analfabetismo, como lo observamos en las tablas anteriores, el consumo cultural se basa, mayoritariamente, en lo que se ve en la televisión. La *Encuesta Nacional de Hábitos y Consumos Culturales*, llevada a cabo por CONACULTA en el año 2006 abunda en cómo: “[...] el 38% nunca lee periódicos, por lo tocante a las revistas, 31%

acostumbra leer las de espectáculos y 17% de deportes. Las revistas más leídas son las de espectáculos (39.9%) y las revistas femeninas (34.6%) en tanto que sólo un 7.15% lee revistas políticas” (García Calderón, 2013:55). Además, con respecto a las revistas y periódicos, los que observan un mayor tiraje son aquellos de corte sensacionalista, como el Metro (195 mil ejemplares) y El Gráfico (106 mil ejemplares) (García Calderón, 2013:55).

La preservación de estereotipos conservadores y justificadores de la desigualdad, a través de la telenovela, además de resultarle redituable a la televisora se ha convertido, también, en su sello de presentación, como ejemplo los actos conmemorativos por motivo del Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución Mexicana, en 2010. Para tal efecto, Televisa lanzó la campaña: “Estrellas del Bicentenario”, producida por Pedro Torres. Tras un proceso largo de producción y filmación, en la imagen se muestra la temática central de la naturaleza, en la cual se enmarca la figura de una mujer esbelta que camina sobre la arena blanca; a través de su rostro y la postura de su cuerpo se muestra “la subordinación y pasividad que han conformado el código visual predominante en esta imagen del consorcio televisivo” (Mc Phail, 2013:121).

**Imagen 2: Estrellas del Bicentenario.**



Además, la figura femenina no parece dueña de sus movimientos, es decir se encuentra estática, inerte frente al espectador, sin voluntad propia:

“Su rostro es sereno, apacible, inexpresivo, los ojos permanecen cerrados, como muestra de confianza o abandono frente a quien la guía. Decide no hacerse cargo de su trayectoria y prefiere confiarla al viento. Como signos de pasividad y sumisión, los ojos cerrados de la mujer depositan en el viento la responsabilidad de su futuro inmediato, permitiendo así que la propulse hacia adelante. Por ello, la imagen de la modelo televisiva reproduce a cabalidad las relaciones autoritarias de jerarquía que exigen obediencia y empatan bien con el simbolismo detrás de la ninfa – modelo – muñeca” (Mc Phail, 2013:122-123).

Por último el peso e influencia de la telenovela también ha tenido sus repercusiones en la vida política del país; hemos visto a actrices y actores de telenovela anunciar propuestas de partidos políticos y candidatos, o utilizar la trama telenovelera para justificar acciones gubernamentales, como lo hecho por Felipe Calderón Hinojosa en su sexenio presidencial, a partir de la producción y transmisión, por Televisa, de “El Equipo”, telenovela financiada por el gobierno federal y en la que se exaltaba la labor de los cuerpos militares y policiacos en su lucha contra el crimen organizado. TV Azteca, por su parte, produjo la serie “Drenaje Profundo”, la cual representaba a “un cuerpo policiaco “incorruptible que desintegraba y castigaba a grupos criminales con todo el “peso de la ley” (Orozco y Cols, 2011:404); filmada en las instalaciones del Policía Federal Preventiva dejó ver, a la audiencia, “la capacidad tecnológica y administrativa del grupo policiaco” (Orozco y Cols,2011:404).

Ambas series duraron poco tiempo al aire: “El Equipo” tres semanas y “Drenaje profundo” 20 episodios con duración de 40 minutos. Así, podemos observar como la utilización de este formato televisivo, para fines político – gubernamentales, confirma el supuesto de la

influencia que mantiene la telenovela, a través de la señal de televisión abierta; TV Azteca y Televisa, por un lado; un público adoctrinado solo a un formato de telenovela - ya abordado anteriormente –; y el malestar generalizado, así como los bajos niveles de credibilidad y popularidad que caracterizaron el gobierno de Felipe Calderón, por su “guerra contra el narcotráfico” (García Calderón, 2012:10).

Un motivo más de reflexión, surge a partir de lo acontecido con el presidente Enrique Peña Nieto y la exposición de su noviazgo y boda a través de las televisoras, tal como si fuera un cuento de hadas. Su esposa Angélica Rivera fue contratada en el año 2008 para ser la imagen de la campaña promocional del Estado de México: *300 Compromisos Cumplidos*. Rivera había sido actriz protagónica en distintas telenovelas de Televisa, pero alcanzó su mayor popularidad con su papel de la Gaviota en la telenovela “Destilando amor”, producida de enero a septiembre del 2007:

“El personaje de la gaviota reúne los elementos propios de la telenovela, es una mujer frágil y dulce que se vuelve fuerte y tiene el carácter para sobreponerse de la adversidad, la historia muestra como la protagonista de la telenovela, ante la decepción amorosa lucha por salir adelante y lograr al final el triunfo del amor de la pareja. Destilando amor es una adaptación de la telenovela colombiana *Café con aroma de mujer*, constó de 170 capítulos que se transmitieron en el Canal 2 de Televisa de enero a septiembre de 2007” (García Calderón, 2013: 68-69).

Es indudable que Peña Nieto alcanzó un mayor reconocimiento popular – y nacional siendo gobernador del Estado de México -, a partir de la ventilación de su noviazgo y posterior difusión de la boda con la actriz, sobre todo en los programas de espectáculos y revistas. Como ejemplos su presencia en la boda de Ninfa Salinas, la hija de Ricardo Salinas Pliego,

actual dueño y presidente de TV Azteca y su confirmación de noviazgo en el programa Shalalá de TV Azteca, conducido por Katia D'Artigues y Sabina Berman (García Calderón, 2013:69).

El reciente libro: “El nido vacío de Angélica Rivera”, escrito por los periodistas Alberto Tavira, Jesica Sáenz y Diana Penagos en el 2017, narra la forma en que la revista *Quién*, en alianza y negociación con la oficina de imagen y publicidad del Estado de México, realiza la primer entrevista a Angélica Rivera, cuando todavía era novia de Enrique Peña Nieto, en junio del 2009. Esa entrevista se gesta con la firme intención de influir en el voto del electorado para las elecciones intermedias que se llevarían a cabo en julio del mismo año y perfilar las futuras elecciones del 2012:

“Las elecciones locales del Estado de México para renovar presidentes municipales y regidores de 125 ayuntamientos, así como 25 diputados del Congreso del Estado, estaban programadas para el domingo 5 de julio de 2009. La insistencia de David López para que Angélica Rivera apareciera en la edición de finales de junio no era un capricho aislado suyo ni de su jefe ni de la novia de su jefe. En la guerra, en el amor y en las elecciones todo se vale, y había que recordarle a los mexiquenses que la protagonista de la telenovela de Televisa Destilando amor – la cual en el capítulo final del 16 de septiembre de 2007 había alcanzado 42.4 puntos de raiting – la misma que había sido la imagen de la campaña que mostraba los 300 compromisos cumplidos del gobernador del Estado de México en 2008, ahora era la mujer que se había ganado el corazón de Enrique Peña Nieto. El equipo del primer mandatario estatal tenía la esperanza de que los fans de *La Gaviota* en facultad de votar emitieran el sufragio a favor del partido cuyos colores llevaban en su pecho la atractiva pareja” (Tavira, Sáenz y Penagos, 255:2017).

Las imágenes de la pareja continuarían apareciendo en diversas revistas, derivando en la anulación exprés del matrimonio religioso entre la actriz Angélica Rivera y el productor José Alberto Castro, con quien ya había procreado tres hijas, y la posterior boda en la Catedral de Toluca el 27 de noviembre de 2010.

En paralelo, es importante la mención a programas, tanto de Televisa como de TV Azteca, que también reproducen estereotipos de género conservadores y refuerzan las diferencias entre los grupos sociales, a partir de la recurrencia a la familia nuclear y la atribución de roles conservadores diferenciados – es decir bajo un esquema binario -, la mirada al barrio y a los fraccionamientos exclusivos y cerrados, bajo un patrón económico – aspiracional y la vista a la religión católica desde el fervor y la devoción, a través de figuras que crean identificación y refuerzan el estatismo de clase. Para el caso están los ejemplos de los programas “La rosa de Guadalupe” y “Cada quien su santo”, ambos se encuentran al aire y comenzaron sus transmisiones por Televisa en 2008 y TV Azteca en 2009 respectivamente<sup>84</sup>.

Como punto final a este capítulo, podemos advertir cómo en la fundación y preservación de las empresas televisoras de nuestro país, han resultado fundamentales las alianzas que han mantenido con el Estado, a través de lazos de poder, no solo formal sino haciendo uso del poder fáctico; en primera instancia y para la aprobación de una legislación acorde a sus intereses: Y posteriormente para su crecimiento, preservación y continuación, sin dejar de lado su enriquecimiento económico y poder político.

---

<sup>84</sup> Con referencia a estos formatos, el *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva* comenta lo siguiente: “El formato que aumenta su presencia es el de dramatizados como “Lo que callamos las mujeres”, “La rosa de Guadalupe” y “Cada quien su santo”, que tienen una transmisión diaria y llenan las horas vespertinas. Ninguno de estos títulos es de estreno, pero sus temáticas han inaugurado tendencias durante el 2010, al coincidir en proponer soluciones mágico-religiosas a los problemas abordados en sus narrativas” (Orozco y Vasallo,2011:401)

Por su parte el Estado mexicano, aún debilitado y presionado por los poderes fácticos, también se ha beneficiado de la preservación mediática de un *statu quo* estereotipado, aspiracional y conservador, tanto en los regímenes presidencialistas priistas, como en los panistas de Vicente Fox y Felipe de Jesús Calderón. Todos ellos han hecho uso de esta alianza para la preservación de un *statu quo* conveniente a sus intereses y relaciones de poder; y entre ellas, debemos incluir a los intereses empresariales y el poder fáctico de la Iglesia católica mexicana. De tal suerte que en las historias de telenovela se refleja la estatización de una sociedad fragmentada, dividida y desigual, sin posibilidad de ascenso y en la cual el peso es la conformidad con lo que se muestra como válido, beneficiando, así, a los poderes formales y fácticos representados abierta o veladamente.

Como hemos comentado, en las historias recicladas se observa la recurrencia a la misma historia, retomada de la historieta popular de Yolanda Vargas Dulché: “Lágrimas y Risas”, misma que fue reutilizada por Valentín Pimstein para crear telenovelas altamente taquilleras. Resulta de interés analizar que estas mismas historias vuelven a tener éxito de audiencia, una y otra vez, aun cuando el tiempo de transmisión entre una versión y la siguiente sea de una década. Esto nos remite a lo expuesto por Berger y Luckmann, así como Luhmann y Bourdieu en el capítulo anterior, es decir la gestación y preservación de una reserva de sentido que se encuentra guardada, almacenada, y la cual es recurrentemente utilizada una y otra vez cuando se le considera necesario; incluso sin sufrir alteraciones ni modificaciones. Además, en la preservación de estas reservas de sentido es importante remitirnos a la autopoiesis o los sistemas de enclasmiento, es decir sistemas cerrados, cuyo fundamento y preservación es la base de su subsistencia.

En el mantenimiento de esta reserva de sentido - y de un sistema cerrado o de enclavamiento -, confluyen diversos factores, tales como los niveles de analfabetismo, las diferencias en el trabajo asalariado y la invisibilidad del trabajo femenino, sin dejar de lado el adoctrinamiento del televidente que Televisa y, emulando la pauta, TV Azteca han logrado. Esto a partir de las historias de telenovela - y en segunda instancia desde otras programaciones de las mismas televisoras, mismas que refuerzan estos elementos - legitimando estereotipos conservadores y desiguales, preservando roles binarios entre el hombre y la mujer y dejando de lado la posibilidad de una sociedad más abierta, justa e incluyente.

Como punto final y preámbulo para la apertura del siguiente capítulo, podemos argumentar que tanto Televisa como TV Azteca, al seguir el mismo patrón de consumo televisivo y mantener un sistema cerrado, no solo en las historias de telenovela, sino en programas de espectáculos, concursos y noticieros, han ido perdiendo presencia y reduciendo sus números en los niveles de audiencia y popularidad; sobre todo frente a otras televisoras latinoamericanas como TV Globo o Rede Globo (Brasil), RCN (Colombia), TVN (Chile) o América TV (Perú).

En ese sentido podemos advertir que la trama de la telenovela ha funcionado predominantemente al interior, para el consumo nacional bajo un sistema cerrado, mismo que le ha permitido auto reproducirse continuamente (autopoiesis o enclavamiento); y al exterior han contado más las alianzas históricas de Televisa para la exportación de telenovelas, sin dejar de lado los canales de los que es dueña en el sistema de televisión restringida. TV Azteca, por su parte ha quedado desprotegida frente a su competidora, aun cuando cuenta con el canal Azteca América, de habla hispana en Estados Unidos, lo que



explica la compra de telenovelas y las alianzas con productoras internacionales (Sony y Disney) para la producción de series.

En el siguiente capítulo analizaremos el origen de la televisión restringida, en principio delimitada geográficamente al norte del país y, posteriormente con el auspicio de Televisa, su ampliación a otras regiones, especialmente el centro del país y la Ciudad de México, a partir de Cablevisión. El uso de la señal de televisión restringida conlleva, además de una distinción por el poder adquisitivo para su contratación y uso, un sentido de pertenencia al grupo de convivencia, a partir de la preservación de un capital social y cultural, mismo que se mantiene a través de un sistema de enclasmiento o autopoiesis.

Así, a diferencia de las historias recicladas de telenovela que vimos en la televisión de señal abierta, bajo este sistema impera la selección y apropiación de un contenido diferenciado, mismo que además de guardar relación con una trama distinta de telenovela – cercana a las series de televisión – se relaciona con el consumo de productos y lo efímero de estos sistemas de enclasmiento, mismos que se forman y diluyen en cada historia de telenovela que se muestra, y donde la trama puede llegar a ser diametralmente opuesta a la anterior.

Por último, abordaremos la historia de Argos, primera productora que se alió con una televisora en señal abierta: TV Azteca, para la producción y emisión de telenovelas, mismas que resultaron, por el manejo de los personajes y la trama, en un parteaguas para las telenovelas mexicanas y una vista, por parte de Televisa, a lo que se hacía más allá de sus fronteras. Así, historias como “Nada personal”, “Mirada de Mujer”, “Tentaciones”, “Todo por amor” o “La vida en el espejo”, han sido recordadas por la innovación de sus temáticas, aun cuando en mayoría no superaron los niveles de audiencia frente a Televisa,

lo que presionó a TVAzteca al seguimiento del mismo modelo comercial, con el fin de competir con su oponente, pero desde la homologación de contenidos.

Argos, por su parte, terminó su relación creativa – laboral con relación a la producción y emisión de telenovelas con TV Azteca y, aun cuando había ya trabajado con Telemundo en forma fructífera decide apostar por Cadena Tres, canal de televisión mexicano, financiado y creado por Olegario Vázquez Raña, quien posteriormente ganaría la licitación para comenzar un canal en televisión abierta: Imagen Televisión, demostrando cómo en México los canales que operan en la señal de televisión abierta continúan teniendo público y ganancias económicas.

## **Capítulo 5: Reflexiones sobre una historia distinta de telenovela: Más allá de la trama lineal, una historia en vaivén...**

Hemos visto en los capítulos anteriores cómo desde el nacimiento y estructuración de la televisión abierta se estableció una relación simbiótica con el gobierno en turno, misma que fue derivando de un control y poder del Estado mexicano sobre las televisoras y su difusión, a través de una legislación que si bien era negociada buscaba ser cumplida con miras al interés común; acuerdos negociados desde los poderes fácticos, frente a un Estado nacional frágil y dependiente; y finalmente la sumisión y pérdida de capacidad y acción gubernamentales, a través de sus instituciones, para lograr una legislación sólida en materia de radio y televisión, frente a la magnificencia, no solo económica y política, sino desde el control de los imaginarios a través de las reservas de sentido, que han logrado las televisoras en la señal de televisión abierta.

En este sentido, y retomando lo abordado, un producto que ha redituado en ganancias considerables para la televisión en señal abierta es la emisión de telenovelas. Prueba de lo anterior es su inclusión en la barra de contenidos en las tres televisoras de señal abierta del país, homologando contenidos y bajo un modelo en principio original, propuesto e impuesto con el paso de los años por Televisa, mismo que servido para modelar y justificar un estilo de vida validado socialmente. De tal suerte que aun cuando la lenta modificación a los roles impuestos y la legislación en materia laboral y de equidad de género ha sido evidente, existe una reserva de sentido que se retoma constantemente, en al menos una trama de telenovela por año. Esa trama liga a lo femenino con estereotipos de género que la vinculan con la sumisión, fragilidad e indefensión y lo masculino con el liderazgo familiar, sostén económico, exitoso en la esfera pública e incluso con ciertos rasgos de violencia.

Es importante ahondar en cómo la preservación y homologación de contenidos que se observa en las tres televisoras comerciales, que transmiten sus contenidos en la señal de televisión abierta, tiene una base histórica y se relaciona con la construcción de estos modelos del deber ser, incluso con ciertos rasgos de la identidad nacional y lo que ha significado el ser mexicana y mexicano, con sus diversas aristas y complejidades. Lo que también fue reforzado desde el cine mexicano – sobre todo en su llamada “época de oro”-, en los años treinta y cuarenta y los proyectos educativos, como el vasconcelista; puntos ya abordados en el primer capítulo.

En este punto es importante acudir a la entrevista hecha al Dr. Joaquín Guerrero Casasola (2017), escritor y guionista, quien describe cómo Televisa, desde su origen, participó en la creación tanto de ídolos como de valores, especialmente la familia, la devoción religiosa católica y los principios morales:

“[...] es decir en la producción y transmisión de cualquier telenovela, Televisa no solo mostró el valor sino ha pensado y creído que ese ha sido el valor entendido y correcto, un ejemplo fue la devoción a la virgen de Guadalupe, profesada incluso públicamente por Emilio Azcárraga Milmo, su propietario” (Guerrero,2017).

Es importante mencionar cómo este patrón impuesto se ha mantenido y de hecho se refuerza con constancia, a través de Televisa, TV Azteca e Imagen Televisión, no solo desde las telenovelas sino a partir de programas cuyo título y contenido refuerzan la propuesta, como ejemplos “Cada quien su santo” y “La Rosa de Guadalupe”. Además, no podemos dejar de lado a elementos que también se muestran en pantalla, y que aluden a una representación gráfica, como las imágenes religiosas o la figura representativa del sacerdote

o párroco en las discusiones y argumentaciones de los programas de entretenimiento y noticieros (Guerrero,2017).

La entrada de los canales TV Azteca y, recientemente Imagen TV, a la señal abierta de televisión, significó en principio una coyuntura, especialmente desde la emisión de una trama distinta de telenovela, como ya lo hemos abordado anteriormente, buscando cautivar al público mexicano y con la productora Argos de la mano; así, en el inicio de sus emisiones tanto “Nada personal” en TV Azteca, como “Vuelve temprano” por Imagen Televisión, paradójicamente y con décadas de diferencia, fueron producidas y dirigidas por la productora independiente Argos.

Sin embargo y aun cuando a través de sus historias, esta productora ha buscado ser un parteaguas frente a la trama tradicional, en la señal de televisión abierta, en forma recurrente ha terminado por regresar solo a la televisión restringida - pero con público en español - , incluso desde canales que operan en Estados Unidos, como Telemundo, MTV América o HBO Latinoamérica, produciendo y dirigiendo telenovelas. En sentido paralelo también ha incursionado en la producción de series por encargo, en plataformas digitales - como Netflix -, dejando claro que la televisión abierta y sus patrones de entretenimiento continúan prácticamente intactos.

En entrevista con la conductora y productora Verónica Velasco de Argos televisión, ella manifiesta que Ricardo Salinas en su momento tuvo una forma diferente de llegar a los medios, es decir estaba abierto a la propuesta de una televisión diferente, pero con el paso del tiempo esta posibilidad se cerró, claudicando bajo la tendencia de: “[...] igualar, a imitar, a reproducir fórmulas que funcionan, en lugar de tomar riesgos, de aventurarse y riesgos que si sabemos escuchar cómo va el mundo hay riesgo pero más o menos calculado,

porque estamos escuchando lo que la gente quiere ver, y el tino está en decidir asertivamente el formato, el tipo de temas que vas a dar para que eso realmente tenga interés o no” (Velasco, 2017).

Esta reflexión también es compartida por Guerrero Cassasola (2017), quien asegura que esa tendencia se profundizó en las televisoras al explotar un género en solitario, el cual les redituó económicamente, en este caso el melodrama a través de la telenovela, eliminando de la programación a otros géneros como la comedia o la barra infantil; así, recientemente podemos observar ésta fijación a continuar explotando un solo género a partir de la puesta en pantalla de tramas ligadas al crimen organizado, el narco o la corrupción policiaca y, en especial la vida de personajes famosos, la mayoría de ellos todavía con vida. En ésta explotación va implícita la recurrencia a los mismos modelos estereotipados: “[...] pero luego veías su telenovela y obviamente sí había un gay pero era el mariconcito de siempre, ya veías cómo volvían los estereotipos, hay una recurrencia a los mismos modelos” (Guerrero, 2017).

Aun cuando “Nada personal” o “Mirada de mujer” han sido recordadas por marcar un hito en las historias de telenovela en México, y obtuvieron niveles considerables de audiencia, no fueron equiparables a los que en ese momento tuvo Televisa con sus telenovelas, lo que significó la recurrencia a las mismas tramas de telenovela: “Cuando se hizo “Nada personal” en TV Azteca, Televisa volteó a ver para allá, pero cuando vio los ratings y ellos seguían siendo los reyes y “Nada personal” no tuvo rating no les interesó, no hace falta competir contra algo que no ve la gente” (Guerrero, 2017).

A lo largo de este capítulo abordaremos, como contexto, el inicio y fortalecimiento de la televisión restringida, en principio limitada al norte del país y posteriormente y con

Televisa como accionista, su propagación hacia diversas zonas del territorio nacional, así como la historia de las diversas compañías de cable que han prestado su servicio, y cómo han hecho frente al consorcio Televisa, en su momento Direct TV y actualmente Dish. Esto con el fin de responder a las siguientes preguntas: ¿Podemos determinar qué sector social tiene acceso a la televisión restringida?; ¿Se pueden identificar diferencias entre el público que tiene acceso a la televisión abierta, frente al de la televisión restringida?; y finalmente como preámbulo al siguiente capítulo y retomando lo hecho por la productora Argos ¿existen diferencias con relación al uso o manejo de los estereotipos de género que se muestran en las tramas de las telenovelas en la televisión abierta, frente a lo que se presenta en la televisión restringida?

### **5.1 La televisión restringida en México: Inicio, preservación y continuidad de una distinción...**

A través de la señal de paga o señal restringida se observan distintas aristas a esta problemática, la historia de su formación es diferente a la que ya abordamos en los capítulos anteriores, para la señal de televisión abierta; aun cuando coinciden cronológicamente en fechas, su penetración fue limitada geográficamente, en principio, al Norte del país y bajo una concesión otorgada a Mario de la Fuente<sup>85</sup>; se le atribuye su creación a John Walson, quien distribuía aparatos en Pennsylvania y descubre cómo podían “mejorar las imágenes borrosas y captar las estaciones distantes mediante la instalación de

---

<sup>85</sup> García Calderón (1984) reflexiona sobre cómo desde sus orígenes, la televisión restringida fue creada con fines de explotación comercial, a partir de una suscripción anual, lo que garantizaba la calidad de la imagen. Desde sus inicios, hacia 1954 es la población de Nogales en Sonora donde se tiene noticia del primer servicio de televisión restringida, por lo que se desarrolló de forma aislada y limitada al norte del país. no fue sino hasta la década de los setenta que se extiende por el resto del territorio, especialmente en la Ciudad de México.

una antena en la cima de la montaña cercana que se conectaba en su televisor mediante un cable coaxial” (García,1985:111).

De tal forma que el fortalecimiento de la televisión en señal restringida, hacia el Norte del país, coincidió con su desarrollo industrial y un público televidente que buscaba contenidos asociados a lo que en ese momento se veía en el país vecino. TV Cable operó con libertad en esa región hasta la entrada de Cablevisión, en el centro del país, doce años más tarde. En 1968 aparece Cablevisión en el Distrito Federal, bajo el auspicio de Televisa; paralelamente el 3 de octubre de 1966 Benjamín Burillo Pérez forma el grupo Intermex, tras llevarse a cabo la instalación de cableado y redes de conexión, en el norte del país.

Posteriormente, en 1969 y con un permiso provisional de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) Burillo Pérez comenzó a operar en la Ciudad de México, con una base de 300 suscriptores. La familia Burillo se uniría al grupo Televisa, quien terminó por adquirir la compañía en forma total, expandiendo así su red a nivel nacional. En el Distrito Federal abarcó las zonas del Distrito Federal, como la colonia Roma, Lomas, La Quebrada, Nápoles, Cuauhtémoc y Anzures, así como Del Valle y San Ángel. Posteriormente, en 1995 la compañía Telmex, propiedad de Carlos Slim, adquirió el 49% de las acciones de Cablevisión; aún con la incertidumbre auestas sobre la posible adquisición del 51% restante, por parte de Slim y la necesidad de canalizar los dividendos adquiridos hacia Sky (Crovi, 1999:137), la alianza Carlos Slim – Emilio Azcárraga se mantuvo hasta el año 2006 (Villamil, 2014).

Ana Bertha Uribe (2001), así como Sosa y Gómez (2010) coinciden en la afirmación de que la televisión de paga se constituyó, desde sus inicios, como un servicio dirigido al consumo de las clases medias y altas, quienes a partir de su poder económico podían acceder a la



compra de la señal (Uribe, 2001:123); además, también y a través de sus contenidos, se buscaba programación de origen estadounidense (Crovi, 2005), lo que explica que solo a últimas fechas se ha incorporado, en sus canales, la producción audiovisual mexicana (Gómez y Sosa, 2010). Así, la cantidad de suscriptores afiliados a la televisión restringida en el Distrito Federal, entre 1993 y 1997 no excedió 210,000 habitantes, lo que significó un porcentaje nacional no mayor al 12% de la población total que contaba con esta señal, ya que el 19% de los sistemas de cable existentes en México se concentraron en la ciudad de México<sup>86</sup> (Toussaint, 1998:99).

Al interior de la república mexicana los concesionarios de la red de televisión por cable formaron la Productora y Comercializadora de Televisión (PCTV), con el fin de negociar diversos servicios en bloque, como la compra de señales extranjeras: TVC en sus diversas acepciones, Cine Mexicano, ESPN y ESPN 2 Latino, así como *Fox Sports Latin America* (Gómez y Sosa, 2010). El objetivo de PCTV fue el hacer frente a Grupo Televisa, en cuanto a distribución de señales nacionales y extranjeras, como a Multivisión (Gómez y Sosa, 2010).

Multivisión, a través de Mas TV, señal vía microondas (es decir utilizando tecnología MMDS: *Multipoint Multichannel Distribution System*), se hizo popular desde su inicio, el 1º de septiembre de 1989, decreciendo su uso con la entrada de la tecnología satelital hasta su extinción (Alonso, 2013). Así, en los ochenta y noventa llegó a tener más de un millón de clientes, mientras que en 2012 “[...] contaba con 150 suscriptores en todo el país, muy

---

<sup>86</sup> “Cablevisión se convierte en el mayor mercado de televisión por cable en México. Esta empresa forma parte de un mercado de telecomunicaciones de Televisa, después llegan otros. En 1970 existían sólo 6 sistemas de cable en el país; de 1979 a 1982 llegan a 56; en 1984 alcanzan 74. Para los años noventa, sin duda debe haber más del centenar que cubre casi todos los estados de la República Mexicana” (Uribe, 2001:213).

por debajo de los casi 6 millones de clientes de televisión por cable y los casi 7 millones en televisión satelital” (Alonso, 2013); en el último tercio una tendencia negativa del 17.6% contabilizó 140,000 suscriptores (Alonso, 2013). Como podemos observar con las cifras anteriores, el número de total de suscriptores, por año, no rebasó el 10% de la población total del país.<sup>87</sup>

En 1995 se crea el consorcio *Galaxy Latinoamérica*, resultado de la fusión entre Organización Cisneros, compañía venezolana, *Hughes Communications*, estadounidense, Televisión Abril de Brasil y MVS de México, con el fin de lanzar el servicio DTH (*Direct to Home o Direct TV*). “Hughes participa con 60% de la inversión; Organización Cisneros con 20%, en tanto que Televisión Abril y MVS lo hacen cada una con 10%” (Gómez y Sosa, 2010). Televisa, por su parte, también lanza Sky a partir de la fusión comercial con *News Corporation*, O’Globo, brasileña y la aglutinadora de sistemas de cable en *Estados Unidos Tele Communications International Inc.* “Para el caso latinoamericano, Televisa, *News Corporation* y O’Globo aportan cada una 30% de la inversión, mientras que TCI participa con el 10% restante” (Gómez y Sosa, 2010).

Direct TV no pudo resistir frente a la competencia de Sky, el costo para acceder a los canales locales (en especial los de Televisa) y las exclusividades de eventos deportivos (como ejemplo la Copa de Fútbol del 2002) fueron minando sus finanzas; lo que hizo necesaria su salida del mercado mexicano el 11 de octubre del 2004. Además, Direct TV llevó a cabo una negociación con Sky por el 40% de sus acciones conformándose, así, el

---

<sup>87</sup> Como reflexión y apoyándonos en los datos del INEGI, podemos observar que en 1980 México sumó 67 millones de habitantes; para 1990, 81 millones; en el año 2000, 98 millones de habitantes; para el año 2010, 112 millones de personas y para 2015, 119 millones de personas; lo que significa el peso que ha tenido la televisión abierta para los mexicanos, frente a la televisión de paga o restringida. INEGI. *Estadísticas Históricas de México; 1790 – 2010*. Sistema para la consulta de las Estadísticas Históricas de México 2014. Consultar en línea: <http://inegi.org.mx>

monopolio de Televisa sobre la televisión restringida hasta el año 2008, con la entrada de Dish, bajo la fusión de Carlos Slim, Joaquín Vargas director de MVS y *Echostar*, corporación multinacional proveedora de tecnología satelital.

El comienzo de en la televisión restringida fue resultado de una batalla contra Televisa y TV Azteca, quienes buscaban hacer frente a Telmex bajo la fusión Televisa – Iusacell, misma que, al resultar preponderante, fue disuelta por la Comisión Federal de Competencia. Así, Dish enfrentó a Televisa y su emporio en la televisión restringida utilizando como estrategia publicitaria precios reducidos a los de su competencia, captando un público con menor poder adquisitivo y en zonas geográficas que no habían sido tomadas en cuenta, como las colonias marginadas o periféricas a los núcleos urbanos.

En este sentido Dish significó una importante competencia para los sistemas mexicanos de televisión satelital y por cable, a partir del abaratamiento de sus precios y paquetes, llegando a ser del 50% por debajo de compañías como Sky o Cablevisión. Para su segundo año de penetración en el mercado nacional, Dish había logrado tener 2,1 millones de suscriptores contra 2,8 de Sky, acumulados a lo largo de más de una década (Orozco y Vasallo, 2011:408).

Se mencionó anteriormente que, desde sus inicios, el servicio de televisión restringida simbólicamente ha representado una distinción, tanto por la zona geográfica en la que se comenzó a utilizar, es decir la Ciudad de México y el interior de la república mexicana - especialmente el Norte del país -, como por los contenidos de la misma – es decir canales cuyos contenidos se mostraban en el idioma original y sin subtítulos -. La entrada de Dish a la televisión restringida y el consecuente abaratamiento del servicio, obligó a las cableras a integrar en su servicio a los canales de televisión abierta, especialmente programación que

alimentara aquella reserva de sentido que mostraba Televisa en la señal de televisión abierta; como ejemplo el canal “Telenovelas”, mismo que propiedad de Televisa ha reproducido los contenidos de esta televisora.

Además de Dish, Megacable, empresa nortea fundada en 1978 a través de una unión de cadenas de televisión por cable en Sinaloa, Guasave, Sonora y Navojoa, así como en su momento Direct TV, enfrentaron la presión de Televisa y TV Azteca al empaquetar y restringir los canales de televisión que en forma gratuita se transmitían a través de la señal de televisión abierta en señal restringida, bajo un costo por la liberalización de la señal, lo que actualmente ya no es posible, resultado de las reformas que se llevaron a cabo en la Cámara de Diputados, en mayo del 2013.<sup>88</sup>

Como se comentó anteriormente, el servicio de televisión restringida se inició bajo dos vertientes, por un lado y en el Norte del país buscando la claridad en la imagen y la cercanía a contenidos relacionados con lo que se exhibía en el país vecino; en sentido paralelo y desde la Ciudad de México a partir de un ejercicio de prestigio y distinción, comenzando con las zonas residenciales como Las Lomas, Polanco y San Ángel, y extendiéndose hacia colonias habitadas por sectores medios. Su contenido y forma de emisión también es una muestra de distinción, ya que se exhibían películas exclusivas norteamericanas, de reciente factura, además de programas musicales, todos en el idioma original y sin subtítulos (García, 1985:116). García Calderón (1985), observa ciertas características equiparables a este público:

---

<sup>88</sup> Como dato a resaltar la Comisión de Agenda Digital de la Cámara de Diputados aprobó la obligatoriedad en la retransmisión de los canales de señal abierta en la señal de televisión restringida, sin importar sistema de cable: “[...] Dish, Sky y Cablevisión, podrán ofrecer la señal de TV Azteca y Televisa y Televisa y TV Azteca tendrían que otorgarla de manera gratuita” (Beteta, Oscar:2013).

“El proyecto cultural de Cablevisión se ha dirigido a los grupos sociales que por su surgimiento histórico, por su posición económica y por su formación cultural resultaban más afines a la asimilación de valores y patrones norteamericanos [...] los sectores medios, que desde los años cincuenta rechazaron la cultura nacional y voltearon hacia el cine, la música y los programas de la TV estadounidense, encontraron en Cablevisión esta tendencia a distinguirse de otros grupos sociales, y además la oportunidad de practicar su inglés” (Calderón,1985:116).

Para el caso y, acudiendo a Pierre Bourdieu (2000), podemos observar cómo el lugar geográfico, el poder adquisitivo y la habilidad para el aprendizaje del inglés por sí mismos y en forma aislada no representan ningún valor, pero bajo el *hábitus* de clase sí adquieren un capital simbólico, mismo que es reforzado constantemente, no solo por el grupo en cuestión sino también a través de su programación. Es decir, desde su temática esa opción de televisión se especializa en rubros, - musical, deportivo o de entretenimiento -, lo que deriva en la profundización de temáticas, que sólo se abordan en la televisión en señal restringida; frente a la generalización, en la televisión en señal abierta. Por ejemplo, podemos observar el noticiero en la mañana, pasando por la programación matutina – donde se aborda desde espectáculos hasta noticias, recetas de cocina, videos extraídos de las redes sociales hasta temas polémicos y controvertidos – y por la tarde y noche la emisión de telenovelas, para terminar con un noticiero nocturno, como un mismo patrón de programación y contenidos.

En la señal de televisión restringida podemos observar cómo los canales que han ofrecido, en su programación, un contenido similar al dado por Televisa, TV Azteca e Imagen TV, tienen una relación de sociedad o dependencia con Televisa, como Telemundo o Unicable, mostrando además, a figuras públicas con lazos de fidelidad a Televisa en la señal de televisión abierta. Con relación a la emisión de telenovelas aunque en principio Televisa

exportó telenovelas a Telemundo, este último buscó innovar, adoptado un formato distinto al de Televisa, caracterizado por la compra o alianza con productoras internacionales, como *Fox*, *Telecolombia*, *Teleset*, *RCA*, *Sony Pictures TV*, *Bambú producciones*, *Caracol Televisión* o *Argos Comunicación* y el inicio de series de televisión.

La modificación del formato tradicional a otro cercano a las series norteamericanas también tuvo repercusión en la negociación de Televisa con Telemundo, el pasado octubre del 2016, es decir la empresa pasó de ser exportadora de telenovelas a Estados Unidos, a importar las producciones de Telemundo, especialmente desde su reciente incursión en la televisión restringida vía plataforma digital a través de *Blim*, además de *Televisa Networks*, *Golden Premier* y *Golden*; así como *NBC Universal International Distribution*. Sin embargo la presencia de Televisa y sus telenovelas en la señal de televisión abierta se mantiene constante y vigente, expandiéndose a la televisión restringida y más allá de las fronteras, a través del canal “Galavisión” y en el que desde su canal “Telenovelas” muestra tramas realizadas por la televisora, en distintas épocas (Televisa, 2016).

Sin embargo, y profundizando en la primer diferencia, determinada por el costo que implica el acceder a esta señal, cabe mencionar que no sólo existe una relación directa con el ingreso económico sino con lo que representa la capacidad de acceder a un sistema de cable, es decir *Sky* o *Dish*, aun cuando ambos puedan llegar a ofrecer las mismas ventajas en sus servicios. *Dish* como ya se mencionó, decidió competir frente al consorcio Televisa atacando a un sector de la población con menor ingreso económico, frente a los segmentos ya en manos de las operadoras de cable propiedad de Televisa, o las cableras que operaban al interior de la república, como *Megacable*, mismas que cuentan con clientes cautivos, incluso generación tras generación.

Por su parte Televisa, a través de sus compañías de cable también muestra una segmentación del mercado, que guarda relación no sólo con el poder adquisitivo de sus afiliados sino desde aspectos marcados por la distinción y el gusto. Incluso con una suerte de autopoiesis o enclavamiento de un grupo encuadrado en una zona geográfica – como los guetos o fraccionamientos cerrados – mismo que comparte una oferta televisiva determinada; lo que ha hecho que para el tercer trimestre del 2016 y de acuerdo con cifras publicadas por el Instituto Federal de Telecomunicaciones, Televisa obtuviera un 57.1% del mercado, especialmente si profundizamos en la gama de precios y canales que se ofertan (Martínez, 2017).

Para el caso, al ocuparnos de dos compañías de cable propiedad de Televisa podemos ahondar en el argumento antes expuesto; por su parte Telecable para el año 2016 ofreció el paquete más económico del mercado, aún por debajo de Dish en \$128.96, incluyendo en éste a 30 canales en cuatro televisiones; Sky en sentido opuesto mostró el paquete más costoso del mercado, “Universe”, con un precio de \$909.00, con la posibilidad de acceder a 254 canales de televisión de paga. Así, Grupo Televisa, a través de sus subsidiarias (Sky, Cablemás, Cablevisión, TVI, Cablevisión Red y Cablecom) ha controlado el mercado de la televisión restringida, logrando obtener en el último trimestre del 2016 el 61% de los afiliados; en segundo lugar y con 16.7% se encuentra Dish, Megacable 14.6% y Total Play, propiedad del grupo Salinas 2%, dejando un 5.7% para el resto de los operadores de cable (Ifetel en Prensario, 2016).

En este punto surgen las preguntas: ¿Podemos determinar qué sector social tiene acceso a la televisión por cable?, así como y tomando en cuenta el abaratamiento de la señal de televisión restringida, ¿podemos identificar diferencias entre el público de la televisión

restringida, frente al de la televisión abierta?; además y de suma importancia para esta investigación ¿existen diferencias en las tramas de telenovela que se muestran en la señal de televisión restringida, frente a la que presenta la señal de televisión abierta?

Buscando responder a la primer pregunta el artículo: “La concentración en el mercado de la televisión restringida en México”, escrito por Rodrigo Gómez y Gabriel Sosa en el año 2010 reflexiona sobre el número de abonados a la televisión de paga, mismos que en el año 2008 y con base a cifras arrojadas por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) no superaba el 24.7% de los hogares en México, en contraste con el 93.3% de los hogares con televisión abierta; para el año 2009 la cifra ascendió a 27.2%, 2.5% más frente al año anterior (Mejía en Gómez y Sosa,2010).

La cifra del 24.7% guarda relación con un promedio de 66 suscriptores por cada 1,000 habitantes, para el mismo año; además, la distribución geográfica del servicio también hace referencia a lo expuesto en el capítulo anterior y la distribución de la pobreza y el analfabetismo en el territorio nacional. Es decir, los estados que registraron mayor número de suscriptores son Baja California, Quintana Roo y Colima, mientras que los de menor número “son las que históricamente se han mantenido en una situación de marginación, como Chiapas y Oaxaca” (Gómez y Sosa, 2010); sin dejar de lado al Distrito Federal, Jalisco y el Estado de México mismos que conformaron, por su concentración urbana, la tercera parte del mercado nacional en el servicio de televisión restringida. Resulta importante mencionar que es en ese año cuando Dish comenzó a brindar sus servicios, en la televisión restringida, con un paquete básico de 25 canales y por un precio de 149 pesos mensuales, modificando el imaginario sobre la televisión de paga, anteriormente caracterizado y dirigido a hogares con alto poder adquisitivo (Gómez y Sosa,2010).



El resultado de las cifras ha mostrado una variación ascendente que no superó el 50% de los hogares con televisión de paga o restringida sino hasta 2016. Si bien ha habido un aumento gradual en el número de hogares que tienen acceso a la señal de televisión de paga o restringida, mostrada a través de la *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales en Radio, Televisión e Internet* llevada a cabo por el Instituto Federal de Telecomunicaciones en el cuarto trimestre del 2015 y publicado el 8 de agosto del 2016, de 27.2% en el año 2009 a 43.7% en el 2015, la *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares*, ENDUTIH proporciona la cifra de 52.1% para el año 2016, de tal suerte que un 47.9% de hogares cuentan, todavía, con la señal de televisión abierta (IFETEL, 2016).

**Tabla 7: Encuesta sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares 2013 – 2016.**

<b>Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>
Hogares con computadora como proporción del total de hogares	35.8	38.3	44.9	45.6
Hogares con conexión a internet como proporción del total de hogares	30.7	34.4	39.2	47
Hogares con televisión como proporción del total de hogares	94.9	94.9	93.5	93.1
Hogares con televisión de paga como proporción del total de hogares	36.7	38.1	43.7	52.1
Usuarios de computadora como proporción de la población de seis años o más de edad	46.7	46.3	51.3	47
Usuarios de internet como proporción de la población de seis años o más de edad	43.5	44.4	57.4	59.5
Usuarios de computadora que la usan como herramienta de apoyo escolar como proporción del total de usuarios de computadora	49.7	50.1	51.3	52.2
Usuarios de Internet que han realizado transacciones vía Internet como proporción del total de usuarios de computadora	5.8	5.5	12.8	14.7
Usuarios de Internet que acceden desde fuera del hogar como proporción del total de usuarios de Internet	44.1	43.2	29.1	20.5

Fuente: INEGI (2016). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares, ENDUTIH*

[en línea] Disponible en [www.beta.inegi.org.mx](http://www.beta.inegi.org.mx) [Acceso 28 de junio, 2017].

La tabla que se muestra arriba ilustra cómo la televisión ha penetrado en el 93.1% de los hogares, mientras que la señal de televisión restringida ha tenido un aumento mayor, de 14 puntos en los últimos dos años, esto se explica bajo varias vertientes; la primera se relaciona con el cambio del sistema analógico al digital y la publicidad manejada a través de los medios de comunicación, con el fin de contratar un sistema de cable para lograr mantener la imagen de la televisión, sin necesidad de adquirir un televisor nuevo.

La segunda se asocia al abaratamiento del mismo, resultado de la entrada de Dish como competidor, frente a las compañías de cable que operaban en el país, propiedad de Televisa y Megacable, lo que hizo necesario el incluir paquetes básicos también en estas últimas - es decir a través de Cablevisión, Televisión Internacional, Cablecom, Cablevisión, Cablemás y Sky, propiedad de Televisa -, y , colocando a México como el país con precios más bajos en televisión de paga, para el 2016<sup>89</sup> (González, 2017). El tercer aspecto se relaciona con el empaquetamiento de canales mostrados en la señal de televisión abierta en señal restringida, comprobando una diferencia en contenidos, entre la televisión abierta y la restringida, al aumentar con el número de suscripciones el número de televidentes que aun contando con la señal de televisión restringida guardan preferencia por la programación en señal de televisión abierta.

---

<sup>89</sup> Con datos arrojados por la consultoría The Competitive Intelligence Unit (The CIU) el precio de la televisión restringida en México se ubica en 26.3 dólares, la mitad de lo que se paga, por el mismo servicio, en Argentina: 52.6 dólares. Además, la consultoría determinó que la televisión restringida ha representado el 1.6% de los ingresos, cifra que debe ser cuestionada si se toma en cuenta el salario mínimo vigente para la República Mexicana de \$80.04 por día (establecido por la Comisión Nacional de salarios mínimos mediante resolución pública en el Diario Oficial de la Federación del 19 de diciembre del 2016). Es importante mencionar que aun cuando México y Brasil mantienen el menor precio promedio y un mayor número de contrataciones, el contenido contratado se refleja en menor cantidad de canales (paquete básico) que el contratado en países como Chile y Argentina, en donde el precio es mayor pero el contenido es más atractivo (González, 2017).

Resulta importante mencionar que el Instituto Federal de Telecomunicaciones, si bien ha hecho un trabajo importante en la medición del número de hogares que cuentan con televisión restringida, solamente ha centrado su medición en los “segmentos residenciales”, dejando fuera a aquellas zonas marginadas que no cuentan con los servicios básicos de pavimentación, luz eléctrica y agua potable, quienes dadas sus condiciones sociales (vivienda, acceso a la educación, la salud y vivienda), solo contarían, - tomando en cuenta que actualmente el 93.1% de los hogares cuenta con un aparato de televisión -, con la señal de televisión abierta.

En este sentido, debemos recordar los datos del Consejo Nacional de Evaluación de la Política Social (CONEVAL) para la medición de la pobreza 2010 – 2014, especialmente la referencia a estados que en la última medición mostraron a más de mil habitantes con pobreza extrema, como Chiapas (3,961), Chihuahua (1265.5), Distrito Federal (2,502.5), Guanajuato (2,683.3), Guerrero (2,315.4), Hidalgo (1,547.8), Jalisco (7,280.2), México (1,206.9), Michoacán (2,708.6), Nuevo León (1,022.7), Oaxaca (2,662.7), Puebla (3,958.8), San Luis Potosí (1,338.1), Sinaloa (1,167.1), Tabasco (1,169.8), Tamaulipas (1,330.7) y Veracruz (4,634.2) (CONEVAL, Evolución 2010-2014).

Sin embargo, y si bien el Instituto Federal de Telecomunicaciones ha delimitado su estudio a los hogares residenciales, los datos mostrados comprueban lo que ya hemos abordado en capítulos anteriores, es decir una desigualdad persistente que cruza el territorio nacional, y que ha derivado, también, en el acceso a la televisión restringida frente a la televisión abierta, en zonas geográficas determinadas.

Así, si integramos los datos anteriores a la información mostrada por el Ifetel 2014 y 2016, con relación a las entidades federativas con una mayor suscripción al servicio de televisión

restringida, podemos observar como en el año 2014 las entidades en las que se obtuvo una mayor penetración, por cada 100 hogares residenciales, fueron Quintana Roo (69), Baja California (68.5) y Querétaro (65.9): mientras que aquellos que obtuvieron un menor número de habitantes fueron Zacatecas (38.2), Oaxaca (32.8) y Chiapas (26.8).

El informe Ifetel 2016 muestra nuevamente a Baja California Sur (84) y Querétaro (78), como los estados con mayor penetración, a estos se agregó Campeche (82). Resulta importante la mención a las cifras de CONEVAL 2014, ya que existe una relación entre los estados con mayor penetración de televisión restringida, con niveles de pobreza extrema inferiores a los 100 habitantes por entidad federativa.

En sentido paralelo, aquellos hogares con una penetración inferior a los 50 hogares por cada 100, como el Estado de México (48), Chiapas (47) y Oaxaca (41), obtuvieron cifras superiores a los mil habitantes en pobreza extrema. Resulta de interés el caso de Zacatecas, por ser una excepción ya que en los informes de 2010 y 2012 registró cifras de 164.1 y 115.3 respectivamente, disminuyendo en forma significativa a 89.4 la pobreza extrema en el año 2014, año en el que Ifetel lo coloca entre los estados que obtuvieron un menor número de suscriptores por habitante, en la señal de televisión restringida.

Retomando los datos de CONEVAL 2014 podemos observar cómo Chiapas concentra la mayor parte de la pobreza de la República Mexicana, coincidiendo también con los Estados con menor acceso, tanto a redes inalámbricas, telefonía móvil y televisión restringida; por su parte el Estado de México, además de concentrar el mayor porcentaje de población, con 17.1 millones de habitantes (equivalente al 14% de la población total del país) también integra al 17% de personas con carencias en todo el país y una de las tasas más bajas en acceso a la televisión restringida. Por último, podemos observar cómo diez Estados, de los

32 que conforman el territorio nacional, concentran el 81% de la población en situación de pobreza y pobreza extrema.

**Tabla 8: Población en pobreza y pobreza extrema vs Acceso a la televisión restringida 2014 – 2016.**

Entidad Federativa	Porcentaje de su población en pobreza (2014)	Personas en situación de pobreza (2014)	Personas en situación de pobreza extrema (2014)	Acceso a la televisión restringida (2014-2015-2016)		
				2014	2015	2016
Chiapas	76.2%	3.96 millones	1.6 millones	26.8	44	34.27
Oaxaca	66.8%	2.66 millones	1.13 millones	32.8	37	44.28
Guerrero	65.2%	2.31 millones	868,100 habitantes	39.5	46	53.35
Puebla	64.5%	3.95 millones	991,300 habitantes	39.3	44	52.52
Michoacán	59.2%	2.70 millones	641,900 habitantes	45.3	59	59.9
Veracruz	58%	4.6 millones	1.3 millones	45.4	49	56.85
Estado de México	49.6%	8.26 millones	1.2 millones	48.7*	46	52.08
Guanajuato	46.6%	2.68 millones	317,600 habitantes	47	54	60.48
Jalisco	35.4%	2.78 millones	253,200 habitantes	52	60	71.3
Distrito Federal	28.4%	2.50 millones	150,500 habitantes	48.7*	63	73.77

Elaboración propia, Fuente: Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social CONEVAL (2014). Instituto Federal de Telecomunicaciones (Ifetel) Anuario Estadístico 2014, 2015 y 2016.

\*En el Anuario Estadístico 2014 el Estado de México y el Distrito Federal fueron contabilizados, ambos, como una sola entidad, de ahí la misma cifra.

La tabla anterior muestra a los diez estados con mayor proporción de pobreza y pobreza extrema con base a las últimas cifras emitidas por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL). Si agregamos a los datos de este organismo los proporcionados por el Instituto Federal de Telecomunicaciones para el año 2014, 2015 y

2016; respectivamente, podemos observar cómo las cifras aumentaron, con relación al acceso a la televisión digital, entre el año 2014 al 2015 y especialmente para el año 2016.

El resultado guarda relación con la transición a la televisión digital que llevó a cabo el Gobierno Federal a través de una reforma legal, con modificaciones posteriores, y que fue publicada en el Diario Oficial el 11 de junio del 2013, con el fin de culminar la transición digital terrestre el 31 de diciembre del 2015; posteriormente se realizaron modificaciones el 1º de junio del mismo año; así como el 31 de julio del 2013, el 7 de mayo del 2014 y el 18 de diciembre de 2015. El Congreso de la Unión autorizó una última prórroga con el fin de lograr el apagón analógico a lo largo del territorio nacional, para el 31 de diciembre del 2016.

La transición digital se hizo con el apoyo de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) y la Secretaría de Desarrollo Social (en adelante SEDESOL). El Gobierno Federal autorizó una partida presupuestal para la compra de televisores, aun cuando sólo se requería un decodificador digital cuyo precio no excede actualmente los quince dólares, aproximadamente (395 pesos mexicanos)<sup>90</sup>. Así, la organización de su distribución y asignación gratuitas se basó en los datos emitidos por el INEGI y el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFETEL), con referencia a aquellas entidades cuya población dependía de la televisión analógica abierta y, además, sus habitantes eran beneficiarios de los programas de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL).

---

<sup>90</sup> El periódico *The Wall Street Journal* publicó, a mediados del 2016 un artículo titulado: “Licitación para el regalo de las televisiones digitales genera dudas”, escrito por Santiago Pérez. En este, se muestra cómo funcionarios federales beneficiaron, tras recibir sobornos económicos, a un grupo de empresas (Comercializadora Milenio y su socio Diamonds), bajo el fin de cumplir con el programa de entrega gratuita de televisores. En este sentido, Jenaro Villamil publicó en el periódico proceso el artículo: “WSJ revela corrupción en compra de televisores gratuitos regalados por la SEDESOL”, mismo que revela información – basada en el artículo escrito por Pérez - sobre el número de televisores digitales entregados en forma gratuita y el costo total: “[...] 10.5 millones de televisores digitales en México, cuyo costo se elevó a mil 300 millones de dólares” (Villamil, 28 de septiembre 2016).

Así, el INEGI contabilizó para el año 2013, 15.3 millones de hogares que sólo dependían de la televisión analógica y, además, se encontraban ubicadas en altas zonas de marginación; además, la SEDESOL arrojó un padrón de 12.6 millones hogares también solo dependientes de la televisión abierta analógica. Podemos observar cómo, a partir de los datos emitidos por estas dependencias gubernamentales, las entidades federativas que dependieron en menor medida de la televisión analógica abierta, y mostraron, para el año 2013, un reducido signo de rezago y marginación se ubicaron en el norte, centro – occidente y península de Yucatán; por el contrario la SEDESOL contabilizó, como entidades federativas con mayor número de hogares empadronados al Estado de México, Chiapas, Distrito Federal, Puebla, Oaxaca, Guerrero y Michoacán (SEGOB,2014).

La distribución de televisores digitales gratuitos en zonas marginadas significó un alto costo para el gobierno federal y las dependencias gubernamentales encargadas de su cumplimiento. Además, no solo se buscó garantizar el cumplimiento de los objetivos gubernamentales, relacionados con el acceso universal a la televisión digital y la inclusión a las tecnologías digitales – a partir de un dispositivo de conectividad para acceso a internet - sino también la preservación de un patrón heredado desde tiempo atrás y que guarda relación con la continuación de un *statu quo* que ha sido conveniente a los intereses políticos y empresariales, bajo el apoyo de estos sectores vulnerables de la población mexicana.

Así, podemos mencionar cómo la distribución de televisores digitales se intensificó en tiempos electorales entre 2015 y 2016 bajo una continuación de patrones de comportamiento - de compra de votos a cambio de despensas, por ejemplo -, a través de

mensajes políticos publicitarios, no solo en anuncios sino noticieros, programas matutinos y especialmente las telenovelas.<sup>91</sup>

De tal suerte que Televisa inició un modelo de televisión que mantuvo con éxito, lo que hizo necesario que tanto TV Azteca como Imagen Televisión lo continuaran, y que guarda relación con el mantenimiento de un público “duro y cautivo” bajo una reserva de sentido heredada y mantenida bajo un sistema cerrado de autopoiesis; es decir, podemos identificar un público acostumbrado a contenidos, mismo que muestra preferencia hacia la programación de la señal de televisión abierta, aun cuando el acceso a la televisión restringida se ha hecho más accesible.

El estudio *Panorama Audiovisual en América Latina*, de la consultora en comunicación Llorente y Cuenca demostró, con datos al primer trimestre del 2013 cómo el consumidor mexicano, a pesar de pagar por la televisión restringida entre \$200 y \$1,500 pesos al mes, mostró una preferencia por la televisión abierta, especialmente la programación emitida por Televisa: “Televisa tiene un 43% de participación de audiencia, seguido ya de la televisión de paga (o privada) con 27.4% y TV Azteca que ha quedado relegada al tercer lugar con 19.5% del mercado” (Llorente y Cuenca, 2013:7). Estos datos fueron corroborados por Débora Montesinos a través del portal de internet que maneja Televisa, el 14 de agosto del mismo año (Montesino, 2013).

---

<sup>91</sup> Sobre este punto Sonia Corona reflexionó en su artículo: “El Gobierno mexicano regala en año de elecciones diez millones de televisores”, publicado en el diario El País, sobre la entrega de diez millones de televisores en el año 2015, coincidiendo con la renovación de la Cámara de Diputados y la elección de nueve gobernadores a lo largo del territorio nacional. Sobre este punto Corona observa cómo en un país con más de 50 millones de personas – casi la mitad de la población – en situación de pobreza, se haya decidido la entrega de los mismos en tiempos electorales, impactando esto en el resultado de las elecciones intermedias que se llevarían a cabo el día 7 de junio del mismo año. El desacuerdo con relación a la entrega de estos aparatos no solo se relacionó con su coincidencia en año de elecciones electorales sino a partir de la selección de los lugares en los que se repartirían, como Guerrero y Michoacán, estados caracterizados no solo por su situación de pobreza sino por el impacto de la violencia en los últimos años, convirtiéndolos en vulnerables (Corona,2015).



Los números han ido a la alza en forma significativa en los últimos años, así lo revela *la Primera Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales*, llevada a cabo por el Instituto Federal de Telecomunicaciones en el año 2016. Así, se observa cómo el 80.9% prefieren como medio de entretenimiento la señal de televisión abierta, sobre la restringida; además, el número de hogares mexicanos con al menos un aparato de televisión supera el 98% (98.3%).

Sin embargo el IFETEL también desmenuza y muestra cifras interesantes, por ejemplo aun cuando se muestra el porcentaje del 80.9% existe un 56% de mexicanos que sólo tiene TV abierta, y 29% que en contraste, solo tiene TV de paga, de ahí la cifra del 80.9% (ya que aquellos que solo cuentan con TV de paga también tienen acceso, a través de cualquier señal de televisión restringida, a la televisión abierta).

Otro elemento que guarda relación con esa diferencia es la preferencia, especialmente a partir de los canales de televisión, ya sea en señal abierta o restringida. Al respecto, la cifra no varía con relación a Televisa, sobre todo a través del Canal de las Estrellas, ya que registró el mismo porcentaje del 64%. Frente a un 47% de Canal 13 de TV Azteca, muestra una diferencia de 3 puntos, es decir 47% para aquellos que solo cuentan con señal de televisión abierta frente a 44% con señal restringida. Las diferencias son mínimas entre Azteca Siete y Canal 5, de 37% a 35% y 36% a 33%, respectivamente. Gala TV, propiedad de Televisa, registró un 17% frente a un 15% y canales como Canal Once, Multimedios, Foro TV y Proyecto 40 cifras inferiores al 8% (IFETEL, 2016).

Así y como se observa en las cifras anteriores, Televisa continúa en el gusto del público, aun cuando el televidente cuente con mayor número de opciones por su acceso a la televisión restringida. Buscando las causas y retomando el Capítulo 1 podemos reflexionar

cómo la televisión moldeó, a través de su programación y desde el inicio de la televisión mexicana, no solo las aristas del mexicano, es decir el charro, la china poblana o el indígena, sino un patrón de comportamiento sobre el deber ser femenino y masculino.

Además y como ya lo hemos abordado y sustentado como hipótesis central, también justificó la formación de una sociedad estratificada y jerarquizada, no solo desde los rasgos económicos sino raciales y culturales; misma que ha sido normalizada, aceptada y seguida bajo patrones aspiracionales como válida, no solo a través de las telenovelas sino también a partir de la barra de entretenimiento, misma que en similitud es compartida por las tres televisoras que emiten señal en televisión abierta de nuestro país: Televisa, TV Azteca e Imagen Televisión.

En sentido paralelo también se puede reflexionar sobre un público, - tanto el que ha sido consumidor de la señal de televisión restringida como aquel que ha emigrado de la señal abierta a la señal restringida -, por el contenido audiovisual distinto que se ofrece. Recordando la puesta en pantalla de *Mirada de Mujer*, producción realizada por Argos Televisión en alianza con TV Azteca, parecía que ésta significaría un rompimiento con los patrones hegemónico – patriarcales heredados, reproducidos y consolidados a través de estereotipos de género, en las historias de telenovela en la señal de televisión abierta.

Sin embargo y frente a estas nuevas historias existe un *statu quo* que persiste, justificando las brechas de desigualdad y diferencia vigentes actualmente, siendo la telenovela de corte tradicional un elemento de consolidación y perpetuación de estas. La salida de Argos Televisión de la señal de televisión abierta en el año 2008, con la consecuente vuelta a historias de corte tradicional muestra cómo, además de diferencias en cuestión de contenidos de telenovela, en la televisión abierta frente a la restringida, una distinción en

cuanto al público que las consume, a primera vista desde su poder adquisitivo y, en forma inexplicable desde la distinción, el gusto y un patrón cerrado de preferencias, ya abordado anteriormente desde Pierre Bourdieu y Niklas Luhmann.

A través de los informes trimestrales y los anuarios estadísticos publicados por el Instituto Federal de Telecomunicaciones, así como el “Módulo de Movilidad Social Intergeneracional” (MMSI), llevado a cabo por el INEGI, así como las consultoras Nielsen IBOPE y Wisum, podemos observar la utilización de un universo no mayor a 5,000 personas, o en su caso tele hogares, bajo una distribución estratégica en el territorio nacional. Por ello, si bien sus resultados son de utilidad para esta investigación y son representativos, no podemos generalizar la información frente a un país inequitativo y desigual, por lo que se vuelve necesario el llevar a cabo un contraste analítico de los datos arrojados por dichos organismos gubernamentales y empresas de consultoría privadas.

La Cuarta Encuesta del año 2016, publicada por el Instituto Federal de Telecomunicaciones nos muestra el perfil de usuarios encuestados de la televisión de paga; aun cuando el universo entrevistado fue de 3,437 personas. Como primer dato, y tomando como consideración la base estadística ponderada, un 84% que utiliza este servicio se encuentra ubicada en espacios urbanos, frente al 16% de las zonas rurales. Otro aspecto a considerar, es aquel que se relaciona con la edad de los usuarios de este servicio, el menor número se ubicó entre las personas mayores a 49 años – quienes podrían ser considerados fieles a lo que se exhibe en la señal de televisión abierta -, y el mayor porcentaje se obtuvo en los usuarios de entre 35 y 49 años de edad. Resulta de interés que la suma de usuarios de entre 18 y 49 años representa más del 80% de la población que utiliza la televisión por cable.

Resulta interesante y abre un debate, el cómo se aborda el nivel socioeconómico de los usuarios. Para su medición el Instituto Federal de Telecomunicaciones ha utilizado el Índice de Niveles Socio Económicos (NSE), propuesto por la Asociación Mexicana de Inteligencia de Mercado y Opinión Pública (AMAI). Así, con el fin de agrupar y clasificar a los hogares mexicanos, se llevó a cabo un análisis estadístico desde aspectos como la satisfacción de necesidades, vivienda, salud, energía, tecnología, prevención y desarrollo intelectual, como determinantes de su calidad de vida y bienestar; como resultado de este análisis se determinaron cuatro segmentos socioeconómicos: ABC+, C, D+ y DE.<sup>92</sup>

La siguiente tabla muestra el porcentaje de telehogares por segmento económico, tomando como base los resultados publicados por Nielsen IBOPE y retomados por el Instituto Federal de Telecomunicaciones a través de sus informes trimestrales correspondientes al 2014, 2015 y 2016, respectivamente. Como podemos observar, los segmentos socioeconómicos que reflejaron un aumento en número, entre el año 2014 y 2016, fueron aquellos con un mayor ingreso económico y recursos para invertir, es decir ABC+ y C, mientras que en los segmentos D+ y DE se observó un ligero decremento, con relación al consumo del entretenimiento televisivo del año 2014.

---

<sup>92</sup> Los informes publicados por el Instituto Federal de Telecomunicaciones han tomado como base el análisis estadístico propuesto por la Asociación Mexicana de Inteligencia de Mercado y Opinión Pública (AMAI); en su descripción se encuentra definido cada uno de estos niveles socioeconómicos. El **segmento ABC+**: “Son los segmentos con el más alto nivel de vida del país. Estos tienen cubiertas todas las necesidades de bienestar y la mayoría cuenta con recursos para invertir y planear para el futuro. Además, representan 25.19% de los telehogares en las 28 ciudades medidas por Nielsen IBOPE. El **segmento C** se caracteriza por haber alcanzado un nivel de vida práctica y con ciertas comodidades. Cuenta con una infraestructura básica en entretenimiento y tecnología; este segmento representa 16.02% de los telehogares en las 28 ciudades medidas por Nielsen IBOPE. El **segmento D+** tiene cubierta la mínima infraestructura sanitaria de su hogar y representa 37.81% de los telehogares en las 28 ciudades medidas por Nielsen IBOPE. El **segmento DE** se caracteriza por la menor calidad de vida, carece de la mayoría de los servicios y bienes satisfactorios y representa el 20.98% de los telehogares en las 28 ciudades medidas por Nielsen IBOPE”. (IFETEL (2016).

**Tabla 9: Porcentaje de telehogares con acceso a la televisión de paga.**

ABC+	C	D+	DE	Año	Suma:ABC+/C	Suma D+/DE
25.19%	16.02%	37.81%	20.98%	2016	41.21%	58.79%
23.87%	16.60%	38.59%	20.95%	2015	40.47%	59.54%
21.23%	14.56%	39.26%	24.55%	2014	35.79%	63.81%

Elaboración propia, Fuente: *Instituto Federal de Telecomunicaciones (Ifotel) Cuarto Informe Trimestral 2014, 2015 y 2016.*

Sin embargo, cabe mencionar que sumando nuevamente los segmentos ABC+ y C, en los años 2014, 2015 y 2016, el porcentaje no supera el 42% del total, por lo que se puede argumentar que los segmentos más desfavorecidos (D+ y DE), es decir un porcentaje mayor al 58% de la población mexicana, actualmente vive con carencias materiales (infraestructura sanitaria, de entretenimiento y tecnología), lo que también determina su acceso al mercado laboral, educación, salud y, para nuestro estudio, el mundo del entretenimiento a través de la televisión<sup>93</sup>.

La aplicación *Wisum Blog*, dedicada a la investigación de mercado a través de *smartphones*, publicó los resultados de su investigación, a través del artículo: “Televisión abierta, televisión de paga o *streaming*, ¿qué prefiere el público mexicano?”, en octubre del 2016. Aun cuando es limitado a aquellas personas que cuenten con un dispositivo móvil y los cuestionarios se estructuraron y enviaron bajo una base específica de usuarios, geolocalizada, los resultados logran aportar a las reflexiones anteriores, es decir lo llevado a cabo tanto por el Instituto Federal de Telecomunicaciones como *Nielsen IBOPE*.

<sup>93</sup> Chad Thomas Beck (2010:74-75) muestra las diferencias en audiencia, entre TV Azteca y Televisa, atrayendo la primera a un segmento económicamente superior. Sin embargo y con relación al público cautivo, en ambas televisoras la audiencia femenina, de 30 años y más, representa el grueso, especialmente para el consumo de productos.

En primera instancia y aun cuando el uso de los aparatos electrónicos requeridos para dar respuesta a los cuestionarios sesga la información que se logre obtener, por el limitado acceso a las tecnologías de la información, por parte de los sectores vulnerables de nuestro país, los resultados llegan a ser de interés para nuestra investigación. En primer lugar el estudio muestra cómo, a menor nivel socioeconómico (tomando como base el análisis estadístico propuesto por AMAI), mayor es el porcentaje de personas que ve la televisión en señal abierta, es decir mientras el porcentaje es menor en los segmento A/B y C+, de 12% y 17% respectivamente, casi se triplica en los segmentos D y E, 31% y 33%.

Con referencia a la preferencia del usuario por la televisión restringida, como es de esperarse en los segmentos A/B, C+ y C el porcentaje supera el 50%, especialmente el segmento C con un 63%, mientras que en los segmentos C-, D+, D y E los porcentajes giran en sentido contrario, es decir más del 50% guardan preferencia por la señal en televisión abierta. Resulta interesante el segmento D, mismo que muestra un 55% de preferencia en la señal restringida, frente al 45% de señal abierta. Sobre los hábitos de consumo los canales seleccionados por los encuestados por su preferencia siguen siendo, en primera instancia canal 2 y canal 5, propiedad de Televisa, y en segundo lugar canal 7 y canal 13, de TV Azteca, en la señal de televisión abierta. Mientras que en la señal de televisión restringida TNT y Fox (Wisum,2016).

**Tabla 10: ¿Quiénes ven la televisión de paga?**

Segmento	A/B	C+	C	C-	C+	D	E
Sí	56%	52%	63%	42%	48%	55%	33%
No	44%	48%	37%	58%	52%	45%	67%

*¿Quiénes ven la televisión de paga?*, retomada del estudio realizado por Wisum Blog (2016).

Wisum Blog dedicó un apartado para el consumo de servicios de *streaming*<sup>94</sup>. Aun cuando nuestro tema de investigación solo compete al consumo de la televisión, tanto en señal abierta como restringida, es interesante observar cómo el nivel socioeconómico también juega un papel importante para su selección. Así, mientras el estrato socioeconómico A/B muestra un 75% en su preferencia de consumo para este servicio, en el estrato E es de 0%, como se observa en la siguiente tabla.

**Tabla 11: ¿Quiénes ven streaming?**

Segmento	A/B	C+	C	C-	C+	D	E
Sí	75%	60%	48%	42%	36%	21%	0%
No	25%	40%	52%	58%	64%	79%	67%

*¿Quiénes ven streaming?*, retomada del estudio realizado por Wisum Blog (2016).

Como último punto a este primer apartado y con el fin de lograr una descripción y reflexión analítica que sirva como un soporte para sustentar una diferencia del público televidente y, por lo tanto, del tipo de telenovela que se transmite en la señal abierta, frente a la restringida, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) publicó el pasado mes de junio del 2017 el “Módulo Social Intergeneracional”, con el fin de generar información estadística sobre la movilidad social intergeneracional, tomando como base aspectos como

<sup>94</sup> El término streaming se relaciona con un servicio multimedia y en tiempo real, del proveedor al consumidor final. El servicio multimedia opera bajo un dispositivo inteligente, conectado a internet, lo que facilita el tráfico de datos y el consumo de videos. Los servicios de streaming no necesitan una inversión elevada ni infraestructura, y además no existe un marco regulatorio sobre aplicaciones que operen bajo este servicio. Como ejemplos de streaming podemos mencionar a Skype, Netflix, Whatsapp, Google o el correo Hotmail. En México existen diversas plataformas especializadas en la distribución de materiales audiovisuales, especialmente las que se encuentran financiadas por Azcárraga, Salinas y Slim: “Existen ocho principales en el país: Total Movie, proveedor de Grupo Salinas; Netflix, empresa estadounidense; Crackle, administrada por Sony; Vudú, de Walmart; ClaroVideo, perteneciente a América Móvil; iTunes Movies, de Apple; Klick, servicio de Cinépolis y VEO plataforma de streaming de Televisa. Cada empresa provee servicios distintos, pero en común tienen películas y series” (Sarmiento, 2014).

el nivel educativo, el socioeconómico y la ocupación de los ascendentes económicos, a partir de la posición socioeconómica actual de sus descendientes.

Con el fin de lograr dicho objetivo, el estudio contabilizó a una población de 25 a 64 años de edad, así como al padre, madre u otro proveedor cuando la población objetivo tenía 14 años de edad, esto con la intención de observar la movilidad educacional, movilidad ocupacional y percepción de movilidad social. Como en los estudios anteriores, en este estudio se observó la utilización de una muestra pequeña, cuya representatividad es cuestionada por el peso de la muestra frente a la población total del país, además de la poca claridad sobre los lugares que se seleccionan para su aplicación.

Así, el “Módulo Social Intergeneracional” se realizó del 22 al 24 de febrero de 2016, en el municipio de León, Guanajuato, a una población de 32,481 hogares, de los cuales solo 25,634 lograron completar la entrevista. Entre sus resultados se destaca la afirmación, por parte de los encuestados, de ser el color de la piel un factor preponderante para lograr el nivel de estudios y oportunidades laborales. Además, la percepción de mejoría en su situación socioeconómica, de ocupación y de profesión de hijos, con relación a sus padres, también se encuentra determinada por el color de la piel.

Para comprobar tal aseveración, el INEGI utilizó una escala cromática de 11 tonalidades, empleada ya en América Latina a través del “Proyecto sobre etnicidad y raza” (PERLA por sus siglas en inglés). Utilizando dicha escala, el entrevistado debía autodefinir el color de su piel. Los resultados muestran que las personas que se autclasificaron dentro de las tonalidades de piel más clara lograron niveles superiores de escolaridad, frente a aquellos de piel más oscura:



“Mientras más oscuro es el color de la piel, los porcentajes de personas ocupadas en actividades de mayor calificación se reducen. Cuando los tonos de piel se vuelven más claros, los porcentajes de ocupados en actividades de media y alta calificación se incrementan” (INEGI, 2016).

Si bien el estudio busca comparar los logros educativos y ocupacionales, incluyendo tanto información socio-demográfica como socio-económica, resulta de importancia mencionar el peso atribuido a la percepción personal del entrevistado con respecto a los movimientos en la estructura de bienestar económico, así como la auto-referencia a la caracterización de su propio color de piel, lo que proyecta un sesgo en la obtención de la información. En este sentido, puede existir la duda en si el entrevistado reveló auténticamente el color real de su piel con respecto a la gama de colores que se le presentó, así como su nivel educativo y profesión, así como la ocupación de sus padres. Además, se debe reflexionar sobre el peso de los programas gubernamentales presentes en áreas geográficas de nuestro México, y que han significado el triunfo de los partidos políticos, lo que podría haber orientado las respuestas de los encuestados, con el fin de continuar contando con los privilegios obtenidos, como ejemplo el regalo de televisores digitales, anteriormente expuesto en este capítulo.

Podemos observar cómo, a través de lo argumentado anteriormente, las dependencias gubernamentales, así como las empresas de consultoría privadas, han buscado, a través datos numéricos, justificar proyectos determinados de poder central, como el apagón analógico y el paso de la población mexicana en su conjunto – aún sobre las desigualdades existentes – a la tecnología digital, así como el uso de la televisión restringida. En el caso específico del acceso a la televisión restringida resulta cuestionable el mostrar valores

superiores al 20%, tomando en consideración que el salario mínimo actual no cubre la línea de bienestar ni la canasta básica requerida.

Zenyazen Flores publicó en el diario de circulación nacional El Financiero el artículo: “Erradicar pobreza por hogar requiere casi 5 salarios mínimos, según Coneval”, el pasado 1º de junio del 2017; en éste muestra cómo el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) contabilizó, como cifra mínima para erradicar la pobreza por ingresos en una familia de cuatro personas 11 mil 290.80 pesos. En este sentido, la línea de pobreza mensual por hogar tiene un valor de 11 mil 291 pesos, mientras que el salario mínimo vigente es de 2 mil 401 pesos al mes, lo que significa que “habría que aumentar 4.7 veces el salario mínimo para cumplir con lo estipulado en el Artículo 123 de la Constitución” (Flores, 2017).

Por su parte el Banco Mundial ha contabilizado una canasta básica de 4 mil 322.70 pesos por mes, mientras que la CEPAL 9 mil 172.30 pesos mensuales. Por último, de acuerdo a los criterios del CONEVAL, “actualmente 7 de cada 10 personas en el país tienen un ingreso inferior al costo de la canasta básica familiar” (Flores, 2017). Así, aun cuando resulta factible que más del 90% de los hogares mexicanos actualmente cuenten con al menos un televisor, el paso a la televisión digital y, especialmente el uso de la televisión restringida, no representa una opción, especialmente para aquellos que actualmente perciben el salario mínimo o se encuentran ubicados en la línea de la pobreza y la pobreza extrema, lo que significa la continuación de un patrón de entretenimiento relacionado con lo que se muestra en la señal de televisión abierta.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Adriana Anguiano realizó un estudio titulado: “¿Quién gana un salario mínimo en México?”, publicado por el diario Milenio en el año 2014. En este, se muestran datos relevantes, mismos que son todavía vigentes:

Es en este punto donde es necesario retomar el estudio llevado a cabo por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía: “Módulo de Movilidad Social Intergeneracional”, especialmente a partir de la relación que los resultados guardan con lo que se muestra en las historias de telenovela, es decir rasgos identitarios definidos desde estereotipos sociales y de género, mismos que determinan el bienestar y calidad de vida a partir del color de la piel y la posición económica de los protagonistas. Así, se muestra – tanto en las historias de telenovela como en el estudio sobre la movilidad social - un círculo que se refuerza negativamente y en este sentido podemos afirmar que se induce un *statu quo* bajo la sumisión y resignación social, desde un destino manifiesto que se define desde el lugar del nacimiento (y el color de la piel).

Podemos determinar el reforzamiento, a través de las dependencias gubernamentales y los sectores privados, dueños de las televisoras en nuestro país, así como los anuncios publicitarios y las revistas de moda, de atributos válidos que fundamentan la belleza, el éxito laboral y la riqueza desde la supremacía de lo blanco y caucásico sobre lo oscuro e indígena, reforzando las desigualdades y promoviendo la estatización de la población. Además México ha sido definido, también, como un país multicultural y multiétnico, en el que convergen, tanto las etnias indígenas como afrodescendientes y mestizos, por lo que en

- 
- a) El 13.11% de la población económicamente activa del país gana un salario mínimo, es decir más de 6 millones de personas, de los cuales 52.63% son mujeres y 47.38% hombres. Con referencia a la edad de los trabajadores el estudio solo contabilizó a aquellos mayores de 30 años, y dejó fuera al rango de 50 a 59 años; con un porcentaje similar, es decir entre 18% y 19% en los rangos de edad de 30 a 39 años, 40 a 49 y 60 años y más.
  - b) Sobre los estudios académicos, con referencia al salario mínimo, el 29.67% que actualmente gana el salario mínimo, de acuerdo a este estudio, no concluyó la primaria, mientras que el 29.67% tiene un certificado de primaria y 3 de cada 10 personas que terminaron la secundaria perciben el salario mínimo.
  - c) Con relación al perfil del trabajador, el 54.36% corresponde a trabajadores independientes, mientras que el 46.63% son trabajadores subordinados.
  - d) Las entidades que registran el mayor número de empleados que perciben el salario mínimo son, el primer lugar, el Estado de México con 11.76%, Chiapas con 9.76%, y Puebla 7.5%. (Anguiano,2014).

la movilidad social entre generaciones resulta poco probable que el color de la piel pueda ser un determinante, frente a factores como la educación académica, la migración o la herencia familiar.

Sin embargo, y aún reflexionando sobre los aspectos económicos que pueden llegar a determinar el público televidente en la señal de televisión abierta, frente a la restringida, así como los rasgos físicos, el grado máximo de estudios o el lugar de residencia, podemos caer en la especulación y prejuicios personales.

Bajo esta misma línea y si bien existe un conglomerado que solo accede a la señal de televisión abierta y se ha mostrado fiel a su programación, como lo hemos justificado anteriormente, para el resto de la población la selección de la señal se hace bajo un patrón imperceptible e inconsciente, automático y relacionado con la distinción y el gusto, puntos abordados por Pierre Bourdieu; además, también podemos observar cómo opera este gusto y distinción bajo sistemas de enclasmiento o cerrados, reproduciéndose el gusto visual por un canal de televisión, generación tras generación, aun contando con otras opciones de entretenimiento.

En este sentido, podemos afirmar que el ver televisión no crea distinción *per se*, sino por el beneficio de un capital (cultural), y a través de este el logro de una distinción y prestigio. Así, podemos observar cómo el consumo de la televisión restringida, a través de su programación, hace necesario el uso de un capital cultural, - el dominio de un idioma extranjero, como el inglés o la preferencia por contenidos que no ofrece la televisión abierta, así como programas históricos, películas o música -, frente a la programación en la señal de televisión abierta - propuesta por Televisa, TV Azteca e Imagen TV -, misma que,

como lo hemos descrito a lo largo de esta investigación y retomando el análisis Javier Esteinou Madrid, requiere de un distinto capital cultural.

Además, los capitales analizados por Bourdieu también generan, además de la capacidad de agencia al buscar su utilización, un sentido de pertenencia al grupo de convivencia, determinando el campo de acción del individuo. De tal suerte que podemos aseverar la preservación de un capital social, económico y cultural de aquellas personas fieles a la señal de televisión abierta, a partir de un sistema de enclasmiento o autopoiesis, mismo que se reproduce a partir de las historias recicladas de telenovela.

Y en contraste, quienes tienen acceso a la señal de televisión restringida, desde la utilización de un capital social, económico y cultural basado en la selección y apropiación de un contenido diferenciado, relacionado no solo con la trama sino el consumo de productos y lo efímero del amor líquido, reforzándose a su vez a partir de un sistema abierto que se autoconstruye desde cada historia de telenovela que se transmite, sin dejar de ser excluyentes el uno del otro.

La segunda parte de este capítulo está dedicado a la reflexión sobre el trabajo de producción creativa que llevó a cabo Argos en unión con TV Azteca, especialmente desde un canal en señal de televisión abierta, TV Azteca, el clímax de esta fusión, su debilitamiento y término, con la consecuente salida de Argos para, en consecuencia, migrar a la señal de televisión restringida, en donde la productora obtuvo madurez, prestigio y fama, especialmente a través de Telemundo y, como punto final, Cadena Tres.

Adquiere importancia el agregar este apartado, ya que la productora Argos demostró que en televisión abierta también se pueden mostrar formas distintas de hacer telenovela, más allá

del modelo que Televisa instauró y perpetuó a lo largo de décadas. Sin embargo, y como se demostrará, existe un público “acostumbrado” a las historias de telenovela que ofrece Televisa, sin dejar de lado la estructura con que cuenta (a través de su penetración geográfica, el número de foros, actores, actrices y anunciantes ya pactados) y con el que TV Azteca no logró competir, demostrando con esto que la señal de televisión abierta, frente a la restringida, sí ofrece una historia de telenovela específica, definida como “reciclada”, que reúne ciertas características y público.

Además, y como ya lo hemos evidenciado a través de los capítulos anteriores, existe un interés por preservar el *statu quo* imperante, no solo por los beneficios que esto implica, tanto para los grupos económicos, políticos y eclesiásticos, sino a través de mostrar y asumir, como válido, un modelo de sociedad mexicana para ser conservado y continuado. Desde esta perspectiva podemos asumir el éxito de telenovelas como “Nada personal” o “Mirada de mujer” desde su originalidad e innovación, no solo en la historia sino a través del detalle en la grabación y edición; y cómo su rompimiento con este “modelo” de sociedad mexicana las convirtió en “piezas únicas, “piezas de arte”, como las llama Verónica Velasco (2017).

Sin embargo y aún sobre la originalidad e innovación en mostrar temáticas distintas, Argos a través de TV Azteca, no pudo competir con el modelo económico imperante en la industria de la televisión, y especialmente con el peso que ha significado Televisa, especialmente desde el número de producciones, la infraestructura material y creativa y lo que para el público cautivo de esta empresa significa las telenovelas que esta empresa realiza. Además, no podemos dejar de lado cómo TV Azteca optó por un modelo de televisión ya probado y que en números le ha redituado altas ganancias, dejando en

consecuencia la propuesta original que Argos le propuso y que logró distinguirla de su competidora.

Por su parte y por último, si bien Argos migró a la señal de televisión restringida y ha sido reconocida por su trabajo, no solo en telenovelas sino series y películas, - especialmente en Telemundo y *Sony pictures* -, resulta de interés la alianza que llevó a cabo con Olegario Vázquez Raña, para producir una serie de telenovelas en el canal de televisión restringida que adquirió, poco antes de que Argos terminara su relación laboral con TV Azteca: Cadena Tres, preámbulo de Imagen Televisión.

## **5.2 La producción independiente: Argos, el lanzamiento de una propuesta, climax y declive frente al *statu quo* imperante en la señal de televisión abierta, y su migración a la señal restringida.**

El inicio de Argos como productora independiente se relacionó con la firma de paz en Centroamérica y el regreso del periodista Epigmenio Ibarra a México, tras haber sido corresponsal de guerra en El Salvador y Nicaragua, en los años ochenta; además, su experiencia no solo se limitó a nuestro continente, también cubrió por un tiempo el conflicto en Sarajevo<sup>96</sup>. Así, él mismo describe en entrevista concedida al canal

---

<sup>96</sup> En entrevista con RT, Epigmenio Ibarra describe su paso por la guerra y cómo estas experiencias detonaron en una visión distinta, tanto en las historias de telenovela como en las series y películas que ha realizado: “Yo hice un compromiso de contar una guerra que para mí resultaba fundamental, un proceso en El Salvador que era prácticamente desconocido en México y en el que yo pensaba que se estaba produciendo un cambio sustantivo, se estaba poniendo en juego el futuro de América Latina, como creo que en efecto sucedió, era además el último conflicto caliente de la guerra fría y había que estar ahí pero de manera consistente no ir y volver sino comprometerse a fondo con la cobertura de ese conflicto... [...] y en fin estuve en todos los conflictos calientes de la década de los ochenta y adquirí una experiencia fundamental que se resume en lo humano, en el hecho de que en la guerra conoces lo mejor y lo peor de los hombres; en la guerra se da cita la más extraordinaria de las heroicidades y la más abyecta de las villanías, en la guerra conoces a los malditos que ordenan a malditos que ordenan a los jóvenes matar y morir sin haber escuchado jamás un disparo y

Multimedios de “El Salvador” el 4 de julio del 2009, cómo pasó de trabajar en publicidad a la televisión educativa, de esta a la televisión cultural, para culminar en la producción de documentales, el ejercicio de periodismo y finalmente la ficción televisiva, pero con un tinte distinto a lo que hasta ese momento se veía en pantalla (Ibarra en Multimedios, 2009).

Especialmente podemos mostrar dos momentos históricos que dieron relevancia a Epigmenio Ibarra, el primero de ellos un documental que llevó a cabo con Omar Torrijos<sup>97</sup>, sobre el “Frente Sandinista”, desde el testimonio de dos combatientes de dicho frente; y posteriormente la primer entrevista grabada que éste le hizo al Subcomandante Marcos, tras el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, unos cuantos días después del 1° de enero de 1994.<sup>98</sup>

---

desde la seguridad de sus oficinas blindadas y conoces también los sufrimientos de los soldados, de los combatientes guerrilleros, y sobre todo de la sociedad civil, y en la guerra aprendes que hay que hacer el mayor de los esfuerzos para evitar que la guerra continúe” (Ibarra en TC, 23 de diciembre, 2014).

<sup>97</sup> Panameño de nacimiento, nació en 1929 en Santiago de Veraguas, comenzó y continuó sus estudios académicos con una marcada formación militar; además de ser artífice en el derrocamiento de Arnulfo Arias Madrid, en 1968, tras las elecciones de 1972 y la adopción de una nueva Constitución Torrijos fue nombrado Jefe de Gobierno; su política fue de “marcado nacionalismo con connotaciones populistas y por sus realizaciones concretas, como en el caso de la reforma agraria” (Ruiza, 2017). Un punto importante fue el inicio de las negociaciones con Estados Unidos para la recuperación de buena parte del Canal de Panamá, concluida en forma definitiva, con la entrega total de Canal de Panamá, por parte de Estados Unidos, hasta el 1° de enero del año 2000. Una vez concluido su período de gobierno se dedicó a la política exterior; es de importancia su apoyo a los sandinistas entre 1978 y 1979, con el fin de derrocar al régimen de Anastasio Somoza, en Nicaragua (Ruiza, 2017). De importancia para esta investigación es su coincidencia con Epigmenio Ibarra, en el conflicto centroamericano.

<sup>98</sup> Es importante mencionar cómo viajó durante varios días por la Selva Lacandona, en compañía de Phillippe de Saint Phalle, el camarógrafo, y otros periodistas para, al fin, lograr ver personalmente a Marcos, a la comandante Ramona y a otros insurgentes. En ésta, Marcos expuso las exigencias del EZLN, del movimiento zapatista y de sus orígenes. “Epigmenio Ibarra había sido corresponsal de guerra, había cubierto durante años la Guerra de El Salvador en los años ochenta. Había estado en Nicaragua y había dejado el periodismo, hasta cierto punto. Ahora era un productor de televisión, pero había conseguido ser el primero en llegar a Marcos. La entrevista se transmitiría en Televisión Azteca” (Domínguez, 2013). Aun cuando Ricardo Salinas Pliego le había comentado ya a Ibarra que transmitiría la entrevista, cambió de parecer, lo que hizo necesario utilizar las redes de influencia, tanto de Epigmenio como Carlos Payán, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Luis Villoro, Antonio Caño corresponsal de *El País* en México y Juan Luis Cebrián. La entrevista pudo ser transmitida a través de Multivisión, así como Canal Plus de España y Canal Plus de Francia, simultáneamente.



En principio, la idea original de comenzar una productora independiente en México fungió a cargo de Epigmenio Ibarra y Hernán Vera, camarógrafo y editor<sup>99</sup>. Vera había trabajado con Ibarra, a través de la cámara, en los frentes de batalla de Nicaragua y El Salvador y en éste último fundó la emisora clandestina “Radio Venceremos”, de ahí su sobrenombre “Maravilla” o “Mara”. Fallecido en el año 2014, Mildred Largaespada le dedicó la siguiente estrofa:

“Caminaba Hernán Vera con su estilo pecho arriba y cabeza altiva y mano inclinada de cortesano francés. Hablaba con acento venezolanísimo. Narraba con pluma de escritor sensible organizando metáforas singulares que le nacían inmediatas y organizando diálogos impactantes que aún suenan en la memoria de cualquiera que te diga que conversó con él y que alguna gente de la literatura y el cine pagaría millones de euros por una de sus líneas. Se mesaba las barbas, elevaba una ceja, decía maravillas. Existe el tal Maravilla, te susurraban al oído, no son inventos de la gente” (Largaespada, 2014).

Posteriormente se les uniría Carlos Payán, periodista y escritor para diversos medios de información y partidos políticos de tendencia izquierdista, como *El Machete* del Partido Comunista Mexicano y la Revista *Memoria*, del Movimiento Obrero Socialista. También colaboró en el periódico *uno más uno* y posteriormente fue miembro fundador del periódico *La Jornada*.

Tanto Epigmenio Ibarra como Hernán Vera y Carlos Payan reforzaron la tendencia renovadora del periodismo mexicano, que buscaba impregnar, también, las pantallas de la televisión. Así, lograron aterrizar este plan como productora independiente, a partir de la llegada de Verónica Velasco, también periodista y conductora, quien propuso un programa

---

<sup>99</sup> Nacido en Venezuela, participó en el conflicto civil salvadoreño en colaboración con Carlos Consalvi “Santiago” y “Mariposa”, difundiendo las actividades y proclamas del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN), a través de “Radio Venceremos”. Posteriormente se asoció con Epigmenio Ibarra y Carlos Payán para dar inicio a la primer productora mexicana independiente: Argos. Desde ésta fue el editor de telenovelas como “Nada personal” y “Mirada de mujer”; falleció el 10 de agosto del 2014. (Aristegui,2017).

de investigación periodística: “Expediente 132230”, mismo que sería transmitido a través de TV Azteca, empresa televisora que, como comentamos anteriormente, había ganado la licitación para adquirir la televisora paraestatal Imevisión.

Ricardo Salinas Pliego en ese momento y con el fin de marcar diferencia frente a su competidora Televisa, recibió las propuestas de la productora Argos; además y como expresó Verónica Velasco en entrevista personal, “en ese momento era un hombre con una escucha muy abierta, un hombre con muchas ganas de hacer una televisión diferente” (Velasco, 2017). Es importante mencionar que Verónica Velasco como Epigmenio Ibarra habían trabajado como reporteros para Imevisión, por lo que este primer programa se abocó a la denuncia social, pero sin hacer énfasis en la parte amarillista, más bien indagando, desde un sentido ético, sobre las circunstancias que propiciaron las situaciones que se mostraron a lo largo de dos años de transmisión:

“Así decidimos hacer a través de un ver tampoco problemas tradicionales, sino lo que podíamos hacer, porque las noticias siempre han sido la columna vertebral de cualquier canal de televisión y nosotros lo sabemos, y era muy difícil manejar la línea editorial de un canal, nosotros no podíamos manejar las noticias, contribuimos a mejorar algunas cosas, sobre todo de índole más de diseño del espacio de noticias, cuando empezó Javier Alatorre con Hechos, pero no nos metimos nunca en la cuestión editorial y periodística, ya no hicimos ningún trabajo en ese rubro” (Velasco, 2017)

Aun cuando obtuvo niveles importantes de audiencia, especialmente sobre la caricatura “Los Simpsons”, transmitida por Canal 7, también propiedad de TV Azteca, misma que había logrado diez puntos de rating, el programa “Expediente 132230” sale del aire de forma sorpresiva, tras dos años de transmisión ininterrumpida. Sobre este hecho Verónica Velasco refiere la intervención directa sobre la línea editorial del programa, por parte de la televisora, buscando limitar la autonomía e independencia de la productora sobre el

contenido de este programa, mismo que como observamos anteriormente buscaba mostrar “los puntos de vista de los que disienten, de quienes difieren, de quienes piensan distinto, y mostrar la mayor cantidad de versiones posibles de un hecho” (Velásco, 2017).

Resulta de interés cómo la no intervención en la línea editorial, de contenidos, y la necesidad de mostrar diversas aristas sobre un mismo problema, han sido objetivos perseguidos por la productora, lo que podría haber orillado a la ruptura y término de una relación laboral y creativa con TV Azteca. Con la culminación del programa “Expediente 132230” Argos comienza un nuevo proyecto con la televisora, preámbulo hacia la producción de telenovelas.

El programa fue llamado “Se vale soñar”, también dirigido por la propia Verónica Velasco. En éste, aun cuando también se llevó a cabo un trabajo periodístico fue enfocado no a la denuncia ciudadana sino al periodismo “del corazón” – definido así por la propia Verónica Velasco -, es decir al reencuentro de familias así como la obtención de recursos, a través de las instituciones, con el fin de lograr un objetivo positivo, como el apoyo a deportistas destacados, línea que seguiría la televisora posteriormente con la conductora Rocío Sánchez Azuara.

Al mismo tiempo Argos diseñó, para Ricardo Salinas Pliego, una serie policiaca de 13 capítulos, raíz de la telenovela “Nada personal”, tomando como fundamento la experiencia que se había tenido tanto con el programa “Expediente 132230” como “Se vale soñar”. Para Salinas Pliego resultó poco redituable el apoyar un proyecto en el que invertiría el mismo dinero que en una telenovela de 120 capítulos, por lo que Salinas propone a Argos la factura de una serie de telenovelas, utilizando los estándares que Televisa instauró desde el inicio de la telenovela, es decir el horario estelar nocturno, una trama consecutiva y melodramática, de principio a fin, y un cierto número de capítulos, pero respetando la

libertad creativa de la productora; además, Epigmenio Ibarra propuso a Ricardo Salinas el competir no desde la trama argumentativa que había empleado Televisa, sino el tomar una posición de “cambio al cambio”:

“Evidentemente cuando entramos a TV Azteca nuestra posición fue la gente del cambio al cambio [...] Si tú haces Ricardo la misma historia que hace Televisa primero nos va a quedar mal, segundo no vas a empatar con la audiencia y tercero vamos a pasar desapercibidos, y en efecto Ricardo fue abierto y desde Expediente nuestro planteamiento fue con un compromiso social y una posición digamos de izquierda” (Ibarra en PRODU, 2013).

Además, Argos reflexionó sobre cómo, a través de la tradición televisiva heredada por Televisa, la telenovela mantenía un gran audiencia y los recursos emotivos que lograban pulsar los hilos emotivos de la gente, en cada historia que se transmitía; sin embargo Argos buscó ir más allá en sus historias. Así, la necesidad de crear la originalidad los hizo voltear a lo que en ese momento se realizaba, a nivel creativo, en América Latina, particularmente Venezuela y la telenovela “Por estas calles”, escrita por José Ignacio Cabrujas.

“Por estas calles” fue trascendente porque contribuyó a la caída del entonces presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez y en ese sentido, Argos observó cómo una telenovela podía llegar a ser un medio de movilización, “son un modo formidable de movilización, de recoger indignación, de tratar temas que importan a la gente y que normalmente no se recogen en estas historias y nosotros decidimos hacerlo” (Velasco, 2017). Es así como el equipo de Argos, como productora ya constituida, trabajó con el poeta y escritor venezolano Cabrujas para crear la primer telenovela de Argos en TV Azteca: “Nada personal”.

Puesta nuevamente en pantalla recientemente, “Nada personal” exhibió, por primera vez, a través de una trama de telenovela en un canal de televisión abierta, el narcotráfico, la

corrupción policiaca, además de la función de los medios de comunicación y la construcción de los personajes femeninos desde una visión heurística, es decir con capacidad de acción y decisión propias, incluso desde la liberalización sexual de su protagonista, es decir más allá de su rol tradicional femenino. Aun cuando esta historia no desfalcó al teleauditorio de Televisa, sí le hizo mella y contribuyó al éxito de “Mirada de mujer”.

Como parte de la renovación buscada por TV Azteca, a través de las telenovelas, Argos produce “Mirada de mujer”; la versión original de esta historia fue escrita por el colombiano Bernardo Romero y se llevó a la pantalla con el nombre: “Señora Isabel”, en 1993. La versión mexicana se transmitió del 3 de marzo de 1997 al 2 de enero de 1998. La historia gira alrededor de una mujer madura que, tras la infidelidad de su marido con una chica joven y el término de un matrimonio de 27 años, - en los que se había dedicado a ser esposa y madre de sus tres hijos -, se enamora de un hombre diez y seis años más joven que ella, logrando también una liberalización frente al rol impuesto que había asumido, cumpliendo algunos de sus sueños y logrando la felicidad.

Podemos reflexionar en cómo estas dos producciones sentaron las bases para un nuevo modelo de telenovela en la señal de televisión abierta en México, nunca antes explotado; si bien y como ya lo hemos abordado en los capítulos anteriores, el corte de la telenovela impuesto por Televisa ha promovido una estatización social y económica, y la consiguiente pertenencia de clase.

A través de rasgos raciales, la vestimenta y las fiestas de barrio, frente a los clubes, fraccionamientos privados y coches de lujo, así como estereotipos de género conservadores y justificadores de una desigualdad persistente, en donde la mujer y el hombre deben cumplir con las características impuestas, además de diálogos vacíos, poco reflexivos y

críticos, estas tramas de telenovela visibilizaron problemáticas y motivaron la reflexión; en palabras de Epigmenio Ibarra:

“[...] dice Payán mi socio que nosotros no sabemos de gran cosa porque yo no terminé mis estudios, no soy especialista en nada, nada más un poquito de la vida, y ese poquito de la vida se aprende con la confrontación diaria con la muerte, que se produce en la guerra, entonces de alguna manera todos los trabajos de ficción que hacemos tienen hondas raíces en la realidad, emotiva, social, política, cultural, nuestros personajes tratamos de que estén afincados en la realidad por un lado, y por el otro lado hay un subtexto en todo el trabajo que hacemos, que es la prédica de la tolerancia; a la corriente de la televisión basura, que es muy poderosa, muy comercial y tiene mucho éxito, pero la telenovela en países como los nuestros, donde no se lee, donde no se va al cine, donde no se va al teatro es un instrumento fundamental de educación fundamental... y lo que nosotros decíamos si los jóvenes nuestros van a aprender a declarar su amor que no todos se declaren como “María la del barrio”, que haya algunos que tengan elementos cercanos a la poesía, cercanos a la literatura, cercanos al buen cine, y en la medida de lo posible tratamos de jalar nuestras producciones en esa dirección, pusimos directores de cine, escritores de cine, dramaturgos, a darle cierta dignidad a un género que tiene un alcance brutal porque lo ven millones de personas... (Ibarra en LPG Multimedia, 2009).

Es importante mencionar que, aun cuando en los capítulos anteriores habíamos abordado ya a la productora Argos y su paso por TV Azteca, lo hicimos en forma superficial, dejando de lado la importancia que Argos le dio, por primera vez en una televisora pública, al público televidente consumidor de telenovelas, mismo que había sido y consideramos sigue siendo, menospreciado y manipulado por los Azcárraga, - así como reforzado desde el poder político, de los grupos empresariales y las cúpulas de la iglesia católica mexicana - .

En este sentido Argos confió – y se refuerza en la entrevista hecha a Verónica Velasco y las consultadas sobre Epigmenio Ibarra - en que los productos de alta calidad también podrían llegar a ser accesibles para todo el público, sin importar el nivel educativo, económico o racial de referencia. Así, se apostó a una televisión “que cuando la gente le apague se quede

pensando, hablando, reflexionando acerca de, que le detone muchas cosas internamente, que le mueva ideas, el cerebro, la emoción, todo, pensamos en una televisión activista, movilizadora” (Velasco, 2017).

Sin embargo y más allá de lo propuesto por la productora Argos, podemos reflexionar, y ya lo hemos observado a lo largo de los capítulos anteriores, sobre un público acostumbrado visualmente a lo que se exhibe en la señal de televisión abierta, y la razón no solo se relaciona con el ingreso económico, el nivel académico o el lugar de residencia sino desde una reserva de sentido que funciona bajo un patrón cerrado, misma que se nutre de esta “pobreza visual” y que tiene su origen en haber sido Televisa un factor clave para la construcción de nuestra identidad mexicana.

Así y desde esta perspectiva, aun cuando la propuesta de una historia diferente de telenovela removi6 las estructuras no consigui6 modificar las bases de esta reserva de sentido heredada, de ah6 la preferencia del p6blico televidente hacia las historias recicladas y la consecuente migraci6n de la productora Argos a la se6al de televisi6n restringida<sup>100</sup>. Adem6s, y como lo vemos posteriormente y en n6mero, Televisa super6 con creces las producciones de Argos.

La relaci6n entre la productora Argos y TV Azteca tuvo dos momentos, siendo el primer per6odo el m6s fruct6fero, de 1996 al a6o 2000, con un total de siete producciones, algunas de ellas exitosas, “Nada personal” o “Mirada de Mujer” y otras controvertidas al abordar tem6ticas hasta ese momento ocultas, como la homosexualidad, el SIDA o la vida privada – sentimental de un sacerdote cat6lico, en “Demasiado coraz6n” o “Tentaciones”:

---

<sup>100</sup> El t6rmino “pobreza visual” fue descrito por Ver6nica Velasco en entrevista, pero tambi6n Joaqu6n Guerrero Casasola, escritor y guionista, tambi6n coincide en esta pobreza visual, en la recurrencia a las mismas tramas y el mantener un p6blico cautivo. En especial menciona c6mo Televisa ha pensado que lo que necesita es un “nuevo soporte” para competir, como el programa “El chavo del ocho” en Blim, y en realidad lo que tiene que ver es la renovaci6n de contenidos.

**Tabla 12: Telenovelas producidas por Argos Televisión en alianza con TV Azteca.**

Telenovela	Actrices y Actores involucrados	Año	Temática
Nada personal	Ana Colchero, José Llamas, Demián Bichir, Rogelio Guerra, Lupita Ferrer, entre otros.	1996	Narcotráfico. Corrupción.
Mirada de mujer	Angélica Aragón, Ari Telch, Fernando Luján, Evangelina Elizondo, entre otros.	1997	Romance intergeneracional. Enfermedades como el SIDA. Relaciones familiares.
Demasiado corazón	Claudia Ramírez Demián Bichir y Daniel Giménez Cacho	1997	Un reflejo de la política mexicana, secuela de “Nada personal”.
Tentaciones	Lorena Rojas José Ángel Llamas y Ana de la Reguera	1998	Infidelidad matrimonial, dogmas católicos y votos sacerdotales.
El amor de mi vida	Claudia Ramírez y José Ángel Llamas	1988	Relaciones de pareja. Infidelidad.
La vida en el espejo	Gonzalo Vega Rebeca Jones Sasha Sokol Héctor Bonilla Francisco de la O	1999	Relaciones de pareja. Homosexualidad. Romance Intergeneracional.
Todo por amor	Angélica Aragón Fernando Luján Plutarco Haza Ana de la Reguera Damían Alcázar Ana Ciocchetti	2000	Relaciones familiares. Prostitución. Infidelidad. Narcotráfico.

*Elaboración propia. Primer período en producción audiovisual Argos – TV Azteca: 1996 – 2000.*

Si hacemos un comparativo entre las producciones que llevó a cabo Argos en alianza con TV Azteca y las que se hicieron en los mismos años, por Televisa, podemos observar un aproximado de diez y seis producciones, frente a una de Argos - TV Azteca, como se muestra en la siguiente tabla:



**Tabla 13: Telenovelas producidas por Televisa: 1996 - 2000.**

Año	Nombre de las telenovelas producidas por Televisa, en el período 1996 – 2000.	Productora (or).
1996	Azul, Marisol, Morir dos veces, Confidente de secundaria, Para toda la vida, Cañaveral de pasiones, La antorcha encendida, Canción de amor, La sombra del otro, Bendita mentira La culpa, Sentimientos ajenos, Tú y yo, Luz Clarita, Te sigo amando, Mi querida Isabel. <b>Total: 16 telenovelas.</b>	Juan Osorio Ortiz, Luis de Llano Macedo, Lucero Suárez, Humberto Zurita, Ernesto Alonso, Julissa, Jorge Lozano Soriano, José Alberto Castro, Ernesto Alonso, Emilio Larrosa, Carla Estrada
1997	Pueblo chico infierno grande, Los hijos de nadie, No tengo madre, Gente bien, Alguna vez tendremos alas, Esmeralda, La jaula de oro, El alma no tiene color, María Isabel, Salud dinero y amor, Amada enemiga, Huracán, Desencuentro, El secreto de Alejandra, Sin ti, Mi pequeña traviesa. <b>Total: 16 telenovelas.</b>	José Alberto Castro, Florinda Meza, Juan Osorio Ortiz, Carla Estrada, Emilio Larrosa, Carlos Sotomayor, Ernesto Alonso, Pedro Damián.
1998	La usurpadora, Vivo por Elena, Una luz en el camino, Rencor apasionado, Preciosa, La mentira, Gotita de amor, El privilegio de amar, Soñadoras, Camila, El diario de Daniela, Ángela. <b>Total: 12 telenovelas.</b>	Juan Osorio Ortiz, Salvador Mejía Alejandre, Pedro Damián, Carla Estrada, Emilio Larrosa, Rosy Ocampo, José Alberto Castro.
1999	Nunca te olvidaré, Rosalinda, Tres mujeres, El niño que vino del mar, Amor gitano, Por tu amor, Infierno en el paraíso, Alma rebelde, Serafín, Laberintos de pasión, Mujeres engañadas, DKDA, Cuento de navidad <b>Total: 13 telenovelas</b>	Juan Osorio Ortiz, Salvador Mejía Alejandre, Pedro Damián, Carlos Sotomayor, Nicandro Díaz González, José Alberto Castro, Ernesto Alonso, Emilio Larrosa, Luis de Llano Macedo, Angelli Nesma Medina.
2000	¡Amigos por siempre!, Siempre te amaré, Ramona,	Rosy Ocampo, Juan Osorio Ortiz, Lucy Orozco, Pinkye

	La casa en la playa, Locura de amor, Carita de ángel, Mi destino eres tú, Abrázame muy fuerte, El precio de tu amor, Primer amor, Por un beso, Rayito de luz. <b>Total: 12 telenovelas</b>	Morris, Roberto Gómez Fernández, Nicandro Díaz González, Carla Estrada, Salvador Mejía Alejandro, Ernesto Alonso, Pedro Damián, Rosy Ocampo, Angelli Nesma Medina.
--	---	--

*Elaboración propia: Telenovelas producidas por Televisa en el período 1996 – 2000.*

Reflexionando sobre la tabla anterior podemos observar la capacidad de producción de Televisa en esos años, al poner en pantalla hasta diez y seis telenovelas en un mismo año, lo que reitera la importancia de la telenovela para este canal, no solo por las ganancias que se logran obtener sino desde el público que las sigue. Otro elemento se relaciona con las y los productores y productoras de las mismas, especialmente aquellos nombres que actualmente siguen siendo vigentes para Televisa, por su trabajo ininterrumpido, entre ellos Juan Osorio Ortiz, Emilio Larrosa, José Alberto Castro y Carla Estrada.

Sobre esta última - y podemos aseverar, representa la visión y mirada de los productores y productoras de telenovelas en Televisa -, el guionista y escritor Joaquín Guerrero Casasola comentó cómo, en la Cumbre de las Telenovelas, llevada a cabo en el año 2004 en Madrid, España, argumentó sobre lo positivo del melodrama tradicional que todavía se puede ver en la pantalla de Televisa:

“[...] y mi ponencia era sobre los híbridos, porque ya no podemos seguir con el melodrama tradicional, y me acuerdo que luego le tocaba su ponencia a una productora que se llama Carla Estrada y montó en furia por los híbridos, que era una patanería, que la telenovela era la telenovela, el bien el bien y el mal el mal, y que la telenovela ayudaba a la gente a tener valores, y hacía que la familia fuera católica y guadalupana, y realmente ella creía en lo que la telenovela aportaba como valores que promulgaba Emilio Azcárraga, para jodidos, pero ella lo veía bien, creía, y mucha gente de Televisa que cree en el producto que es la telenovela, no cree que manipula” (J. Guerrero, comunicación personal, 21 de julio, 2017).

El segundo momento, tras su éxito en Telemundo (un canal de televisión que se transmite en señal restringida y cuya base de operación y público se encuentra en Miami, Florida) y con producciones como “Ladrón de corazones”, “El alma herida”, “Gitanas” y “los plateados” - también llevando a cabo una telenovela por año -, se dio entre 2007 y 2008, con las producciones “Mientras haya vida”, “Vivir sin ti” y “Deseo prohibido”; Esta última fue modificada en su trama, incluso el actor principal fue removido a mitad de la grabación, para colocar en su lugar a Andrés Palacios, con el fin de “salvar” los niveles de audiencia. Tras la grabación de esta telenovela Argos terminó su relación laboral y creativa con TV Azteca; en entrevista con Verónica Velasco y reflexionando sobre su salida de TV Azteca, y la posterior homologación de contenidos ofrece el siguiente análisis crítico, mismo que es necesario incluir:

“[...] ¿por qué se parecen los contenidos? Porque no se atreven, yo les decía también que en un momento felizmente Ricardo Salinas tenía una audacia frente a los medios, y quería hacer muchas cosas, en la que coincidimos con él, y pudimos hacer muchas cosas, en el momento en que eso se cerró ya no tuvimos tampoco espacio allá adentro, pero sí hay una tendencia a igualar, a imitar, a reproducir fórmulas que funcionan, en lugar de tomar riesgos, de aventurarse, y riesgos que les diré si sabemos escuchar cómo va el mundo hay riesgo pero también más o menos calculados, porque estamos escuchando lo que la gente quiere ver, y el tino está en decidir asertivamente el formato, el tipo de temas que vas a dar para que eso realmente tenga interés o no” (Velasco, 2017).

Epigmenio Ibarra, en el mismo sentido, también expresa la necesidad, tanto de Ricardo Salinas como de Argos televisión, de ofrecer al público un contenido distinto, mismo que fue diluyéndose con el tiempo: “Ricardo optó por otro tipo de televisión y nosotros agarramos para Telemundo, moderamos el planteamiento político porque ya no estábamos incidiendo en la realidad política mexicana pero sí estábamos cumpliendo con un objetivo

que para nosotros es primordial, atender a nuestros compatriotas en los Estados Unidos” (Ibarra en PRODU, 2013). Si bien la productora Argos ha llevado a cabo proyectos para MTV Latinoamérica el grueso de su producción ha sido en alianza con Telemundo.

Especialmente y de interés para este trabajo de investigación es la relación que mantuvo para un canal mexicano en señal de televisión restringida, Cadena Tres, cuyo dueño Olegario Vázquez Raña, buscaba crear un puente para, posteriormente, competir y ganar una licitación en la señal de televisión abierta, y su relación con la productora Argos. Así y aun cuando esta última había realizado producciones con Telemundo, tras el segundo período de relación laboral con TV Azteca en el año 2008, llevó a cabo las siguientes producciones en alianza con Cadena Tres, mismas que también marcaron diferencia:

**Tabla 14: Telenovelas producidas por Argos Televisión en alianza con Cadena Tres.**

<b>Telenovela</b>	<b>Actrices y Actores involucrados</b>	<b>Año</b>	<b>Temática</b>
<b>Las Aparicio</b> (1ª. Temporada con Cadena Tres)	Gabriela de la Garza, Ximena Rubio, Liz Gallardo, María del Carmen Farías, Eréndira Ibarra	2010	Roles tradicionales impuestos a la mujer y su consiguiente rompimiento, a través de: Mujer empresaria, Mujer lesbiana o Mujer ama de casa y madre, como ejemplos. Relaciones de pareja. Cuestionar el papel del hombre y la masculinidad.
<b>El sexo débil</b> (co-producida con Sony Pictures Television). (1ª. Temporada con Cadena Tres)	Itatí Cantoral, Raúl Méndez, Mauricio Ochmann, Luciana Silveyra, Khotan Fernández y Arturo Ríos.	2011	Cómo ven los hombres su propia masculinidad y la forma en que ejercen el machismo, un “machismo invisible”. Trata de personas. Corrupción. Homosexualidad.
<b>Bienvenida Realidad</b>	Irene Azuela, Eduardo	2011	La vida cotidiana de

(co-producida con Sony Pictures Television). (1ª. Temporada con Cadena Tres)	Victoria, Sofía Sisniega, Lisa Owen, Alexandra de la Mora, Esteban Soberanes.		jóvenes estudiantes que asisten a una institución académica. Drogadicción; bullying; SIDA; anorexia; embarazo no deseado, entre otras.
<b>El octavo mandamiento.</b> (1ª. Temporada con Cadena Tres)	Saúl Lisazo, Marco Pérez, Sara Maldonado, Néstor Arnulfo, Leticia Huijara, Claudia Ríos, Erik Hayser, Mario Loria, Ximena Rubio, Tamara Mazarrasa, Alejandra Ambrosi, Arap Bethke.	2011	Narcotráfico. La función del periodismo a través de una familia y la relación con su madre, quien se extravía en el ataque a las Torres Gemelas, pero reaparece nuevamente. Corrupción. Secuestro. La función policiaca.
<b>Fortuna</b> (co-producida con Sony Pictures Television). (2ª. Temporada con Cadena Tres)	Marco Treviño, Andrés Palacios, Anna Ciocchetti, Estela Calderón, Claudia Ramírez, Lisette Morelos.	2013	El mundo de las apuestas. Corrupción. Infidelidad. Masculinidad dominante (El Zar).
<b>Las trampas del deseo.</b> (co-producida con Mundo Fox). (3ª. Temporada con Cadena Tres)	Marimar Vega, Alejandra Ambrosi, Javier Jattin, Diego Soldano, Alexandra de la Mora.	2014	Corrupción policiaca. Red de trata. Mujeres en la política.

*Elaboración propia: Telenovelas producidas por Argos tras su rompimiento con TV Azteca y hasta su desaparición, en el año 2015, para crear Imagen Televisión.*

Como podemos observar en la tabla anterior, y dando fin a este segundo apartado, las temáticas que se abordaron en las tramas de las telenovelas que se emitieron a través de Cadena Tres, muestran aristas similares a aquellas que Argos produjo en su alianza con TV Azteca, lo que habla de una línea crítica que ha buscado preservar Argos, en cada historia de telenovela, y que se relaciona con la puesta en pantalla de historias diversas, diferentes y

originales, una frente a otra, y en las cuales se busca reformular los estereotipos de género a través de un retrato fiel de la realidad, aun cuando los medios de comunicación los busquen encasillar bajo un patrón heredado; además, son historias que han resultado novedosas para otras productoras como Disney Televisión, HBO Latinoamérica o Mundo Fox.

Como conclusión a este capítulo podemos reflexionar sobre el lugar que ha logrado obtener y mantener la programación en la televisión restringida, a lo largo del territorio nacional; sin embargo para su uso no podemos limitarnos solamente al aspecto económico, ya que confluyen otros elementos, relacionados con la preservación de un capital, ya sea económico, cultural o social. Y si bien las compañías de televisión por cable han abaratado sus servicios este sistema todavía resulta inaccesible para algunos sectores de la población, especialmente aquellos en pobreza y pobreza extrema geográficamente definidos, y para quienes la señal de televisión abierta resulta la única opción de entretenimiento viable.

También hemos podido observar cómo existe un grupo de población con una franja de edad definida, quien aun teniendo acceso a la televisión restringida continúa fiel a los canales de la televisión abierta, especialmente las telenovelas, lo que nos habla de un público que se conserva cautivo, acostumbrado bajo un patrón de “pobreza visual”. En sentido paralelo y desde las telenovelas producidas por Argos se observa la apuesta por un modelo distinto de telenovela y la revalorización del público televidente, lo que también conlleva a la consideración de estereotipos de género bajo diversas aristas y que buscará responder, a lo largo del siguiente capítulo, la tercer pregunta planteada al principio de este capítulo, y que se relaciona con la diferencia en los estereotipos de género que se muestran en la televisión abierta, frente a la televisión restringida.

De especial interés para este trabajo de investigación resulta la telenovela “El sexo débil”, especialmente desde el retrato que hace de la masculinidad, - ligada al machismo -, y no

solo aquel visible, desde el control y la violencia, sino un “machismo invisible”, que se ha enraizado en nuestra cultura mexicana. En contraparte y desde la televisión abierta existe una trama reciclada que también fue emitida, en el mismo período de tiempo que “El sexo débil”, “Teresa”, misma que como hemos visto a lo largo del capítulo anterior, fue criticada por mostrar, en su primera versión y como el inicio de la telenovela, un estereotipo empoderado femenino; a través de su análisis, en el siguiente capítulo comprobaremos una legitimación, en la historia, de estereotipos conservadores y legitimadores de la desigualdad, especialmente para los roles femeninos y desde un tiempo político electoral con el bombardeo, en los comerciales, de Enrique Peña Nieto y Angélica Rivera.

Además, no podemos dejar de lado el poder de los grupos político - empresariales y su relación con las empresas televisoras, quienes han buscado conservar el *statu quo*, sus privilegios y áreas de influencia a través de un mensaje fácilmente digerible y que, en esencia, preserva, a través de un sistema de enclasmiento o autopoiesis, la imagen del deber ser, a través de la transmisión por tercera vez consecutiva de la telenovela “Teresa”.

Así a partir del análisis de la telenovela: “El sexo débil”, en contraparte y transmitida por el canal Cadena Tres de televisión restringida, en el mismo período de tiempo, buscaremos reflexionar sobre las diferencias en la trama - cuya historia transcurre en un vaivén –, así como y especialmente, los estereotipos tanto para lo masculino como lo femenino, demostrando la propuesta de una visión real y compleja, más allá de los estereotipos impuestos desde las telenovelas de corte tradicional.

## **Capítulo 6: *Teresa y El sexo débil: Entre la preservación del statu quo y el amor***

### ***líquido.***

A lo largo de los capítulos anteriores hemos visto cómo los estereotipos que actualmente observamos en las historias de telenovela se han nutrido de diversos elementos; así, además de aspectos coyunturales que podemos identificar en distintos procesos históricos (como la época de la conquista, el período colonial, la independencia, el Porfiriato, la Revolución Mexicana y el proyecto educativo de buena parte del siglo XX), se pueden agregar las historias de cine en la considerada época de oro, la creación de la radio y por último la televisión.

Especialmente, en la época de oro del cine mexicano, no sólo la radio y la televisión se encargaron de ser una vía de comunicación masiva que informara o educara a la población, también buscaron - a través de sus historias -, proponer y reforzar un modelo de sociedad y difundirlo como válido. En el caso de la televisión y con los Azcárraga a la cabeza, el modelo fue copiado de las historias mostradas tanto en el cine como en las radionovelas, y recreado a partir de reforzar los estereotipos de género, desde el “deber ser”, femenino y masculino, justificando las diferencias raciales y de clase desde estándares económicos y culturales diferenciados, hasta aquellos diametralmente opuestos; incluso, dando aliento a la estatización y desigualdad desde un adoctrinamiento religioso, imponiendo como única válida a la religión católica.

En contraste, y como lo abordamos en el capítulo anterior, TV Azteca se definió en sus orígenes como un modelo distinto de hacer televisión, en principio a través de programas como el de “Expediente 132230”. Posteriormente, y con programas dentro del entorno del



periodismo del corazón se realizó “Se vale soñar”, para finalmente, y en cuanto a la producción de telenovelas, establecer una alianza con la productora independiente Argos, mostrando como resultado tramas distintas a las de su competidora Televisa.

Así y aun cuando estas producciones significaron una coyuntura en la forma de mostrar historias para telenovelas, especialmente desde los estereotipos de género y la visibilización de problemáticas, antes ocultas, el predominio que Televisa había ejercido sobre sus competidores y televidentes prevaleció, fracasando sobre todo en cuanto a las mediciones de audiencia (rating), desechando nuevos intentos y retomando, en forma repetitiva, cíclica y reciclada, el modelo de telenovela “tradicional”. Así podemos advertir que TV Azteca ha contribuido a perpetuar y reforzar un patrón cerrado en cuanto a la temática de sus producciones telenoveleras, y el cual sólo con algunas excepciones y momentos, se ha mantenido hasta nuestros días.

Por su parte Cadena Tres, canal de televisión por cable propiedad de Mario Vázquez Raña, si bien mostró una apertura de miras para el contenido de sus telenovelas, tales como “Las Aparicio”, “El sexo débil” y “El octavo mandamiento”, emitidas entre el 28 de mayo del 2007 y el 26 de octubre del 2015 en alianza con Argos, cuando culminó con la transmisión de su señal en televisión restringida, para aventurarse a la señal de televisión abierta desde Imagen Televisión. Con ello, podemos advertir la vigencia y permanencia de la televisión en señal abierta, como un producto redituable no solo para ganancias económicas sino también como un vehículo eficaz para el adoctrinamiento social.

Para el caso, hemos buscado reflexionar y trabajar en las respuestas sobre las siguientes preguntas: ¿Los contenidos diferenciados de la telenovela mexicana, sobre todo a partir de la construcción y el *manejo* de representaciones e imaginarios sociales, han buscado

preservar un *statu quo* conveniente a los poderes político y económico?, y ¿se sirven de los estereotipos de género al utilizar las reservas de sentido asociadas a los prejuicios y estereotipos sociales para reforzar el mensaje y propósitos?.

Por ello, este capítulo pretende a partir del análisis comparativo de dos tramas telenoveleras, determinar la originalidad o no de sus historias, identificar cuáles estereotipos se muestran, así como su sentido y peso en la historia. Esto con base en el análisis y reflexión del tercer y cuarto ejes temáticos desarrollados en el Capítulo 3 de esta tesis doctoral, y que se relacionan tanto con el consumo y el amor líquidos, como con la perspectiva de género. Pero analizando desde lo que se fabrica en la pantalla, sin dejar de lado lo anteriormente abordado, es decir la influencia y poder que las televisoras en México han logrado obtener desde la utilización de un poder fáctico, hasta una perspectiva sobre la importancia y utilidad de las historias recicladas de telenovela y con ello, la continuidad del *statu quo*.

De tal forma que al final del capítulo se reflexionará, sobre cómo en la diferenciación de las tramas también se han fabricado, expuesto y reforzado, estereotipos distintos; en el primer caso - y desde la señal de televisión abierta -, el reciclaje telenovelerero ha construido patrones de convivencia, roles y estereotipos conservadores, mismos que han sido guardados bajo un sistema de enclasmiento o autopoiesis – desde el mismo reciclaje se ha desembocado en la continuidad, sin cambio, de una reserva de sentido que ha reforzado la prevalencia de un *statu quo* conveniente, o por lo menos a modo de los intereses que ya hemos evidenciado en los capítulos anteriores (Berger y Luckman,1996).

En contraste y desde la señal restringida, la historia de la telenovela muestra diversos enfoques, entre ellos el interés sobre el consumo, alentando lo que podemos definir como el

“amor líquido” y las “comunidades fantasma”. Otro elemento presente es la liberalización de los estereotipos de género, optando por el desarrollo y la muestra de roles diversos y, hasta cierto sentido empoderados, tanto para lo masculino como para lo femenino; incluyendo en éstos la diversidad sexual (Bauman, 2007). Además se observan dos aspectos que caracterizan a este diferenciado estilo telenovelero: La impredecibilidad y la no polarización; y no solo desde los personajes sino también a partir de los lugares de interacción, lenguaje y vestimenta. Esto significa que a partir de la complejidad de la trama, se puede construir un diagnóstico certero sobre lo que pasará, incluso en el siguiente capítulo; además, se desdibuja la visión de una sociedad desde los opuestos: Rico *versus* Pobre; Ignorante *versus* Letrado; Vecindad *versus* Mansión; y Hombre *versus* Mujer.

La organización de este capítulo se hizo con base en dos momentos: En un primer momento se analizará, desde una visión global y con el fin de reducir el espectro de análisis hacia las telenovelas “Teresa” y “El sexo débil”, el peso de la telenovela mexicana, frente a lo que también se produjo en otras regiones de Iberoamérica como contexto - en el mismo período de tiempo -, para concluir con las producciones nacionales, tanto desde la televisión privada como la pública en México, entre los años 2010 y 2012.

En un segundo momento, comenzaremos mostrando una síntesis de las telenovelas “Teresa” y “El sexo débil” y en la cual reflexionaremos sobre la función del personaje principal femenino, con relación a su ámbito de acción e influencia, frente a los personajes masculinos que interactúan en las tramas de ambas telenovelas. En este punto resulta de interés demostrar, y retomando el cuarto eje temático: “El género desde las industrias culturales” (incluido en el Capítulo 3: Marco teórico y conceptos de referencia), sumarnos a lo expuesto por Teresa de Lauretis (1987) y Nancy Fraser (1997), en cuanto a la

construcción de las identidades sociales; es decir, si el papel del personaje femenino es complementario al masculino o es definido independiente de él.

Además y retomando los argumentos de Judith Butler (2001), podemos advertir que frente al sexo “natural” existe una resignificación de identidades, misma que se otorga a partir del discurso de la telenovela - ya sea desde una reserva de sentido heredada o provocando una crisis de sentido -. En sentido paralelo, también se observa cómo son los patrones de convivencia, es decir de interacción e influencia de los roles femeninos ya sea frente a, en convivencia, subordinados o no, a los masculinos.

Así y permeado por lo expuesto en el apartado “El género desde las industrias culturales”, hablaremos de la profesionalización o no de los personajes principales, tanto masculinos como femeninos; es decir si su función es de ambivalencia o polarización, reforzando los roles tradicionalmente impuestos al hombre y la mujer en nuestra sociedad mexicana, o se muestran roles de complementariedad entre lo femenino y lo masculino, buscando la modificación de la visión de una sociedad estatizada, jerárquica y patriarcal. Como punto complementario también se analizan los lugares de convivencia o interacción, el lenguaje utilizado y el refuerzo o recurrencia a la práctica de una doctrina religiosa, a través de la devoción popular por medio de imágenes o figuras.

Por último, se hará un análisis de ambas tramas, abarcando un amplio espectro y confrontando así la hipótesis central de esta tesis doctoral: “La televisión mexicana, sobre todo en el caso de las telenovelas, transmite contenidos que apoyan la continuidad de un *statu quo*, los cuales bajo el interés y acuerdo del Estado, la Iglesia y el empresariado, reproducen estereotipos a partir de la utilización de reservas de sentido; aunque

diferenciados según el tipo de medio por el que se transmiten, ya sea de difusión abierta o restringida.”

### **6.1. Primer momento: El peso de la telenovela mexicana y su competencia Iberoamericana; continuidades, rupturas y alianzas.**

Podemos comenzar este apartado advirtiendo y razonando sobre el peso de la televisión abierta, frente a la televisión restringida, sobre todo en Iberoamérica, y esto con el fin de llevar nuestro análisis a la diferenciación de ambas señales. Para el caso, cabe comentar que si observamos la cantidad de canales propiedad del Estado que emitieron su señal por televisión en el entorno de Iberoamérica podemos advertir una disminución, en los últimos años, frente a la televisión privada que opera en la señal de televisión abierta, llegando a ser de solo un canal en la mayoría de los países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú y Uruguay; empero en los casos de Venezuela, Ecuador y México (que actualmente ha sumado a su barra abierta el Canal del Congreso) continúan mostrando, en sentido paralelo, un mayor número de canales que operan desde la televisión pública, subsidiados por el Estado, como podemos observar en la Tabla 18: *Canales que emiten su señal en televisión abierta a nivel Iberoamérica, propiedad de particulares, frente a los estatales* (consultar la sección de Anexos).<sup>101</sup>

Esa tendencia hacia la reducción de la televisión pública operada por el Estado aparece relacionada con un objetivo compartido, el cual relacionado con la homologación de

---

<sup>101</sup> El Anuario 2010 del *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva* realiza un análisis con relación a esta tendencia, así: “[...] de los 69 canales abiertos de alcance nacional en los países del ámbito Obitel las emisoras de capital privado son un total de 47 (68%), más que el doble de las públicas que son 23 (32%). Los únicos países que poseen el mismo número de emisoras privadas y públicas son Ecuador, Portugal y México, siendo ese número también bastante cercano en Venezuela y Colombia. En Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos y Uruguay predominan ampliamente las emisoras privadas. Estados Unidos es el único país en el que no existe canal público [...] dirigido a la población hispana” (Orozco y Vasallo, 2010:24).

contenidos busca ante todo la rentabilidad y la ganancia, por encima de la pretensión de una televisión educativa, que incite a la reflexión y el análisis. Así, lo abordado en los capítulos anteriores y que muestra el inicio y continuación de una línea hacia la homologación de contenidos, en la señal de televisión abierta en México, también es compartida por otros países de habla hispana, quienes a través de un formato similar, han logrado sobrevivir, competir y exportar sus formatos, especialmente desde la producción de telenovelas y, recientemente sin destronar a este formato con las series de televisión.

A partir de los datos emitidos por el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL) y que se pueden consultar en la *Tabla 19: Formatos de ficción nacional y número de títulos, años 2007 – 2013* de la sección de Anexos, podemos observar cómo, entre el año 2007 y 2015, son las telenovelas y las series las que representan un mayor número de producciones, frente a lo que manifiestan el telefilme o el docudrama. El año 2011 resulta muy esclarecedor al respecto, en razón de la cantidad de producciones que los países miembros de OBITEL lograron, tanto en el formato de telenovela, como en el de serie y miniserie. El caso de México (que podemos observar en la tabla), compite frente a Brasil y Argentina en la producción de telenovelas y es en ese año en el que también logra el número superior de 42, al igual que Brasil, cantidad que irá en declive en los años subsiguientes.

Resulta interesante cómo en España y Portugal, si bien se hizo uso de las historias de telenovela, también apostaron por la producción de series de televisión, y es en este formato en el que obtuvieron los primeros lugares, en contraste con los países de América Latina; esto evidenció la tradición del público televidente latinoamericano por el formato de la telenovela, así como su vigencia y permanencia. En la producción de esas telenovelas, la

narrativa de larga serialidad es compartida por Brasil, Colombia, México y Argentina. En paralelo Brasil, seguido por México y posteriormente Argentina, han liderado la producción de telenovelas, en América Latina; así, “juntos, Brasil, México y Argentina produjeron 124 telenovelas, lo que corresponde al 52% de toda la producción inédita de los países Obitel en los últimos tres años (haciendo referencia a los años 2008, 2009 y 2010)” (Orozco y Vasallo, 2010:35).

Otro ámbito a considerar es el que enmarca la emisión de producciones propias, sobre las importadas; en este sentido en el año 2010, México junto con Portugal, Colombia, España y Brasil, fueron los países que presentaron un mayor número de producciones propias, de realización nacional, frente a la importación de producciones extranjeras. Sin embargo y aun cuando México ha liderado la producción de telenovelas durante décadas, ninguna de sus producciones aparece entre las diez más vistas de los últimos años, al menos en Iberoamérica (consultar Tabla 10: Los diez títulos más vistos por año, en la sección de Anexos). Así solo Televisa – sobre TV Azteca, Canal Once y Cadena Tres - entre los años 2009 y 2015, logró ocupar el lugar 13° con la telenovela “Sortilegio” del año 2009 y 15° con las telenovelas: “Hasta que el dinero nos separe” en el 2009 y “Corazón indomable”, en el año 2013.

Las telenovelas arriba mencionadas, fueron producidas y transmitidas a través de las pantallas de Televisa, lo que nos lleva a suponer sobre cómo esta empresa mexicana se ha abocado más hacia la satisfacción de un mercado interno, dejando de lado quizá, su interés por competir a nivel internacional; sobre todo, al recurrir continuamente al uso de tramas o temáticas que le han resultado rentables. Estas tramas han sido eficaces para tener un público cautivo y hasta fiel, obedeciendo a un patrón cerrado o autopoiesis y,

fundamentándose en la utilización de una reserva de sentido, la cual no sólo refuerza un hábito de consumo sino que también para diversos ámbitos ha resultado conveniente para la preservación de un *statu quo*; incluso funcional, como lo veremos con el caso de la telenovela Teresa.

Por otra parte, y si bien Televisa ha extendido su mercado hacia los Estados Unidos, desde los canales Galavisión y Univisión (en ese país tanto Galavisión como su competencia Telemundo, emiten sus señales en televisión abierta), su público en mayor número es el mexicano y latinoamericano que vive en ese país. Ese público es sobre todo aquél que habla y conserva el idioma español sobre el inglés, y que quizá de manera nostálgica, busca en las historias de telenovela producidas y transmitidas en español una forma de mantenerse cercano a sus raíces.

Un ejemplo es la telenovela “Teresa” (la cual se analizará a detalle posteriormente), transmitida desde la pantalla de Univisión y comparándola con las producciones que se emitieron en Estados Unidos, ocupó el lugar 4º en teleaudiencia, incluso un lugar arriba del que ocupó en su primera transmisión a través de las pantallas de Televisa en México, lo que nos lleva a comprobar cómo las telenovelas mexicanas de corte tradicional han mantenido un público asiduo, incluso más allá de nuestras fronteras. Y si bien esos resultados nos muestran una presencia importante de la telenovela mexicana en el extranjero y cuando en su transmisión del año 2010, obtuvo el 5º lugar en el ranking nacional, ya contrastada en la escala internacional y con la competencia de telenovelas producidas en Chile, Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y Perú, solo logró alcanzar el lugar 38; incluso al siguiente año y transmitida por Univisión, en la competencia internacional entre los países miembros de OBITEL bajaría tres peldaños, y ocupando el lugar 35.



Para el caso, y observando la tabla 22 de la sección de anexos: “Perfil de audiencia de los diez títulos más vistos: género, edad, nivel socioeconómico”, podemos observar, en primera instancia, cómo solo una telenovela con el título: “El clon”, exhibida por Televisa pero producida por Telemundo tuvo un origen distinto, mientras que las nueve telenovelas restantes fueron producidas y exhibidas por esta empresa mexicana, reforzando de esta forma el peso e influencia de esa televisora, en la señal de televisión abierta difundida en México. Incluso, profundizando en los datos que nos muestra la tabla 22, especialmente enfocándonos en la sección de género, podemos advertir cómo el porcentaje de mujeres televidentes dobla en porcentajes al masculino, obteniendo incluso, porcentajes mayores al 60% (con la excepción de la telenovela “Gritos de guerra y libertad”).

Al centrarnos en la telenovela “Teresa”, podemos observar que ésta conforma el porcentaje más alto dentro de la teleaudiencia femenina: 69.9%; lo que nos facilita la comprobación de la existencia de un público televidente asiduo y acostumbrado no solo a una trama similar y predictiva, sino también a la continuidad de los roles que se asumen en la historia, desde lo femenino o lo masculino, y que encajan con los lugares de convivencia, lenguaje y vestimenta utilizados. En contraste y observando los porcentajes del público masculino, en el caso de la telenovela “Gritos de muerte”, puesta en escena entre agosto y septiembre del 2010 - misma que mostró a través de su trama, el proceso de la Independencia de México y desde la perspectiva de una historia oficial -<sup>102</sup>, obtuvo el porcentaje mayor del público

---

<sup>102</sup> En contraste, una serie que resulta de interés y que fue producida y puesta en pantalla en un período similar de tiempo a “Gritos de guerra y libertad”, por canal Once del Instituto Politécnico Nacional fue “Los Minondo”. Aun cuando esta serie no logró los mismos niveles de “rating” de las producciones hechas por Televisa, se destaca la originalidad en su historia, ya que narra las vicisitudes de una familia criolla en el siglo XVIII y principios del XIX. En ésta se entrelazan las diferencias étnicas, es decir los conflictos entre criollos, indígenas y peninsulares, así como la posición e influencia de la mujer en la sociedad colonial, y su papel en la lucha de Independencia.

masculino y, en contraste, el menor del femenino, es decir 41.0% y 59.9% respectivamente.<sup>103</sup>

Los datos arriba mostrados son evidencia de la solidez y prevalencia de una construcción llevada a cabo - en principio por Televisa -, y continuada por TV Azteca en los ámbitos de la señal de televisión abierta, y que ha sido asumida como preferencia programática y temática desde las audiencias, colocando a lo masculino frente a lo femenino, incluso como opuestos.<sup>104</sup> Así, y retomando lo señalado en el Capítulo 1, podemos afirmar cómo el público femenino (fiel a la historia tradicional de telenovela), se identifica de facto con una trama tradicional de telenovela y, quizá también, con el rol femenino tradicional – sobre todo en la esfera privada -, reforzando de esta manera aquél ya otorgado para ella desde la época colonial y a través del siglo XIX, XX, incluso hasta nuestros días.

Podemos argumentar la reflexión anterior desde los porcentajes de la audiencia femenina, es decir, aquellos que superan el 60%, y a partir de historias ya mostradas en pantalla, como “Teresa” o “Soy tu dueña”. Desde el género masculino y retomando los porcentajes observados en la telenovela “Gritos de muerte”, podemos decir que se refuerza y asume, de su parte, el papel que históricamente se le ha otorgado, interesado en los asuntos políticos

---

<sup>103</sup> Un elemento que resulta de interés, aun cuando no ha sido considerado como eje articulador en esta investigación, se relaciona con la aplicación de la violencia, logrando incluso su normalización, esto no solo desde las noticias sino a través de las series de ficción; y la serie “Gritos de muerte y libertad” no fue la excepción. A través de 13 capítulos, dirigidos por la dirección de Noticieros de Televisa y no por el área de producción de ficción de la empresa, se afirma que: [...] toda “baja de guerra” es producto de la búsqueda de la libertad y la paz; mensaje plenamente relacionado con la situación actual de inseguridad y demagogia al respecto que vive México” (Orozco, 2011:405). En este punto, resulta clave la forma en que se aborda la violencia, ya que no se discute, se cuestiona o se castiga, solo se responde con más violencia, incluso se justifica como parte de una lucha histórica (Orozco, 2011:406).

<sup>104</sup> Así, podemos comprobar lo anterior – aún sobre las recientes campañas que promueven una equidad de género en los medios de comunicación - con la programación deportiva y los noticieros, en los cuales los personajes masculinos logran acaparar la pantalla, frente a los femeninos, quienes son “utilizados” como modelos o imágenes para obtener mayores niveles de raiting. Ejemplos de lo anterior es la figura femenina en el segmento del clima en los noticieros, o en los programas deportivos conduciendo las encuestas telefónicas o promocionando productos.

del país, así como identificado con las guerras y batallas en las que su género ha sido pieza clave, y donde el elemento central es la lucha del hombre por el poder.

Nutriéndonos de lo anterior podemos observar cómo, a lo largo del Capítulo 2, hemos visibilizado los elementos que caracterizan la preservación de un público femenino que, continúa asiduo y hasta fiel a una historia reciclada presente en la telenovela, y lo hemos reforzado en los capítulos subsiguientes, visibilizando la presencia de una desigualdad persistente a partir de la suma de diversos factores, como la pobreza, la marginación, los bajos niveles de escolaridad y el trabajo doméstico no remunerado. Incluso resulta de nuestro interés, mencionar cómo también es importante visibilizar al televidente masculino, ya que aun cuando en presencia su porcentaje es menor al femenino, podemos observar cómo al llegar a un 30%, también deviene en considerarlo como un público significativo.

En el mismo sentido y a partir de los datos referentes a edad y nivel socioeconómico, podemos llevar a cabo una caracterización del público televidente, no solo desde el género sino a través de otros dos aspectos: uno, el de la franja de edad que corresponde a treinta años o más, que representa más del 60% del público fiel a la telenovela en México y, que en el caso de “Teresa” alcanza el 51%. Y otro relacionado con los niveles socioeconómicos, ya que si sumamos las cifras de los niveles D+ y DE representan a más del 50% del público televidente, mismo que por sus características – como la pobreza, marginación y bajo nivel educativo - resulta asiduo a la señal de televisión abierta. Incluso la suma de estos dos niveles socioeconómicos, en el caso específico de la telenovela “Teresa”, llega a ser de 65.7%.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> La composición socio – demográfica de la audiencia, a partir de las diez ficciones más vistas en el año 2010, muestra una predominancia hacia el sector femenino, especialmente aquel mayor de 30 años y desde el

A partir de los datos ofrecidos por OBITEL, se nos muestra un panorama amplio sobre el impacto de la ficción televisiva, no solo a nivel general en Latinoamérica, Estados Unidos, España y Portugal sino específicamente sobre México, y con ello podemos comprender no sólo el peso que ha significado Televisa, en la producción de telenovelas a nivel mundial, sino también los alcances de su cobertura mediática, resultando en ambos casos, en una presencia importante dentro de las cifras. No obstante, también nos muestran otra realidad, ya que aun cuando las producciones de Televisa ocupan los primeros diez lugares, y los datos muestran porcentajes superiores al 50% con relación al público televidente, existen otras productoras que, si bien quedan relegadas por sus niveles inferiores de audiencia y *rating*, frente a Televisa, sí resultan significativas por la forma en que desarrollan las tramas de sus historias, como el caso de las producciones llevadas a cabo por Cadena Tres en alianza con Argos televisión.

Al respecto y si bien ya abordamos, a través del Capítulo 5 de esta investigación, la alianza de Argos Televisión con Cadena Tres, así como las producciones que se llevaron a cabo, resulta de interés visualizar las temáticas por las que se apostó en esa alianza, y cómo sus resultados no fueron satisfactorios al conseguir sólo teleaudiencia y *rating* menores al 2% - como fue el caso de la telenovela “El sexo débil”, la cual analizaremos con detalle

---

nivel socioeconómico en el nivel medio – bajo (D+). Podemos observar cómo este perfil de audiencia, de acuerdo con los datos emitidos por OBITEL, no ha variado en los últimos cuatro años, y la tendencia continúa sin modificaciones. En sentido paralelo sí hubo una variación, en sentido paralelo, y se relaciona con la audiencia masculina y la superación del 30%, pero especialmente y como ya lo reflexionamos, con la serie “Gritos de muerte y libertad”. Resulta un punto de reflexión el que en el anuario de OBITEL se describa esta variación de esta manera: “[...] naturalmente, es ahí donde menos hubo mujeres siguiendo una producción de ficción” (Orozco, 2011:420); lo que visualiza y normaliza – describiéndolo como “natural” - la distinta distribución de funciones, gustos e intereses, tanto del hombre como de la mujer, desde una visión conservadora y apegada a los roles tradicionales. Así, las mujeres “naturalmente” no estarán interesadas en temas históricos y que tienen que ver con la conformación de nuestra nación mexicana, y sí en melodramas de ficción.

posteriormente -, y siendo que desde el año 2010, Cadena Tres fue una señal de televisión abierta, sin costo, en el Valle de México.

Así, podemos suponer que esta televisora apostó más por la diferenciación de sus contenidos y quizá, hasta de teleaudiencia, dejando de lado el rating y distanciándose de producciones con temáticas dirigidas a una población mayoritaria ya cautivada por otras señales, - mismas que, como ya lo hemos afirmado, se organizan y fundamentan desde el reciclaje de historias-, encaminándose hacia formas distintas de contar una historia telenoveleras, incluso en aspectos de novedad visual para escenarios y técnica fotográfica muy similar al formato de las series y el cine.

Todo eso, nos permite remitirnos al pensamiento de Zygmunt Bauman (2007), sobre todo en cuanto a lo que él denomina como la creación de “comunidades fantasma”, y “el amor líquido”. Es decir, a partir del análisis de la telenovela “El sexo débil”, nos encontraremos con el hecho de que la apuesta de la producción no es por el mantenimiento de un público y la preservación del *statu quo*, sino y desde sus tramas – mismas que pueden llegar a ser diametralmente opuestas -, la formación de un público diferente, esto es, de una comunidad fantasma y efímera, además del consumo de un determinado producto<sup>106</sup>. Podemos

---

<sup>106</sup> Recordemos cómo Zygmunt Bauman aborda el concepto de “comunidad fantasma” haciendo alusión al uso de un guardarropa. Así, Bauman define a las comunidades fantasma como “comunidades de guardarropa”; es decir un grupo de espectadores que, con el fin de presenciar un espectáculo hacen uso de un guardarropa, para posteriormente desecharlo y buscar otro distinto; es decir: “Se trata de comunidades fantasma, comunidades ilusorias, comunidades *ad hoc*, ambulantes, la clase de comunidades que uno siente que integra por el simple hecho de estar donde hay otros presentes, o por lucir símbolos u otros emblemas de intenciones, estilos o gustos compartidos. Y son comunidades con vencimiento (o al menos reconocidamente temporarias) de las cuales uno “se cae” ni bien la multitud se dispersa, pero de la cuales también podemos retirarnos antes de lo previsto ni bien nuestro interés comience a mermar” (Bauman, 2007:152). En sentido paralelo, el “Amor líquido” aborda la fragilidad creciente en los vínculos interhumanos: “[...] los vínculos humanos actuales suelen ser considerados - con una mezcla de júbilo y angustia – frágiles, inestables y tan fáciles de romper como de crear” (Bauman, 2007:145).

fundamentar lo anterior con la reflexión que el Anuario OBITEL 2013 hizo sobre Cadena Tres y sus historias de telenovela:

“[...] interpela a un televidente que requiere estar más al día en la información política y social, por lo que no es del gusto de los televidentes acostumbrados a telenovelas que no suponen alguna información previa” (Orozco, 2013:368-369).

Además de las de Cadena Tres, resultan de interés otras producciones como las de la televisora pública Canal Once (dependiente del Instituto Politécnico Nacional), las cuales no sólo por su temática y cuidado nos llamaron la atención, sino también por los niveles de audiencia que han obtenido también en señal abierta. Por ejemplo, en el año 2011, Canal Once coprodujo y exhibió un promedio de cuatro series, una cantidad mayor a las que difundió Cadena Tres (empresa privada y con mayores ingresos).<sup>107</sup> Con ello, ambas lograron consolidar una producción propia, sin embargo y aun asumiendo una narrativa y estética visuales distintas, no lograron obtener más de seis puntos de *rating*; incluso sucumbieron al competir por la teleaudiencia con las retransmisiones de telenovelas como *María la del barrio* y *María Mercedes*; las cuales obtuvieron más de diez puntos sobre las anteriores (Orozco, 2013:372).

En el mismo sentido, para ese año en el que Televisa exhibió la telenovela “Teresa”, Canal Once produjo y transmitió cuatro series: “Las Minondo”, de la que ya hemos comentado, “Bienes Raíces”, “Soy tu fan” y “Niño santo”, mientras que Cadena Tres difundió “Bienvenida realidad”, “El sexo débil” y “El octavo mandamiento”. Con referencia al año

2012, Canal Once produjo cinco series: “Hotel Garage”, “Paramédicos”, “Estado de gracia”, “Pacientes” y la continuación de “XY” (serie producida entre el año 2009 y 2012); mientras que Cadena Tres solo produjo una telenovela: “Infames”.

Esto nos lleva a reflexionar dos puntos: por un lado, la reducción en la producción local de telenovelas, desde las cadenas de televisión privadas en México, en razón de su rentabilidad, y la compra de telenovelas extranjeras, frente a la competencia que ha significado Televisa. Y por el otro, la consolidación de una línea productora en un canal de televisión público, es decir Canal Once, y la misma que guarda relación no sólo con alianzas sino también con el uso de recursos humanos propios, la originalidad temática en sus producciones y quizá, la existencia de un público “propio y selectivo”, que sigue sus programas.

También debemos destacar que tanto Cadena Tres como Canal Once, comenzaron a trabajar por medio de convenios con productoras independientes, de tal forma que la calidad y estética visual estuvo a cargo de esas productoras y el capital económico fue aportado por las televisoras: “[...] esto ha garantizado, como pasó con Canal Once, un incremento en sus ratings pues la serie “Soy tu fan”, realizada por Canana Films, arrojó el *rating* más alto para una televisora pública en México al llegar a los 5.6 puntos” (IBOPE AGB, 2011).

Por lo anterior, podemos advertir que la puesta en pantalla de algunas telenovelas que han dejado huella y no sólo por sus niveles de audiencia, reflejados en el *rating*, sino más bien por sus temáticas, como en los casos de *Nada personal* (1996) y *Mirada de mujer* (1998), nos debe llevar a reflexionar sobre la responsabilidad social de la televisión, a través de lo que se transmite y por qué se trasmite. Así - y desde lo propuesto por el productor

Epigmenio Ibarra -, la ficción debería dar testimonio de su tiempo, con series que sean espejo de la realidad y no un agujero para fugarse de ella:

“El público ya está listo para recibir estos productos, y los demanda, pero hay un fenómeno inercial, que está acostumbrado a ver solo lo que le pongan enfrente y por eso nadie se arriesga, por eso pienso que es tiempo para una televisión distinta, que cuente lo que pasa en verdad y que se vuelva referencia de la realidad” (Zamora, 2011).

## ***6.2 Segundo momento: Teresa vs Los Camacho...***

### ***6.2.1 Teresa y la continuación del *statu quo*...***

#### ***1) ¿De qué trata?***

La telenovela Teresa inauguró el comienzo de la televisión comercial en México, en el año de 1959, y fue protagonizada por actrices y actores que habían desarrollado su carrera histriónica en el teatro y el cine nacionales, marcando con su éxito una pauta para la factura de la telenovela en México. Al respecto, su protagonista destaca, como ya lo abordamos en el Capítulo 4, por mostrar para la época, un rol femenino empoderado, sin embargo sus atributos físicos, la intriga y la ambición, resultan más poderosos que su inteligencia, perseverancia y esfuerzo, para la consecución de sus metas académicas y laborales.

La telenovela Teresa ha sido transmitida por Televisa en varias ocasiones. La primera versión en el año de 1959, bajo la cadena original XHTV-TV (posteriormente Televisa), en el horario de 18:30 a 19:30 horas, sumando un total de 50 capítulos; mismos que fueron transmitidos entre el 19 de junio y 15 de agosto. En la segunda ocasión, Teresa fue puesta en pantalla entre el 7 de agosto de 1989 al 26 de enero de 1990, y en el horario de 19:00 a 20:00 horas, sumando un total de 125 episodios.



Incluso su gran teleaudiencia provocó que la telenovela tuviera un cambio de horario, pasando al denominado como horario estelar (en el argot de la televisión: *prime time*), es decir de 21:00 a 22:00 horas, a partir del 25 de septiembre. En la tercera versión de la telenovela, Teresa vuelve a su transmisión en el horario de la tarde – noche, es decir entre las 18:15 y 19:15 horas, y su período de transmisión abarcó del 2 de agosto del 2010 al 27 de febrero del 2011, sumando un mayor número de capítulos: 152; incluso triplicando la cantidad de la primer versión hecha en 1959.

Podemos asegurar que el éxito mantuvo vigente a la historia, en las tres versiones de la misma, e incluso esto resultó en premios y distinciones para quienes participaron en su producción. Además, y en razón de la popularidad alcanzada, la primera versión de Teresa fue llevada al cine, solo un año después de concluida su transmisión en la televisión, recurriendo a los mismos actores e historia, siendo también un éxito en taquilla. En 1990, y producto del reciclaje de la misma historia, tanto Lucía Orozco, directora y productora, como Salma Hayeck, actriz principal, así como Patricia Reyes Espíndola, actriz de reparto, recibieron el premio TVyNovelas y los premios El Herald de México, por sus respectivas actuaciones.

Otra de las versiones de Teresa también obtuvo galardones en la premiación de la revista TVyNovelas en el 2011, premios ACE 2012 y Premios Bravo 2012, en las categorías de mejor actriz y mejor actor para Angelique Boyer y Sebastián Rulli, respectivamente, así como Mónica Miguel por la dirección de la telenovela. Aquí resulta importante comentar sobre un círculo de autocomplacencia que ha fabricado Televisa, para reconocer sus producciones, y para el caso podemos referir a la revista TVyNovelas, publicación propiedad de la televisora, así como los premios Bravo, apoyados por la Asociación Rafael

Banquells, fundada y presidida por Silvia Pinal, ambos actores por muchos años exclusivos de Televisa. En ambos casos, las premiaciones sólo se otorgan a las producciones realizadas por la empresa excluyendo, o por lo menos no tomando en cuenta, a las producciones de otras empresas como TV Azteca, Cadena Tres y Canal Once.

En sentido paralelo, no omitimos comentar que los premios que otorgó en su momento el diario de circulación nacional “El Herald de México”, a la telenovela Teresa fueron quizá, también un resultado de los intereses comunes que han mantenido buena parte de la prensa escrita con Televisa – especialmente El Herald y el Sol de México, incluso fortalecida por su relación con el PRI - y hasta antes que Imagen Televisión comenzara sus transmisiones en un canal de televisión abierta, siendo esta empresa una parte del grupo Excélsior. Por ello, podemos ubicar cómo el único premio al que podemos referirnos como independiente es el que otorgó la *Asociación de Cronistas del Espectáculo de la Argentina, ACE*, tanto para Angélique Boyer como para Sebastián Rulli, como mejor actriz y actor principal, respectivamente.

En esas tres versiones de la telenovela Teresa, producida y difundida por las pantallas de Televisa, es decir la de 1959 con Maricruz Olivier y Luis Beristáin, posteriormente, la de 1989 con Salma Hayek y Rafael Rojas, y finalmente la del año 2011 con Angélique Boyer y Sebastián Rully, tanto la trama como el propio nombre de los personajes no variaron; siendo común la temática sobre una mujer bella, joven y ambiciosa llamada Teresa, quien en una etapa inicial crece en un hogar humilde (vecindad), rodeada de apoyo, solidaridad y ayuda.

En un segundo momento de la historia, la inteligencia y perseverancia de Teresa la llevan a conseguir, a través de su educación académica, el acceso a un grupo social y económico

superior, lo que conlleva que oculte y reniegue de su origen y condición a lo largo de la trama. Además, resulta de interés que una vez descubierta es estigmatizada y relegada de su círculo de amistades, por ser una chica “pobre y con beca”, lo que desemboca para la trama, en la necesidad de un rescate y reivindicación, lo que queda a cargo del licenciado de la Barrera, su maestro y quien se encarga de solventar sus gastos económicos, con el fin de que concluya sus estudios universitarios, reforzando con ello, la visión del necesario cobijo y protección masculinos, frente a la indefensión y fragilidad femeninas.

La humillación que Teresa sufre tras ser descubierta la verdad sobre su origen, provoca que decida hacer uso de sus atributos físicos, incluso por encima de sus sobresalientes habilidades y cualidades intelectuales. Su ambición la lleva a terminar su noviazgo con Mariano, su novio de barrio, y al cabo de un tiempo, le permite involucrarse sentimentalmente con el licenciado de la Barrera, su benefactor pero sin amarlo, según sus dichos. Tras la boda con el licenciado de la Barrera, ella y sin lograr la felicidad, continúa buscando obtener más y más beneficios económicos y sociales – pero desde la belleza y seducción -, lo que origina una crisis en su matrimonio. Posteriormente y como salida a la crisis que ella misma provocó, su conquista de Fernando unos días antes del matrimonio de éste – mejor amigo de Arturo su marido y prometido de Luisa, su cuñada –, prepara el final de la trama, en el que después de encontrarse sola, y ya con arrepentimiento busca y se refugia en el perdón del licenciado Arturo de la Barrera, su maestro, mentor y marido.

La historia original de Teresa fue escrita por Mimí Bechelani y reproducida tanto para la televisión como para la pantalla grande, y no solo en la esfera nacional sino también internacional. Así sin lugar a dudas considerando el éxito que la primera versión de la telenovela obtuvo en la televisión y el cine mexicanos, en el año de 1965, Brasil adquirió

los derechos sobre la historia poniendo en pantalla la misma historia y con el mismo nombre: Teresa, esta vez ya no protagonizada por la actriz mexicana Maricruz Olivier sino por Georgia Comide y con el rol masculino a cargo de Walmor Chagas. En 1967, con un nombre distinto pero bajo la misma trama, se estrenó la telenovela El 4º Mandamiento, con los actores Pituka De Foronda y Guillermo Zetina, esta vez bajo la dirección de Valentín Pimstein, escritor ya abordado en el capítulo 4.<sup>108</sup>

### **6.2.2. Los Camacho y el amor líquido...**

#### **1) ¿De qué trata?...**

La culminación del contrato por parte de Argos con TV Azteca, y su posterior alianza con Cadena Tres, significó el inicio de diversos proyectos televisivos, el primero de ellos fue “Las Aparicio”, historia que giraba alrededor de una familia compuesta enteramente por miembros femeninos, quienes como personajes compartían una característica en común: el hecho de haber perdido a sus parejas de forma intempestiva. En la producción de “Las Aparicio”, podemos advertir la búsqueda de una representación de lo que significa ser mujer, desde sus distintas aristas y complejidades, en contraste y para el caso de la telenovela “El sexo débil”, podemos observar que se abocó a la visibilización de lo que conlleva ser hombre en nuestra sociedad mexicana, a través de una trama que nos presenta

---

<sup>108</sup> Resulta de interés mencionar que a partir del día 8 de enero del 2018, esta última versión de Teresa volvió a ser transmitida a través del Canal 2 (Canal de las Estrellas de Televisa), en un horario vespertino, de las doce del día a la una de la tarde. Al mismo tiempo y comprobando la homologación de contenidos abordada en los capítulos anteriores, tanto TV Azteca como Imagen Televisión comenzaron, en el mismo horario, la transmisión de telenovelas, pero no de su propia hechura sino importadas; Tv Azteca compró los derechos para la transmisión de “Nido de víboras”, telenovela turca transmitida originalmente en el país de origen en el año 2015, producida por Pastel Film y transmitida por FOX Turquía. Imagen Televisión, por su parte, mostró en pantalla la telenovela “Mi último deseo”, también telenovela turca producida por Yagmur Ajans y transmitida originalmente en el país de origen a través de Kanal D. En este punto resulta de interés mencionar cómo Televisa apuesta y compite con los mismos contenidos, aun en horarios matutinos y vespertinos, mientras que tanto para Imagen Televisión como TV Azteca, se hace necesaria la compra de telenovelas para lograr obtener niveles de audiencia considerables, frente a la competencia que ha significado esta televisora.

a una familia de médicos: “Los Camacho”; ellos tienen en común la reproducción de distintas formas de masculinidad, incluyendo en éstas al machismo, y especialmente aquel denominado como “invisible” y desarrollado por Marina Castañeda (2002) en su libro “El machismo invisible”. Este tipo de machismo se relaciona con la oposición radical, y quizá hasta confrontación, entre lo femenino y lo masculino, con todo lo que ello ha implicado (Castañeda, 2002).

En este sentido, Joaquín Guerrero Casasola, el guionista de la telenovela nos refirió en una entrevista cómo, en el principio, la telenovela fue bautizada como “Los Camacho”, para posteriormente modificar su nombre por “El sexo débil”, adjetivo calificativo atribuido históricamente a la mujer y que aún tiene repercusiones y representaciones en la actualidad. En ese tenor, el rol biológicamente atribuido a la mujer trasciende a lo social y lo cultural, no solo a través de enaltecer la fragilidad e indefensión femeninas - que solo se robustecen desde la función de madre y esposa que protege y cuida su hogar -, sino a partir de predeterminedar oficios que las resaltan, como el de maestra o enfermera, y en el plano de lo económico los salarios diferenciados y reducidos, en razón de ser considerado el salario remunerativo femenino, sólo como apoyo o complemento, frente al del proveedor clásico, jefe o cabeza de familia, el hombre.

Advertimos un interés en el título de esta telenovela que nos permite relacionar, incluso preguntarnos ¿Quién representa realmente el sexo débil en nuestra sociedad actual?, ¿Cómo se construye lo masculino, frente a lo femenino? Así, al principio de cada capítulo, Dante uno de los personajes con *voz en off* reflexiona, y cuestiona aspectos que conforman tanto lo masculino como lo femenino, los que a simple vista parecen simples, como el abandono, el llanto, la valentía o el honor. La trama de esta telenovela gira también alrededor del

padre de una familia, Agustín Camacho, médico cirujano de 60 años y sus cuatro hijos: Álvaro, Julián, Bruno y Dante, cuyas edades fluctúan entre los 30 y 45 años, y la manera en que estos personajes construyen sus propias masculinidades, así como los lazos afectivos que establecen con sus parejas, no sólo femeninas sino también homosexual en uno de los casos.

En contraste se observa decisión, valentía y arrojo, en los personajes femeninos, confrontando abiertamente a los masculinos, ya que son ellas las que deciden romper con las relaciones sentimentales. Por ejemplo, el personaje de Helena cuestiona a las representaciones del deber ser femenino, así como los “mandatos de género” que han sido adoptados, interiorizados y reproducidos reiteradamente en forma inconsciente, en nuestra sociedad mexicana, y a ella se suman las características de los personajes de las otras parejas de los protagonistas masculinos: Silvia y Aída (parejas de Agustín), Alicia y Helena (parejas de Dante), Luisa y Lucía (parejas de Julián) y Tamara (pareja de Álvaro). Y desde el primer capítulo, esta confrontación con los roles tradicionales destaca en la trama, así tenemos que Helena, tras su regreso a México con su pareja, experimenta, a través de su futura suegra esos mandatos de género y, en su momento decida, en medio de su matrimonio religioso, renunciar a ellos, despojándose del velo y dejando atrás a familiares, amigos, y hasta la propia jerarquía religiosa que oficiaba la ceremonia.

La familia Camacho se encuentra compuesta por Agustín Camacho, el patriarca, quien ha conseguido preservar un matrimonio de 35 años con su esposa Silvia, aun cuando también mantiene una relación secreta con Aída, una mujer joven de aproximadamente 25 años de edad; Álvaro Camacho, médico ginecólogo casado con Tamara, arquitecta de profesión, juntos tienen dos hijos adolescentes Víctor y Tania; Julián Camacho, médico cirujano sin

pareja estable, e infiel por costumbre; Bruno Camacho, médico neurocirujano homosexual, pareja de Pedro, juntos administran y mantienen, con donaciones, un centro de asistencia social y comunitaria.

Por último Dante, médico psiquiatra abandonado a través de una llamada telefónica por Alicia, mientras la esperaba en la sala de llegada del aeropuerto; posteriormente, Dante se convierte en la pareja de Helena, también médico pero especialista en andromalgia, y quien llega a ocupar con la ayuda de Silvia (la esposa del padre), uno de los consultorios que forman parte del bufet administrado por Agustín Camacho;<sup>109</sup> con el paso del tiempo, Helena se convertirá en la única mujer de este grupo médico selecto. Asimismo, resulta de nuestro interés aclarar que en la trama no todos los Camacho, aunque médicos, decidieron ocupar alguno de los consultorios en este bufet; especialmente Dante, quien acondicionó un consultorio en el departamento donde vivía, como Bruno, quien decidió abandonar la profesión de medicina para trabajar, a partir de una casa acondicionada, en un proyecto de apoyo a víctimas de trata, maltrato físico o psicológico y narcotráfico.

La historia comienza a desarrollarse cuando Agustín como Álvaro, Julián y Dante, todos ellos heterosexuales, son abandonados repentinamente por sus parejas. Silvia, esposa de Agustín el macho alfa de la familia, lo hace en la celebración de su aniversario número 35, en respuesta a un discurso pronunciado por éste y que manifiesta, desde una brecha generacional – Agustín como Silvia se enmarcan dentro de una edad que fluctúa entre los

---

<sup>109</sup> La subordinación de la existencia humana femenina frente al patriarcado, impuesto y continuado desde lo masculino, también se relaciona con el lenguaje, al invisibilizar o dejar por supuesto que lo femenino es contenido en lo masculino, de manera natural. Un ejemplo de lo anterior se relaciona, no solo con el término hombres, niños o adolescentes - y que contienen en ellos a las mujeres, las niñas y las adolescentes - , sino también con las profesiones y la normalización de esta supremacía, ejemplos de lo anterior son los usos coloquiales del lenguaje en casos particulares, como “La ingeniero” o “La médico”. Con el fin de lograr superar este poder patriarcal impuesto, y dado que el idioma español nos permite la utilización del femenino, frente al masculino, en adelante se utilizará la palabra “médica”, para referirnos a la profesión de medicina de la personaje Elena.

sesenta y los setenta años – lo referente a los roles tradicionalmente atribuidos al hombre y la mujer en la sociedad mexicana; es decir, el hombre proveedor y en este caso médico exitoso frente a la mujer ama de casa y pilar de la familia mexicana: “Se dice que detrás de todo gran hombre hay una gran mujer y yo soy muy afortunado porque detrás de este humilde matasanos hay una mujer extraordinaria, la mujer que amo” Ibarra (2011, Capítulo 1).

En respuesta Silvia, y de forma sorpresiva con un mensaje sugerente abandona a Agustín:

“Treinta y cinco años, ¿tú te has puesto a contar cuantos días hay en treinta y cinco años?, son 13,780 días a tu lado, quiero decirles que me casé ilusionada y profundamente enamorada, que la vida me regaló cuatro hijos: Álvaro, Julián, Bruno, y más tarde llegaste tú Dante; durante muchos años caminé al lado de ustedes, haciendo de mi vida parte de su vida, hasta que finalmente se convirtieron en unos profesionistas, pero sé que la vida aún tiene para ustedes muchas lecciones, antes de que puedan considerarse verdaderamente unos hombres, solamente ayer yo iba a asistir a una boda, y me encontré con una mujer que ante el altar pudo decir no acepto, porque tuvo la fortuna de ver en un instante lo que podía ser su vida, de haber dicho que sí, y yo te pregunto ahora Agustín ¿en qué momento permitimos que nuestra vida se convirtiera en algo tan gris, tan rutinario?, ¿en qué momento comenzamos a sentir esta incomodidad al lado el uno del otro?, ¿cuándo decidí guardar a Silvia en un cajón para convertirme en esa mujer, detrás de ese gran hombre?; tal vez no seas tú, tal vez sea solo yo, yo la que ya no quiere, la que ya no puede, se acabó, se acabó Agustín, y ahora me van a perdonar pero me tengo que ir” (Ibarra,2011: Capítulo 1).

Frente al reto del abandono en los personajes masculinos, un contraste sucede para el caso de los femeninos, ya que experimentan a partir de su liberación e independencia, lo que representa el *ser mujer* en la sociedad mexicana actual, con distintas aristas y complejidades. Tamara, esposa de Álvaro, lo hace desde la profesionalización femenina y la necesidad de cumplir, paralelamente, con sus funciones de madre y esposa, lidiando con su pareja, quien de manera reiterada intenta boicotear su desarrollo profesional. Luisa, novia de Julián, tras descubrir la infidelidad de este miembro del clan Camacho, y desde la liberalización sexual, busca demostrarle que ella también puede hacer lo mismo que él.



En el caso de Helena, ya referida anteriormente, su personaje deja ver cómo los mandatos de género se aplican también para la masculinidad, y cómo en su construcción coparticipan elementos tales como: la religión y los lazos familiares; sobre todo, entre la madre y el hijo varón, parecen fundamentales, ya que se retoman de forma reiterada. Es decir, Dante como hijo llega a modificar lo ya acordado, para satisfacer los convencionalismos sociales y culturales impuestos por su madre, aun sobre lo ya convenido con Helena. Dante, al igual que los demás, fue abandonado por Alicia y aunque ella no aparece físicamente, sino hasta la parte final de la historia, forma parte importante en la construcción de la relación sentimental entre Helena y este personaje masculino.

Por su parte Bruno, en contraste frente al abandono de sus parejas femeninas que vivieron su padre y hermanos, mantuvo una relación estable con su novio Pedro y, su personaje visualiza sin estigmatizaciones, lo que una pareja homosexual enfrenta a partir de problemáticas similares a las de una relación heterosexual; como por ejemplo, los celos de Bruno por su pareja Pedro y la posibilidad de adoptar y criar un hijo juntos. Además y desde el trabajo que realizan ambos personajes, se deja ver la importancia de asumir un papel social comprometido, como ciudadanos. Incluso la relevancia de esta pareja homosexual, consiste al nutrir con su entorno el desarrollo de las historias alternas, desde los personajes secundarios y esporádicos, que se entrelazan a la misma a partir de historias cortas. Entre ellas, la de un padre desahuciado que no sabe cómo lidiar con su hijo homosexual, la de un joven modelo que pide agrandar su pene, con el fin de obtener un mayor prestigio, frente a las mujeres y la de María, una chica centroamericana que atrapada en una red de trata es obligada a prostituirse.

### **6.3. Teresa: Lo femenino vs Lo masculino. La preservación del *statu quo* desde una reserva de sentido conveniente.**

Retomando nuestro “Cuarto Eje Temático: El género desde las industrias culturales”, resulta de interés observar lo expuesto por Teresa de Lauretis a partir de lo que define como “tecnologías de género”. Es decir, la afirmación del género desde lo que se muestra en la telenovela, a partir de una representación femenina y masculina que no resulta natural, sino performativa – es decir actos y prácticas que han sido contruidos bajo una fabricación manufacturada (Butler,2001) - y que, apegada a un discurso normativo busca reforzar e institucionalizar un deber ser.

A partir de la propuesta de Teresa De Lauretis (1987), podemos observar cómo lo femenino es representado como la “otredad” en el caso de la telenovela Teresa, es decir se exaltan tanto los atributos físicos de la protagonista, como la necesidad de agradar, todo ello desde lo que podemos advertir como la “mujer objeto de”.<sup>110</sup> En contraste, el protagonista masculino, ubicado como el “centro” de la trama, resalta por ser el proveedor, impulsor del progreso de la mujer, además de autosuficiente económicamente y exitoso en su profesión. Y aun cuando Teresa es la protagonista de la telenovela, en realidad, el ritmo de la trama se genera a partir de la batuta de los personajes masculinos: Arturo de la Barrera como su acaudalado protector y Mariano su enamorado de la vecindad.

Teresa muestra en pantalla el rostro femenino de la ambición, la mentira y el rechazo a su origen, por ser humilde y pobre, aspectos que a lo largo de la trama reeditarán en lecciones

---

<sup>110</sup> Carola García Calderón en su libro “Entre la tradición y la modernidad: Las identidades femeninas en las revistas mexicanas” reflexiona cómo los medios de comunicación y especialmente las telenovelas, se han constituido como medio, no solo para la transmisión de información sino de aprendizajes desde la transmisión de valores y representaciones. Especialmente “la norma de presentación de la mujer se ha erigido a partir de agradar al sexo opuesto, donde adquiere gran valor el adorno personal y la explotación del atractivo sexual. Agradar es un medio para obtener algo; su fuerza reside en atraer por medio de los encantos” (García, 2015:20-33).

para ella, inclinadas para orientar su camino hacia el deber ser femenino, sobre todo conservador. Al principio de la historia, y desde la estética visual, la cámara enfoca unos tacones puestos en una chica que camina por la calle, al abrir la toma aparece el rostro de Teresa, quien ingresa solitaria a la fiesta de graduación de la preparatoria donde estudió y donde se encuentran sus compañeros y compañeras, así como su novio, Pablo.

En las siguientes escenas y después de su encuentro con Pablo, manifiesta la negación de su origen, ya que al referir la ausencia de sus padres en el evento, argumenta explicando que se encuentran de viaje por Europa. Teresa le insiste a Pablo en la necesidad de contraer matrimonio, con el fin de no separarse y continuar juntos sus estudios, a lo que el joven accede, prometiéndole que hablará con su madre. Al término de la reunión, Teresa se despide de Pablo y ocultándose de sus compañeros y novio toma un taxi para regresar a su hogar, ubicado en una vecindad. Casualmente, Pablo descubre que Teresa ha olvidado una mascada y decide seguirla, descubriendo donde vive Teresa, y por ende, el contraste de su realidad con lo que ella ha contado sobre su vida, padres y origen.

El descubrimiento de la pobreza de Teresa, trae como consecuencia el rompimiento del compromiso con Pablo, así como la humillación, desprestigio y marginación de sus compañeros de generación – con la excepción de Aurora, su única amiga -. Además del rompimiento con su generación y novio, llega a la vida de Teresa una tragedia familiar: La muerte de su hermana Rosa; acentuando así el sufrimiento que marcará el carácter y definirá los objetivos futuros de la protagonista, ya no relacionados con el trabajo, el esfuerzo y la perseverancia académicos, sino con el uso de la belleza y seducción.

Su excelente trayectoria académica, además de los atributos físicos de Teresa, atraen la atención del licenciado Arturo de la Barrera (su maestro y dueño de un despacho de

abogados), quien le propone pagar por sus estudios en la misma universidad que sus compañeros de generación, a cambio de adquirir experiencia, trabajando para él. Y si bien este personaje protagónico masculino no muestra una problemática generacional, es decir no se ve una diferencia de edad significativa entre él y la protagonista femenina, lo cierto es que sus referentes de vida y entorno la dejan entrever.<sup>111</sup>

Resulta importante comentar que la “pobreza” es reforzada como una distinción de clase, es decir, a través de la historia podemos observar la polarización que se observa, no solo a partir de los lugares de interacción de cada personaje sino también con la vestimenta, el lenguaje e incluso las profesiones y oficios en los que interactúan, todo ello enmarcando la pertenencia a un grupo determinado. Así y desde la vecindad, los oficios tales como taxista, mecánico o lavandera son comunes, como también las fiestas, el lenguaje y lo colorido de sus viviendas. Asimismo, hay una caracterización determinada de los rasgos físicos, ya que

---

<sup>111</sup> Así, se refuerza la idea, a lo largo de la trama, del uso de las “armas” tradicionalmente atribuidas a la mujer, con el fin de obtener prestigio y poder; y en este punto, la meta final no se relaciona con la independencia y el éxito laborales sino con el refuerzo del papel originalmente atribuido a la mujer, es decir la felicidad se logra a partir de una boda religiosa, y la posterior reclusión en el hogar doméstico, sin importar los logros y éxitos, profesionales y laborales, que la protagonista hubiera obtenido, durante la historia de la telenovela, en la esfera pública. Desde la esfera laboral de los personajes masculinos, la trama transcurre de manera cronológica, gradual, observando diferencias de paisaje entre las locaciones, es decir en los cuartos de una vecindad, con colores chillantes e imágenes religiosas frente a la mansión donde vive y tiene su despacho el Licenciado de la Barrera. Así, Teresa se acopla a los tiempos de su mentor, sacrificando incluso, eventos de carácter personal, como la competencia gimnástica de su hermana, Rosita.

En sentido paralelo se observa el festejo que se organiza por parte de su pareja sentimental, Mariano, al lograr dar término a la carrera de medicina. Resulta de interés mencionar, en este sentido, el peso de los logros académicos y laborales de los personajes masculinos, frente a la exaltación de la belleza, la devoción y el sacrificio femeninos, es decir no se muestra una imagen en la que Teresa aparezca realizando u obteniendo logros académicos o laborales, más sí utilizando, como estrategia para la consecución de sus planes, las armas desde la femineidad, como la belleza y la seducción. De tal suerte que la profesión de los personajes da la pauta para reforzar la pertenencia a una clase social determinada, misma que se suma, también, a los rasgos físicos, el lugar de residencia e interacción, el lenguaje y la vestimenta. Así, podemos observar cómo el Licenciado de la Barrera, como abogado y mentor de Teresa, en el que también trabaja su protagonista, Teresa, pero los roles laborales se observan diferenciados desde el comienzo, es decir Teresa no sobrepasa la función de ayudante y apoyo; es decir a lo largo de la trama de la telenovela no logrará acceder a un puesto de poder o mando desde el saber, más sí desde la seducción y belleza femeninas al lograr comprometerse y casarse, en una boda religiosa católica, con el propio Licenciado de la Barrera, aun cuando no lo ame.

los personajes de la vecindad, presentan rasgos mestizos, es decir el color de cabello y ojos oscilan entre el castaño claro y oscuro, ninguno rubio, blanco ni con ojos de color.<sup>112</sup>

En contraste, la amplitud de las casas y la servidumbre se asocian con el lenguaje y la vestimenta de una clase económicamente desahogada, con parámetros distintos sobre la utilización del tiempo libre, como las reuniones en torno de una piscina, las compras en centros comerciales y las comidas acompañadas de copas de vino, en restaurantes exclusivos. Además, los rasgos físicos de los personajes también guardan relación con estas diferencias de clase, ya que tanto Arturo de la Barrera como Mayra y Rubén - padres de Aida, la rival de Teresa a lo largo de la telenovela -, así como Pablo y sus padres, tienen el cabello rubio o castaño claro, así como ojos verdes o azules y un tono de piel blanco.

Todo lo anterior, nos lleva a establecer y como lo ha propuesto Omar Rincón (2006), que existe un “prototipo de belleza” impuesto de forma implícita (y nosotros diríamos que también explícita) en la pantalla. Y que ese prototipo ha sido creado, promovido y reforzado por la televisión desde diversos cánones impuestos, los que guardan relación con la blancura de la piel como rasgo de superioridad y dominio, frente a los rasgos mestizos e indígenas. Ese mismo prototipo busca determinar y legitimar un lugar para cada uno de los personajes en la historia, y especialmente refuerza, tanto la evidencia de una sociedad estamental y dividida racialmente, como el mandato simbólico de una sociedad patriarcal. Es decir, los roles de convivencia entre el hombre y la mujer se determinan desde la

---

<sup>112</sup> Así, vemos la preservación de oficios y labores como el de lavandera, mecánico o costurera y su pertenencia al barrio, a la vecindad. Así, la madre de Teresa se desempeña como lavandera y su madrina costurera, ambas labores tradicionalmente llevadas a cabo por el sexo femenino, y continuadas a lo largo de la trama sin modificaciones, especialmente haciendo referencia al oficio que desempeña la mujer en los estratos bajos y ligados al lugar de referencia del que forman parte.

supremacía y el poder masculinos, frente a la belleza, seducción y fragilidad femeninas (Echavarría, 2017:125).<sup>113</sup>

Al mismo tiempo, en la mujer se invisibilizan o velan elementos identificados con lo masculino, tales como el éxito profesional, el liderazgo y el control de las situaciones y en contraste, se exalta la subordinación, su ligazón con ciertos cánones de belleza –como el color de la piel y los rasgos raciales como determinantes de la exclusión o inclusión social-, así como el uso de sus “armas de conquista femenina”, a saber, la mentira o la intriga. Éstos al ser internalizados, normalizados y asumidos como válidos, retransmiten códigos femeninos relacionados no solo con la belleza sino también con una situación de enclausamiento y, como lo veremos posteriormente, de consumo (Echavarría, 2017:125).<sup>114</sup>

Podemos advertir que en Televisa y en especial a partir de producciones como “Teresa”, su mensaje y quizá el interés primordial, no se relaciona directamente con alentar una sociedad de consumo y promover el “amor líquido” y “las comunidades fantasma”, términos propuestos por Zygmunt Bauman (2007); sino que se pretende, y como ya se abordó en el tercer eje del capítulo teórico, validar un estilo de vida relacionado con el establecimiento de ciertas estructuras de dominación, desigualdad y diferencias, incluso normalizándolas.

---

<sup>113</sup> María José Guerra Palermo en su libro “Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética” nos proporciona una definición de patriarcado, misma que desde sus orígenes nos remite a la autoridad del patriarca y de Dios, ambos asumidos desde la masculinidad: “El patriarcado es un sistema social de dominación que consagra la dominación de los individuos del sexo masculino sobre las del sexo femenino. Etimológicamente remite al poder de los patriarcas, de los jefes familiares, revestido de autoridad por parte de un aparato de legitimación que decreta la masculinidad del Dios único” (Guerra,2001:34).

<sup>114</sup> Así, Laura Echavarría Canto en su libro “Construcción de identidades y violencia: Mujeres migrantes en Nueva York” comenta cómo la mujer mexicana migrante que busca un lugar en la sociedad anglosajona tiene necesariamente que desprenderse frente al estigma de ser “pinche María”, es decir el ser india, extranjera y María. En este punto existen ciertos mandatos simbólicos, además de códigos femeninos de belleza y de normas heterosexuales; mismos que, ligados a ciertos valores consumistas, promueven el racismo y la discriminación. Un ejemplo de lo anterior son las muñecas Barbie: “Por ejemplo, el juguete por excelencia, la Barbie es rubia, delgada, sonriente y poseedora del modo de vida de consumo occidental: Un gran guardarropa, casas, yates, coches, etcétera; su novio, Ken, es el clásico macho blanco, heterosexual y rico” (Echavarría, 2017:125).

Desde ese pensamiento, para nosotros la pobreza es vista desde la mirada de Teresa y, en palabras de Bauman (2007:170) como un “lastre y una molestia”.

La imagen de Teresa, en contraste al papel que desempeñan los personajes femeninos con los que interactúa a lo largo de la telenovela, aparece con ropa provocativa (ajustada y con pronunciados escotes), además de un maquillaje sobrecargado; incluso, a partir de su arreglo e indumentaria no se alcanza a diferenciar su rol entre la escena de su boda religiosa, frente a otros capítulos de la telenovela, en los que lleva a cabo actividades de menor importancia. Así y desde lo expuesto por De Lauretis (1987), encontramos que el papel protagónico de Teresa es reforzado, en cada capítulo de la telenovela, no desde su injerencia en la trama de la misma sino a partir de hacer evidente su belleza física y las armas que utiliza para agradar y conseguir sus propósitos (entre ellas, la intriga, la mentira y la ambición).

También podemos observar por medio de Luisa y Aurora, hermana de Arturo de la Barrera y la mejor amiga de Teresa respectivamente, que desde el maquillaje utilizado y la vestimenta se nos muestra el lugar que deben ocupar, en la trama de la historia. Es decir existe una ligazón entre el vestuario, los lugares de interacción y los rasgos físicos de los personajes que deja entrever una estructura jerárquica inamovible y con difícil acceso. Por ejemplo, tenemos a los personajes femeninos que representan las labores de servicio, como el de la empleada doméstica –portando un uniforme y dejando ver rasgos físicos mestizos-, o el de lavandera y costurera, madre y madrina de Teresa, mismos que desde el inicio como hasta el final, acentuaron sus roles.

Desde los primeros capítulos, se puede apreciar en el personaje de Teresa la ambivalencia en sus decisiones, ya que por un lado, y desde un interés aspiracional, busca ascender social

y económicamente utilizando con ese fin sus atributos físicos, a partir de provocar atracción y deseo en el sexo masculino; y por el otro, nos deja ver su capacidad académica y laboral. Asimismo, podemos comentar que una batalla ganada a los ojos y dichos de Teresa, no se da con la posibilidad de participar en un prestigiado bufete de abogados, o logrando la administración y dirección de la fundación presidida por su maestro, mentor y futuro marido: Arturo de la Barrera, sino al formalizar una boda religiosa (católica), y conseguir con ello el cobijo y protección de un hombre poderoso, plan que también será buscado desde los papeles femeninos. Cabe comentar, que el compromiso religioso, también es aspiración tanto de Aurora como de Aída y Paloma, identificando con ello un atributo del rol femenino, el de una mujer debidamente casada ante la iglesia.

Al respecto, un elemento recurrente dentro del hilo conductor de la trama, se relaciona tanto con el fervor y adoración a las imágenes religiosas -especialmente la virgen de Guadalupe-, como con el seguimiento de la doctrina católica dictada por esta religión, y la cual está históricamente liga al guadalupanismo; hecho abiertamente aceptado por el fundador de la empresa productora de la telenovela, Emilio Azcárraga Vidaurreta. De tal suerte que, dentro del desarrollo cronológico de la trama confluyen las escenas de bautizos, primeras comuniones o bodas, siendo esta última, como se expresó en el párrafo anterior, el fin deseado e ideal para los personajes femeninos.

En el mismo sentido, otro elemento que podemos advertir y que resulta necesario puntualizar, consiste en la forma en cómo el fervor y devoción religiosos se manifiestan en la telenovela. Es decir, aunque podemos simplemente visualizar que tanto los personajes femeninos como los masculinos son católicos, la forma en que se apropia y sigue la



religiosidad crea una distinción, tanto entre los personajes femeninos y masculinos, como desde los grupos sociales que confluyen en la historia.

Así, en el caso de la vecindad, se observa una sobreexposición de simbolismos religiosos y la relevancia de sus ceremoniales (bautizos, primeras comuniones, presentaciones religiosas y bodas); es decir las imágenes religiosas - ya sea de santos o la virgen de Guadalupe -, se encuentran presentes tanto en las tragedias como en los logros. Además, su devoción se relaciona tanto con el cobijo que desde la telenovela se le atribuye a la fe, como con la sumisión y aceptación frente a una realidad adversa, desigual y especialmente rígida y estática, sobre todo en los ámbitos económico y social. Ejemplos de lo anterior los podemos ubicar en la trágica muerte de Rosita, la hermana de Teresa, así como en las escenas en las que tanto la madre como la madrina de Teresa dedican plegarias a la virgen de Guadalupe, buscando que la protagonista reivindique su camino.

Por ello podemos asegurar que es desde la vecindad y a través del rol femenino, donde encontramos evidenciada esta devoción, incluso reproduciendo el mandato de género que liga a la mujer – especialmente aquella “pobre” – con la legitimación y transmisión de la fe y los preceptos religiosos católicos de generación en generación. Y apoyando con ello, nuestra consideración de que son las clases sociales económicamente más desprotegidas, las que a partir de lo que se muestra en la pantalla de telenovela, las que acuden y consideran a la religión católica no sólo como un remanso de tranquilidad y paz coadyuvando sino como la última esperanza, reforzando con ello la preservación de un *statu quo* imperante, sobre todo en el ámbito de las creencias y tradiciones. Desde el rol masculino, en contraste, la devoción religiosa no se observa, aun en momentos de crisis y

tragedia, como un camino recurrente para encontrar ayuda o refugio, haciendo evidente la diferencia dicotómica entre ambos roles.

Aunado a la devoción religiosa, otro elemento que refuerza este mandato de género femenino se relaciona con la vigencia otorgada, tanto a la virginidad femenina como a la paternidad masculina. Así podemos observar que aun cuando Teresa pierde la virginidad con su novio de la vecindad Mariano - en los primeros capítulos de la telenovela -, mantiene una apariencia virginal y logra engañar al licenciado Arturo de la Barrera hasta su boda religiosa. Y de hecho, resulta al final de la trama, que Teresa viene a ser el único personaje femenino que logra salir avante en esa circunstancia, lo que ni Luisa ni Esperanza consiguieron, esto al haber transgredido la norma moral impuesta y tener relaciones sexuales con Fernando y Rubén Cáceres respectivamente, sin haber contraído matrimonio; incluso, terminando embarazadas y madres solteras.

Aquí podemos advertir un mensaje moralizador de la televisora, ya que por un lado y desde la desaprobación y el estigma frente al ser madre soltera, se castiga a los personajes femeninos y por el otro, se justifica el accionar del rol masculino, al reforzar su lejanía y poco compromiso frente a la paternidad. En ese sentido y desde el rol masculino, - asumiendo el mandato de género conservador impuesto para él -, al hombre se le permite y exalta su libertad sexual desde la virilidad; y la paternidad solo es asumida de manera responsable solo cuando se haya llevado a cabo una boda, en menor medida civil y, de importancia para la trama y la televisora, religiosa y católica.

Los elementos anteriormente descritos, ligados a lo ya expuesto en este apartado, conforman un *corpus* descriptivo que desde el mensaje implícito en los contenidos de las telenovelas nos muestra un deber ser femenino. Es decir, en el caso de Teresa se relaciona

al rol femenino desde la devoción y la fe religiosas, así como su dependencia del hombre para lograr la felicidad y para lo que debe hacer uso de la conquista, es decir, utilizar su belleza y seducción, por encima de lo académico y laboral; además y sin dejar de lado, la necesaria conservación de la pureza, a través de una virginidad exaltada.

Así, podemos suponer la búsqueda de la preservación de un *statu quo* que, obligadamente, liga a la mujer y la remite a permanecer en la esfera privada, llevando a cabo la función de garante de la moral religiosa, cuidadora, madre y apoyo del hombre. Sin embargo, en el caso de Teresa no se conformará solo con ser la esposa de Arturo de la Barrera sino y a manera de cierto empoderamiento, buscará obtener el mayor beneficio económico posible, de este matrimonio, incluso llegando a provocar la ruina del protagonista masculino. En paralelo, Teresa permanecerá enamorada de Mariano a lo largo de toda la historia.

Resulta de nuestro interés reflexionar sobre la forma de ascenso social y obtención de capitales, que ocupan a los personajes de esta telenovela. Para el caso, Teresa instrumenta una estrategia a partir de su belleza física, conquistando y seduciendo; es decir, se deja fuera de foco, al menos para el personaje principal, el esfuerzo académico. Y para el logro de puestos laborales directivos se acentúa el uso de los atributos físicos en los personajes femeninos. Aun cuando aparecen, en papeles secundarios, compañeras estudiantes de medicina es Mariano el centro de la acción y, en el caso de mostrar algún liderazgo, como Paloma (ex pareja de Arturo de la Barrera) se hace desde obras benéficas, no lucrativas.<sup>115</sup> En contraste y frente a los roles femeninos, en los personajes masculinos se

---

<sup>115</sup> Mariano al estar enamorado de Teresa trabaja y estudia la carrera de Medicina, con el fin de lograr conquistar a la protagonista, profesión ligada al prestigio y distinción. Mariano, a diferencia de Teresa no reniega ni oculta sus raíces, de hecho muestra con orgullo los lugares donde ha crecido, sus padres y amigos, posición que mantendrá a lo largo de la trama de la telenovela, asumiendo una actitud de servicio y solidaridad al crear y dirigir un dispensario cercano a la vecindad donde creció. Las imágenes, a través de la

acentúan aspectos que redituarán en el éxito de estos, sobre todo en la esfera pública, a partir de hacer evidente una supremacía masculina desde lo asimétrico, jerárquico y dominante (Muñíz, 2012). Así, los roles masculinos se relacionan con esta idea, desde sus lugares de interacción, prestigio y poder. Para el caso, Arturo de la Barrera aparece en su despacho, como abogado, Rubén Cáceres lo hace desde la notaría que dirige, y Mariano en su consultorio médico, o desde las labores de mecánico y taxista, llevadas a cabo por los padres de Teresa y Mariano.

Un personaje destacado bajo el modelo aspiracional es Mariano, quien como una especie de cenicienta masculina deja ver cómo el trabajo, la dedicación y el esfuerzo culminan no sólo con la conclusión de sus estudios para médico, con la obtención de un puesto de trabajo en el hospital, sino también el logro de un ascenso social y prestigio al casarse con Aurora, hija de un reconocido médico cirujano. Asimismo, el personaje de Mariano nos da muestra de una pertenencia de clase sólida, a partir del orgullo y admiración que manifiesta por sus orígenes. Incluso en los capítulos finales, cuando este personaje logra prestigio y poder desde su labor como un médico cirujano destacado, sus comentarios hacen referencia a esta ligazón, motivo de discusión con Paloma – antigua pareja de Arturo de la Barrera y presidenta de una fundación de ayuda, quien planea con Mariano, la construcción de

---

trama de la telenovela, muestran escenas en donde aparecen médicos hombres llevando operaciones de alto riesgo; sin embargo en las mismas no se observan mujeres que desempeñen las mismas funciones, más sí enfermeras y auxiliares, quienes entregan los instrumentos, toman los signos vitales o acompañan a los pacientes. Armando, mejor amigo de Arturo de la Barrera y prometido de su hermana se desempeña como millonario empresario, constructor e inversionista en el negocio hotelero. Así y desde el espacio de influencia y distinción que representa el dominio de un saber, institucionalizado desde la instrucción pública o privada – Teresa estudia en la Universidad del Valle de México, privada, mientras que Mariano en la Universidad Nacional Autónoma de México – se observa la creación de grupos de convivencia, a partir de organizaciones y corporaciones masculinizadas donde el elemento de pertenencia y permanencia se relaciona no solo con el dominio de un saber, sino con lazos de sangre y rasgos físicos de sus personajes, es decir usualmente de piel blanca, delgados y bien parecidos.

dispensarios en zonas marginadas -: “Yo no sé cómo relacionarme con la gente de tu clase”, le asegura (Castro, 2010: Capítulo 60).<sup>116</sup>

Los capítulos posteriores a la boda religiosa católica entre Teresa y Arturo, muestran cómo se imponen las decisiones del personaje masculino sobre las del femenino, con el fin de lograr que Teresa asuma el rol del deber ser femenino tradicional. En una primera instancia, evita que Teresa continúe trabajando – y para tal fin Arturo asignaría una cantidad mensual para ayudar a la familia de Teresa - y, posteriormente, asumiendo el control total sobre la administración de las finanzas familiares (incluso el uso de tarjetas de crédito), así como - y desde la persuasión -, aduciendo la importancia de procrear un hijo varón. Aquí, la maternidad se muestra no sólo como factor de cohesión para la pareja sino como un elemento necesario para consolidar la plenitud femenina.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Aquí resulta de interés observar cómo, a lo largo de la trama, no solo se ha buscado mostrar sino moldear las formas válidas en las que se puede expresar, tanto la masculinidad como lo femenino, a partir de una sociedad jerárquica y estratificada. Así, se muestra la relación directa entre las expresiones de lo masculino y lo femenino, con el lugar de convivencia y el estrato económico de procedencia, utilizando para ello, también, por un lado profesiones que históricamente han guardado relación con la pobreza y marginación, - como el oficio de taxista y mecánico, para los roles masculinos, o el de costurera y lavandera, para los femeninos -, y por el otro aquellos que se relacionan con un nivel económico desahogado, lugares de convivencia y círculos sociales específicos, como los abogados o los médicos. De tal forma que no es de extrañarnos que Mariano muestre su enojo, molestia o celos de una forma, al principio de la trama, y posteriormente, otra distinta al final de la misma. En el caso de los personajes femeninos y lo que se busca mostrar, como modelo a seguir, es la utilización de la belleza y la seducción para el logro de objetivos, a través de la conquista de un hombre, sin importar el estrato de procedencia; así, tanto Teresa como aquellos personajes femeninos secundarios, se enfocan en la utilización de situaciones específicas para su propia conveniencia, utilizando el secreto, la mentira o la intriga, aun sobre el logro de una independencia plena desde lo académico o laboral.

<sup>117</sup> Otro aspecto es el rol conservador que la mujer debe asumir, es decir una boda religiosa católica, y posteriormente la maternidad, con los elementos que ya abordamos, además del cuidado de la casa. Así la mamá de Teresa, a lo largo de toda la historia, aparece con un mandil, como símbolo del trabajo que realiza en casa; Luisa, la hermana de Arturo de la Barrera, se encargará de organizar la limpieza y orden de la casa; Aurora, al no tener una madre asume también las responsabilidades, es decir la limpieza, el orden y cuidado del hogar. Es decir, sin importar el estrato de procedencia tanto el hombre como la mujer deben cumplir con el *deber ser* impuesto, mismo que se relaciona con la preservación de un *statu quo*, con relación al papel que deberá asumir, tanto el hombre como la mujer en la sociedad mexicana, a través de esta historia de telenovela. Además de la maternidad otro elemento que se aborda es la virginidad y la importancia que implica el “guardarla” y “mantenerla”, pero solo por los personajes femeninos. Así, aun cuando Teresa decidió entregarse a Mariano, conserva el secreto y cuando lo rebela lo hace desde la culpa y el arrepentimiento, es decir asumiendo una posición inferior frente a Arturo. En el caso opuesto, desde la masculinidad y los

Al permanecer enamorada de Mariano, Teresa a largo de toda la trama busca cualquier ocasión para mantenerlo cerca, para encontrarlo y contactarlo. Mariano, por su parte, ha buscado y logra dejar de amar a Teresa, comenzando paralelamente a obtener éxito profesional y social. Para el caso destacan momentos en los que no sólo desde su profesión como médico pediatra sino también a partir del proyecto de dispensarios en zonas marginadas, logra ser apoyado y respaldado por inversionistas de renombre; dejando entrever la posibilidad de ascenso social y económico, con sus variables para el caso femenino desde el enamoramiento-matrimonio y, para el masculino desde la profesionalización y éxito de sus personajes.

También a partir del personaje de Mariano, podemos observar cómo los roles femeninos que interactúan con él se muestran dependientes frente al rol masculino. Así, tanto Aurora como Aída apoyan lo hecho por Mariano, sin buscar ni proponer proyectos propios, incluso las funciones que ellas llevan a cabo resultan inferiores o de poca importancia, frente a lo hecho por Mariano –como ejemplo está la escena de una operación quirúrgica, en la cual

---

patrones que se han mantenido válidos, Arturo no muestra arrepentimiento ni da explicaciones sobre la relación íntima que también mantuvo con Paloma, antes de contraer matrimonio con Teresa. Lo mismo sucede con Luisa, la hermana de Arturo al “guardarse” para Fernando, quien con fama de “mujeriego” había ya tenido relaciones sexuales con otras mujeres anteriormente, no significando un problema para ella. De tal suerte, y retomando el capítulo 1 de esta tesis doctoral, se observa cómo se muestran como vigentes, tanto la masculinidad como lo femenino no solo desde la fuerza física y la persuasión, sino también a partir de la virginidad como el de maternidad, propuestos ambos por la Iglesia católica en México y retomados bajo una reserva de sentido guardada; así, aun cuando la trama varíe la esencia ha continuado intacta. Podemos argumentar, con lo anteriormente expuesto como más allá del papel protagónico dado a Teresa, y de la vista a su brillante desempeño académico para la consecución de sus metas, el peso de los personajes masculinos es el que en realidad mueve la trama de la historia. Por un lado el rol del Licenciado de la Barrera resulta vital, ya que como hombre mayor y maestro – aunque en pantalla no se observe la diferencia física, en años -, como se comentó anteriormente le ofrece su apoyo y “protección” para el logro consecutivo de sus metas. Por el otro con Mariano – también de extracción humilde -, su pareja sentimental y con quien ha crecido, mantiene una relación oculta, es decir aun cuando lo ama le apena presentarlo ante su círculo de amigos, por ser un mecánico y taxista.

Mariano es el cirujano, frente a la toma de signos vitales, por parte de Aurora, quien también ha estudiado la carrera de medicina-.

Un elemento y que resulta común en las telenovelas producidas por Televisa, y Teresa no es la excepción, es el desarrollo de la trama argumental desde un triángulo amoroso, y en el cual el patrón de conquista que asume el hombre resulta distinto frente al de la mujer, conservando el esquema binario hombre – mujer tradicionalmente válido; con lo que esto conlleva, tanto para los roles masculinos como femeninos. Desde ese entorno, dos hombres pueden disputarse el amor de una mujer, o en sentido paralelo dos mujeres el amor de un hombre.

**Tabla 23: Triángulo amoroso, telenovela “Teresa”.**

Triángulo amoroso			
De Hombre	Para Mujer	De Mujer	Para Hombre
Mariano Arturo Pablo	Teresa	Aída Teresa Aurora	Mariano
Arturo Fernando	Teresa	Teresa Paloma	Arturo
Mariano Martín	Aurora	Luisa Teresa	Fernando
		Aída Teresa	Paulo
		Esperanza Genoveva Mayra	Rubén Cáceres

\*De elaboración propia, con los personajes femeninos y masculinos que interactúan en la telenovela “Teresa”.

Como podemos ver en la tabla anterior, en la trama de Teresa se observa cómo estos triángulos giran mayoritariamente alrededor de Teresa, la protagonista de la telenovela; sin embargo, los triángulos en los que dos mujeres se disputan el amor de un hombre doblan en

número, a aquellos en los que dos hombres se disputan el amor de una mujer. Incluso se observan momentos en los que tres mujeres muestran interés por el mismo hombre, como ejemplo: Aida, Aurora y Teresa por Mariano, o Genoveva, Esperanza y Mayra por Rubén Cáceres.

En ese tenor, Mariano y Arturo de la Barrera se disputan el amor de Teresa; Aurora y Teresa, a su vez, luchan por conquistar a Mariano; Teresa y Paloma, se debaten por Arturo de la Barrera; además, Luisa y Teresa muestran interés por Fernando; así como Aída y Teresa se disputan a Paulo. Es interesante cómo el argumento de la historia da solo un pequeño margen para historias transversales o anexas a la historia principal, como ejemplos Aida y Aurora buscan conquistar a Mariano, mientras que Mariano y Martín se disputan a Aurora.

En este sentido y retomando a Celia Amorós (1997), podemos observar cómo, tanto desde la profesionalización de sus personajes como a través de la línea argumental–amorosa, la telenovela Teresa reproduce una visión patriarcal, basada en la diferencia binaria hombre–mujer, y en la que el hombre y la mujer tienen roles diferenciados, es decir de subordinación y apego a un mandato de género ya determinado y asumido, frente a lo que el hombre puede lograr hacer.

Así, en la conquista como en la lucha o defensa del ser amado, los patrones de comportamiento se apegan al rol conservador – patriarcal impuesto, tanto para el hombre como la mujer, en nuestra sociedad. En el caso del hombre y sin importar el lugar de



procedencia de los personajes, se muestra la hombría y la masculinidad externando los sentimientos y emociones desde la valentía, el coraje y la fuerza física.<sup>118</sup>

Así, son comunes las escenas de confrontación física, es decir desde los empujones hasta los golpes y con el fin de demostrar el control y supremacía, así como lanzar o destruir objetos. El llanto solo aparece en momentos extremos y de impotencia, como cuando Mariano intenta detener la boda de Teresa con Arturo, y es expulsado de la iglesia donde se lleva a cabo la ceremonia católica, o Arturo, cuando intenta evitar que Teresa se divorcie, también con lágrimas en los ojos.

Otro elemento que resulta importante abordar es cómo, a través de la trama cronológica de la telenovela y desde la masculinidad, se observan distintos matices de violencia. Fue usual observar escenas donde Mariano, y especialmente en los primeros capítulos de la telenovela – cuando se desempeñaba como taxista, mecánico y mensajero - se mostrara celoso y externara su enojo a través de los golpes, mientras que Arturo de la Barrera aparecía ecuánime y buscando el diálogo – aunque en ocasiones también terminó por pelear a golpes con Mariano - .

En el transcurso de la historia, y como ya lo anticipamos, Mariano logra terminar sus estudios universitarios de medicina y una especialidad en pediatría, avanzando en la movilidad social hacia una suma distinta de capitales, así como el ingreso a ciertos grupos de convivencia, llegando a compartir el entorno social de Arturo de la Barrera y Teresa. Es

---

<sup>118</sup> Sobre este punto Carola García Calderón (2015) comenta cómo el concepto de patriarcado necesariamente se deriva de una división sexual biológica y, posteriormente frente a los roles atribuidos tradicionalmente a la mujer y el hombre, la división del trabajo (García, 2015:27). Pierre Bourdieu plantea, en sentido paralelo y a través de su libro “La dominación masculina”, esta diferencia de roles, lo que ha derivado en una dominación masculina: “[...] la división sexual del trabajo, la distribución muy estricta de actividades designadas a cada uno de los sexos, de su espacio, de su momento, de sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres o en el interior de esta entre la parte masculina y femenina” (Bourdieu,2000:22).

en esta etapa de superación en la que se observa un Mariano distinto al que vimos al principio de la telenovela, reflexivo y calculador, dispuesto al diálogo y comprensivo, eliminando aquellas escenas de celos y arranques violentos, comunes en los primeros capítulos. Incluso esta renovada actitud la mantiene frente a Teresa y Arturo, o cuando comprueba la relación de Aurora con Martín.

Si bien la trama de la historia dejó entrever una serie de lecciones para las y los televidentes que la siguieron, el papel de Esperanza resulta atractivo por su rol. Ella es amiga íntima de Teresa y amante de Rubén Cáceres, notario y padre de Aída – rival de Teresa a lo largo de la historia –, su papel resulta de importancia, al dejar claro para el televidente el lugar que debe ocupar “la amante”, en el entorno social. Para el caso, el inicio de esta relación “oculta” comienza cuando el hermano de Esperanza, Pablito, es internado en el hospital por un problema en su riñón izquierdo y Rubén decide ayudarla con los gastos, en principio Esperanza desconoce la situación legal de Rubén, y pensando que es soltero comienza una relación amorosa; para cuando conoce la verdad se encuentra enamorada y confía en que Rubén dejará a su esposa Mayra y a su hija Aída para formar una familia con ella.

Las promesas de Rubén no resultan ciertas y la verdad sale a la luz. En ese momento Esperanza es maltratada y violentada, verbal y físicamente por Mayra y Aída, sin que nadie haga nada para evitarlo; en contraste para Rubén, el trato es de condescendencia y aceptación, incluso continúa viviendo con Mayra y Aída, su esposa e hija. Esperanza también tiene que enfrentar al estigma de ser “la amante”, y lo hace no sólo al exterior sino hacia dentro de su propio círculo familiar, soportando las humillaciones de sus padres y hermano con sumisión y vergüenza; incluso, dejando ver las consecuencias de ser la amante, no solo en la historia sino en la vida real.

Esta situación cambia cuando Esperanza descubre que está embarazada y, es desde su renovada función de futura madre cuando resulta perdonada, incluso por sus padres y hermanos; además de lograr comenzar una nueva relación con un médico, Hernán, quien se hará cargo del niño. Desde el mandato de género impuesto para el hombre, la masculinidad da un mayor margen a la infidelidad en el hombre, frente a la mujer. Así, el castigo para Rubén y Fernando se relaciona con el desprestigio laboral y la pérdida de sus fortunas, frente a la necesidad de asumir una paternidad responsable, dejando a los personajes femeninos a la deriva.

Más allá del final que se muestra para Fernando y Rubén en la historia, el lugar que se le da a Esperanza resulta de una mayor importancia, y especialmente desde su papel como “la amante”. Al respecto, observamos a partir de los personajes femeninos que interactúan con Esperanza la utilización de una violencia verbal, incluso en algunos momentos física, situación que es tolerada en razón de que es “la amante”. Así tanto Aída como Mayra, pueden llegar a “cachetear” y exhibir a Esperanza sin recato, y sin tener ninguna consecuencia para ellas. De tal suerte que el sufrimiento y discriminación del que es objeto Esperanza, a lo largo de la trama, deja ver una lección sobre lo que podría suceder cuando una mujer equivoca el camino.

Desde el mensaje implícito de la moralidad, tanto en lo femenino como en lo masculino, podemos considerar otro ejemplo con el personaje de Luisa, la hermana de Arturo de la Barrera. Así tenemos que ella, una vez comprometida con Fernando – el mejor amigo de su hermano -, decide vivir junto a su pareja, sin haber contraído matrimonio. Al mismo tiempo, Teresa busca tener una relación con Fernando y, éste al aceptarla, termina con Luisa. El rompimiento de esta relación dejará a Luisa sola y, posteriormente como madre

soltera; un papel que asume desde la humillación, demostrando con esto la importancia de no haber “guardado” la virginidad para después de consumir su matrimonio, alentando con esto la necesidad del ritual religioso.<sup>119</sup>

Existen también otros elementos sobre los que es necesariamente tenemos que reflexionar: El prestigio y valor desde la exhibición del cuerpo y, en sentido paralelo, la violencia intragenérica. Con base en esto, podemos apreciar cómo Teresa exalta sus atributos físicos, para hacerse notar (el maquillaje sobrecargado, los escotes, las escenas en traje de baño), aun por encima de sus probadas capacidades intelectuales, es decir, dejando de lado los resultados que obtiene desde lo académico y profesional. En este sentido, es importante mencionar cómo aun cuando en principio sus logros son a partir de sus capacidades intelectuales (como el haber obtenido una beca), el giro de la historia termina por hacerla a un lado, para resaltar la importancia de sus atributos corporales y con ellos, alcanzar sus metas.<sup>120</sup>

Un elemento que podemos advertir, pero que aparece en forma velada a lo largo de *Teresa* es lo que se define como violencia intragenérica, término acuñado por Marcela Lagarde (2005), y que se relaciona con la enemistad que se ha establecido, históricamente, entre las propias mujeres. Esta enemistad se hace evidente desde la rivalidad entre mujeres, quienes deberían caminar juntas. Y en el caso de Teresa, si bien es ella quien provoca peleas, injurias, descalificaciones y rencor en sus contrapares femeninos y, no solo a través de sus

---

<sup>120</sup> En este sentido, podemos observar cómo, desde las telenovelas de corte tradicional que se emiten tanto en Televisa como TV Azteca, a la mujer se le juzga y representa en función de su cuerpo, frente al hombre, a partir de la mente y el pensamiento; en palabras de Valentina Tolentino (2016): “Las mujeres vivimos con una marcada sujeción a nuestros cuerpos, con base en ello se da importancia o no a nuestras existencias, pero los hombres pueden perfectamente existir sin que a cada momento se les ate y recuerde su materialidad, pues lo que más se valora en ellos es su pensamiento” (Tolentino, 2016:16-17).

potenciales enemigas como Aída y Paloma, sino también causando tristeza y desolación en su amiga Aurora, incluso con su madre, su madrina y su cuñada Luisa. Así, desde los roles secundarios femeninos también podemos observar una dinámica de competencia – especialmente marcada por la deslealtad y la traición –, y con el fin de obtener, o ganar el amor de un hombre.<sup>121</sup>

En razón de lo anterior, podemos observar cómo son las mujeres quienes asumen y reproducen, a partir de sus roles femeninos, una violencia intragenérica, llegando incluso a normalizarla desde prácticas que pueden provocar marginación, discriminación y segregación en sus pares. En ese sentido, la lucha se establece de mujer a mujer, - no importando los lazos de cariño, amistad o parentesco que hayan existido o prevalezcan -, y dejando de lado al hombre, aun cuando él fuera inicialmente el culpable. Un ejemplo en “Teresa” son los enfrentamientos directos, así como las intrigas entre Esperanza (la amante) y Aída (la hija), sin que Rubén Cáceres participe; o entre Mayra (esposa y madre de Aída) y Genoveva (segunda amante de Rubén Cáceres); o Esperanza y Genoveva (ambas amantes de Rubén Cáceres).

Como conclusión a este apartado, podemos observar cómo en el caso de la telenovela “Teresa” y apoyándonos en lo que propone Judith Butler (2001), en ella se refuerza la sedimentación de las normas de género, reproduciendo el sexo “natural” es decir, la oposición binaria, donde tanto la identidad como la resignificación de las normas preexistentes se validan en forma constante, a través de cada capítulo de la telenovela;

---

<sup>121</sup> En este sentido Valentina Tolentino en su libro: *La cosificación virtual de las mujeres* reflexiona sobre cómo la rivalidad entre mujeres ha existido desde tiempo atrás y es, de hecho, en la vida cotidiana, en donde se refleja con mayor medida: “[...] esa enemistad histórica entre ellas que no es otra cosa más que la bifurcación o ruptura, una partición de sus propios seres y la angustia que pudiera causarles la competencia reflejada en peleas e injurias que pueden tener por algún “rencor” hacia las otras. No es desconocido que en muchos lugares de trabajo – las oficinas, por ejemplo -, exista una férrea rivalidad entre mujeres por ostentar el cuerpo “más bueno”, la cara más bonita, o el mayor “pegue” con los hombres” (Tolentino, 2016:18).

reforzando, además, los elementos que se han construido culturalmente tanto para lo masculino como para lo femenino. Así, el rol femenino como el masculino se asumen y refuerzan sin ser cuestionados, incluso pudiendo llegar a ser enaltecidos<sup>122</sup>.

En este sentido, y desde el rol femenino, podemos señalar que se busca como meta el amor pleno, y no sólo con una pareja heterosexual y en una boda católica, sino también acatar y asumir todo lo que esto implica, sobre todo para ella. Es decir, la domesticación y represión sexual desde la virginidad, la obligada maternidad, el cuidado de los hijos y la guía moral de la familia; y como consecuencia, el abandono de los anhelos y planes personales que pudieran haberse tenido en mente. Así tenemos que, aun cuando Teresa prueba su inteligencia y capacidad en la esfera laboral, no resulta trascendente frente al mandato de género que asume, y con el mismo que consigue alcanzar sus planes, dejando claro a la luz de la trama telenovelera, el lugar que la mujer debe tener, no solo en la historia sino para los televidentes.

En contraste, los personajes masculinos también reproducen ese mandato de género desde un deber ser masculino. Para el caso podemos afirmar que, también existe una construcción social que liga a la masculinidad con la reproducción de un patrón; es decir, el hombre además de ser exitoso en la esfera pública, desde puestos directivos y de poder, refuerza su lugar en la familia, a partir de ser su proveedor y protector. Incluso, la libertad sexual del

---

<sup>122</sup> La reproducción de este sistema binario – y opuesto – entre el rol femenino frente al masculino, puede comprobarse en la vida cotidiana y a través del consumo televisivo. María José Manet (2016:45) en su artículo *Persistence of gender stereotypes in the media consumption habits of adolescents: drama for girls and humor for boys* muestra una diferencia en las preferencias televisivas y que se relacionan con los roles tradicionalmente impuestos, para el hombre y la mujer. A partir de una muestra representativa de jóvenes universitarios que radican en Barcelona, España, comprueba una marcada distinción, en gustos: “[...] it is necessary to emphasize that the differences found evidence a gender stereotype that links girls to the world of gossip and the realm of personal life, and boys with the world of sports and culture. The programs most consumed by girls are reality shows and of gossip, which are characterized by focusing on the lives of a number of characters, famous or not [...] This girls stay in the intimate and personal environment and boys, in the social life”

rol masculino enaltece su accionar, aun de manera irresponsable, llegando hasta su nulo compromiso para el ejercicio de la paternidad, sin ser castigado y pudiendo ser justificado. Por el contrario, para la mujer y como lo anticipamos, se le asigna un castigo además de resultar estigmatizada por ser madre soltera; sin embargo, al mismo tiempo, se le premia por lograr su maternidad.

Por último, podemos asegurar que al cabo del desarrollo de la telenovela, también encontramos dos elementos que se ligan a la masculinidad: La utilización de la fuerza física y el llanto. Al respecto, luchar, defender, conservar o proteger a la familia y con especial interés a la pareja femenina, es un mandato de género para el rol masculino y el cual se debe seguir. Asimismo y, desde una visión tradicional de la masculinidad – es decir “los hombres no lloran” -, la sensibilidad emotiva y el quiebre emocional, es decir el llanto y el sufrimiento, solo se observan (o le son permitidos) en situaciones sentimentales que sobrepasan lo racional y calculado, tales como “la traición de una mujer” y su desamor; aspectos que, como se puede ver a lo largo de la trama, ellos no logran dominar.

#### **6.4. “Los Camacho”: Liberalización de los patrones de consumo y el amor líquido.**

El título de la telenovela: “El sexo débil” resulta de inicio sugerente, toda vez que pareciera reforzar un supuesto con carga machista...sin embargo, por el contrario nos colocamos frente a una trama que exhibe algo diferente. Para el caso, la historia gira alrededor de una familia de médicos, formada enteramente por miembros masculinos que, de manera intempestiva, pierden a sus parejas femeninas y éstas asumen papeles de liberalización frente al rol impuesto – desde el mandato de género -, para ellas. En contraste, ellos comienzan a cuestionar las formas en cómo han asumido la masculinidad, asimismo las

ventajas y desventajas que eso conlleva, ofreciendo incluso nuevas formas de convivencia entre ambos sexos.<sup>123</sup>

En “el sexo débil” se muestra en forma transparente, sin estigmas ni ridiculizaciones, la forma de convivencia e interacción de una pareja homosexual a través de Bruno, uno de los miembros de la familia de médicos Camacho quien paradójicamente y contrario a lo que sucede con sus hermanos y su padre, continúa y fortalece con su pareja Pedro. En ese tenor, nos deja entrever, quizá, cómo una relación homosexual afectiva puede lograr la misma estabilidad que una heterosexual, e incluso mayor. Así, Bruno y Pedro enfrentarán problemáticas similares a aquellas formadas desde la heterosexualidad, como los celos de Bruno o el anhelo por adoptar y criar un hijo, de Pedro.

A través del desarrollo de la trama de esta telenovela, podemos advertir cómo la construcción social de lo femenino, frente a lo masculino, así como los roles de convivencia e interacción que se han establecido, de forma rígida y automática, necesitan ser cuestionados y revalorizados, logrando de esta manera establecer un nuevo patrón. Este patrón -y no solo desde las relaciones afectivas y los roles atribuidos al hombre y la mujer-, sino a partir de la inclusión y la tolerancia frente a las relaciones lésbicas y homosexuales, y es, en este punto, donde resulta sugerente la pregunta ¿quién representa realmente al “sexo débil”?

En sentido paralelo a lo que “Los Camacho” (varones) experimentan, aparece la protagonista femenina: Helena, quien decide abandonar la ceremonia de su boda católica en

---

<sup>123</sup> Resulta importante mencionar cómo las reconfiguraciones de género en torno a la sexualidad, no solo se relacionan con marcos legales e históricos sino a partir de dimensiones simbólicas e imaginarias nuevas, distintas, y que son adoptadas, en este caso, desde una crisis de sentido que experimentan los hombres en esta trama de telenovela. Sin embargo, también es importante mencionar que son las mujeres quienes provocan esta crisis, lo que nos lleva a reflexionar sobre cómo ellas ya habían comenzado a reflexionar sobre estas nuevas reconfiguraciones de género (Echavarría, 2017:147).



la que se casaría con Mario, su pareja, haciendo evidente la liberalización del personaje femenino (situación que también compartirán los demás personajes femeninos), frente a los convencionalismos sociales – especialmente desde la religión católica y el papel otorgado a la “madre de familia”, la matriarca, en la sociedad mexicana – y el deber ser femenino.<sup>124</sup>

Esta telenovela muestra una temática que aborda la posibilidad de una reorganización de los roles tradicionalmente conformados y asumidos por el hombre y la mujer en nuestra sociedad. Para el caso, resulta importante definir el término “sexo débil”, y además acudir a las nuevas referencias del Diccionario de la Real Academia Española, el cual modificó su definición al final del año 2017. La nueva definición pasa de “conjunto de las mujeres” a “conjunto de las mujeres usado con intención despectiva o discriminatoria”; y en sentido paralelo, la definición de “sexo fuerte” también fue modificado de “conjunto de varones” a “conjunto de varones usado en sentido irónico” (Real Academia Española [versión digital], 2017).

---

<sup>124</sup> Resulta sugerente para análisis reflexivo el diálogo que sostiene Helena con Mario, antes de abandonar la iglesia; especialmente desde la forma en que Mario asume el deber ser desde el rol masculino de la dominación, la presión que ejerce sobre Helena y los mandatos que género que él busca que ella cumpla, sin tener éxito:

Elena: No puedo, es que no puedo casarme con una institución familiar, ni con los convencionalismos sociales de tu mamá, Mario vámonos, tú y yo no creemos en esto.

Mario: **Regrésate y haz lo que te corresponde.**

Elena: Qué es lo que me corresponde, ¿fingir?, ¿hacer un papel?, ¿o no salirme del guion que acaba de escribir tu mamá para nosotros?

Mario: Por favor no seas ridícula.

Elena: ¿Por qué no ser ridícula?, ¿ridícula porque te digo lo que siento?, ¿ridícula porque te digo lo que tú y yo pensábamos hace unas horas? Por favor Mario.

Mario: No voy a discutir esto contigo ahora, **eres mi mujer, actúa como tal.**

Fuente: (Ibarra, 2011: Capítulo 1).

El motivo por el cual estas definiciones no habían sido modificadas se relaciona con el uso vigente todavía para los finales del siglo XX y con un origen documentado desde textos literarios del siglo XVIII. Así, autores como Benito Jerónimo Feijoo, Mariano José de Larra, Bretón de los Herreros, Modesto Lafuente, Rosalía de Castro, Leopoldo Alas Clarín y Benito Pérez Galdós, utilizaron el término “sexo débil” para hacer referencia a la mujer.<sup>125</sup>

Hemos visto en el Capítulo 1 de esta tesis, cómo el deber ser femenino, tanto como el masculino, son el resultado de una historia de larga duración; y en cuanto al ámbito de las telenovelas éstos son reforzados en la temática de las mismas, sobre todo en las que podemos ubicar como de corte tradicional; incluso, y si bien los roles atribuidos a hombres y mujeres se encuentran definidos, no existe un lugar digno – es decir, más allá de la burla y el sarcasmo – para los homosexuales o lesbianas.

Por ello, la propuesta de “el sexo débil” para visibilizar, a través de su trama, no solo a esta población sino equilibradamente los puntos fuertes y débiles frente a estos roles tradicionalmente atribuidos desde una relación binaria (hombre – mujer), conlleva un ejercicio de reflexión y análisis sobre si realmente los hombres han tenido todas las ventajas, desde una sociedad organizada en forma patriarcal, o las mujeres las desventajas, por asumir el rol conservador de madre - cuidadora.

---

<sup>125</sup> Sobre las modificaciones a los términos “sexo débil” y “sexo fuerte”, por parte de la RAE, resulta sugerente el artículo publicado por el diario “El Periódico”, de Cataluña, donde se expresa lo siguiente: “La Real Academia Española (RAE) matizará a finales de diciembre en la edición digital de su Diccionario el uso de las expresiones “sexo débil” y “sexo fuerte”. Tal y como lo indicó el pasado mes de marzo, “sexo débil” incluirá una “marca de uso” en la que se indicará que esa expresión se utiliza “con intención despectiva o discriminatoria”, mientras que a la expresión “sexo fuerte” acompañará otra marca, con la indicación de su uso “en sentido irónico”. La RAE ha indicado que sigue la misma línea que hasta ahora y que, por tanto, no puede “censurar” ningún uso de una palabra si está en uso. En concreto, estas dos expresiones (“sexo débil” y “bello sexo”) están documentadas en textos de varios autores y algunos de ellos actuales, por lo que seguirá en el Diccionario” (*El periódico*: 29 de noviembre, 2017).

En este sentido, cabe retomar lo expuesto por Teresa de Lauretis (1987) en el tercer capítulo de esta tesis, el “fuera de campo” y el cual hace referencia a otro discurso de telenovela, aquel que rompe con un modelo conservador y hegemónico. Por lo anterior, podemos suponer que a través de esta telenovela nos acercamos a ver una realidad diferente a la que comúnmente se nos muestra en la televisión. Así, por intermedio de “El sexo débil”, se abre la posibilidad de reflexionar sobre un modelo distinto de sociedad, no solo más incluyente, al visibilizar otras formas de convivencia e interacción, sino sensible y comprometida frente a situaciones que también suceden actualmente, como el abandono de los padres, la drogadicción o la trata de personas.

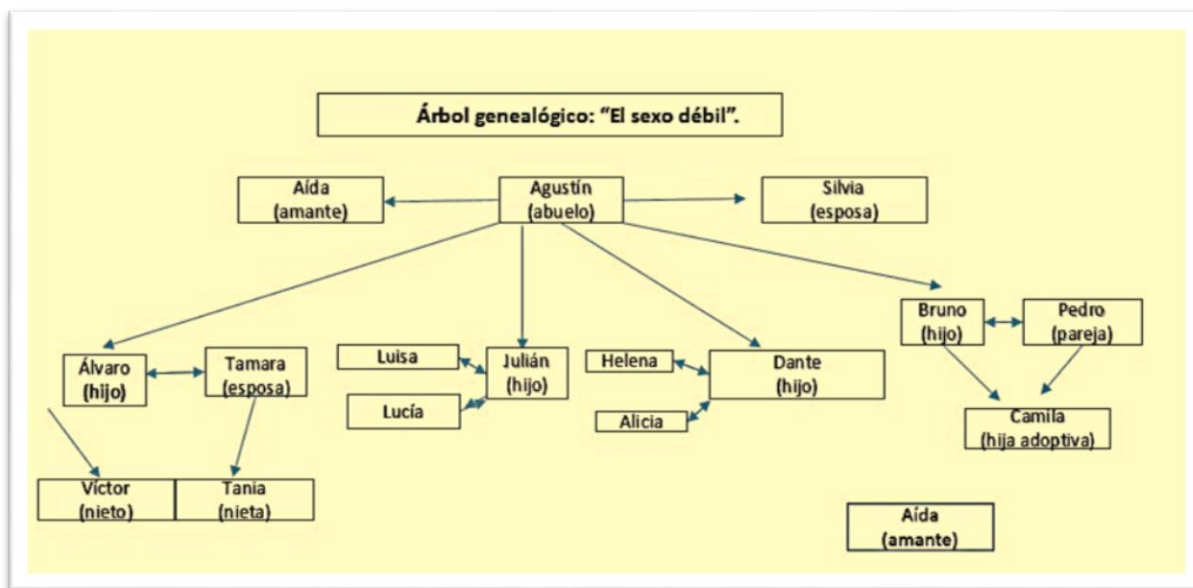
Además y, frente a las reservas de sentido que han sido heredadas bajo un patrón patriarcal hegemónico, el mismo que fortalece las estructuras de poder y dominación, - como el *statu quo* acorde a la conveniencia de los intereses políticos, religiosos y empresariales -, aparece el discurso de “El sexo débil” incitando quizá, para generar una crisis de sentido. Es decir el rompimiento frente a lo que significa y representa la telenovela de corte tradicional, es decir, una “comunidad de vida” que ha mostrado un estilo de vida y sociedad asimétrico, desigual y binario – patriarcal, con todo lo que ello ha conllevado.

En razón de lo anterior, y a través de “el sexo débil” podemos observar en sus historias alternas y la fragilidad en las relaciones sentimentales que se entablan o quiebran, la muestra de un “amor líquido” y la creación de las llamadas “comunidades fantasma”, términos propuestos por Zygmunt Bauman (2007). Al respecto, podemos destacar que esta historia no sigue un hilo conductor cronológico, lineal y rígido, como en el caso de “Teresa”, más bien se muestran, frente a lo que sucede con *Los Camacho*, diversos personajes e historias alternas que dan cuenta de las dificultades que enfrentan los hombres

– de distintos estratos y clases sociales -, bajo un mundo en el que se cree han obtenido todas las ventajas, por ser ellos el “sexo fuerte”.

Abundando en lo que se comentó en el párrafo anterior, y cuando a lo largo de la telenovela “El sexo débil” se entrelazan historias paralelas con personajes que aparecen solo en algunos capítulos, lo cierto es que sus historias resultan de gran interés. Sin embargo, al enfocarnos en Los Camacho y sus relaciones afectivas, sobre todo desde los roles que estos personajes masculinos asumen es como se desarrolla la trama de la telenovela. Así, la historia nos muestra a tres generaciones, las cuales se conforman a partir de Agustín, el padre y abuelo; Julián, Álvaro, Dante y Bruno, con edades que fluctúan entre los 40 y 50 años y Víctor, hijo de Álvaro y Tamara y nieto de Agustín.<sup>126</sup>

**Imagen 3: Árbol genealógico, “El sexo débil”.**



<sup>126</sup> Más allá de una visión binaria (hombre – mujer) podemos observar cómo el cuerpo en el que se encarna el sujeto (y en el caso de la telenovela “El sexo débil” los hombres y mujeres), es una construcción simbólica, social y cultural. “Sobre él cada sociedad coloca valores, establece representaciones [...] el cuerpo es una superficie de inscripción de las acciones y atributos asignados a los hombres y mujeres, de tal suerte que las identidades sexuales no solo están inscritas en su estado corporal sino están gobernadas por imaginarios acerca del cuerpo del hombre y de la mujer” (Echavarría, 2017:149).

#### **6.4.1. Primer corte generacional:**

##### ***Agustín...***

El personaje de Agustín es representado por un hombre que atraviesa por diversas crisis, especialmente al pasar de la edad madura a la senectud, asimismo, la reestructuración de la familia al recibir nuevamente a sus hijos en casa y, además, la incertidumbre de un nuevo comienzo, tras su rompimiento matrimonial con Silvia. La personalidad y carácter de Agustín representan el papel de un hombre como pilar y jefe de una familia tradicional mexicana; un hombre que además de mantener una aparente vida marital, también mantiene una relación oculta, sin dejar de lado la administración y manejo de las finanzas familiares, además de ser un médico cirujano que ha logrado distinción y prestigio.<sup>127</sup>

Bajo esa brecha generacional, el papel de Agustín frente al de Silvia su pareja, se manifiesta como una relación binaria opuesta; es decir a partir de los roles tradicionalmente atribuidos al hombre y a la mujer y remitiéndonos al campo biológico de lo masculino, frente a lo femenino. Con base en esa relación, podemos ubicar una “sedimentación” de las normas de género que produce el sexo “natural”, a partir de la configuración natural de los cuerpos en dos sexos, aspecto propuesto por Butler (2001). En esta relación binaria, el hombre es representado – y justificado - en la esfera pública por ser el proveedor y sustento económico; en sentido opuesto, la mujer – y exaltando su papel desde la maternidad – es

---

<sup>127</sup> Hemos visto cómo la profesión de médico conforma un grupo de capitales que se relacionan con el prestigio y la distinción. En el caso de la telenovela “Teresa” al médico se le representa desde su labor social, de ayuda y apoyo a la comunidad; especialmente en Mariano se le reconoce su incansable labor por ayudar a los más necesitados, a partir de la apertura que hace de dispensarios en comunidades marginadas, empezando por su propia vecindad y haciendo evidente el lazo que lo une a sus raíces e identidad, que de principio a fin no olvida, a pesar de la fama que adquiere. En el caso de la telenovela “El sexo débil” y aun cuando el punto central es la familia de médicos, el interés no se relaciona con el prestigio y distinción desde la fama, las ganancias económicas, la adquisición de propiedades o el ingreso a ciertos grupos sociales o políticos de influencia, más bien se relaciona con las dificultades que enfrentan sus personajes para entablar lazos afectivos y de convivencia, en un mundo que creemos ha sido beneficioso para el hombre.

personificada como ama de casa, guía moral y apoyo incondicional, tanto de la pareja como de los hijos (todos varones).

Este corte generacional coloca al personaje masculino de Agustín como el sustento económico y proveedor; además de dominar el área del saber (la medicina) en la esfera pública. Asimismo, a través de su doble vida encarna las características del “macho mexicano”, el cual hemos visto en las películas del cine de oro mexicano, es decir, el hombre que mantiene una relación sentimental oculta con su amante, que es dominante, y en el que recae la toma de las decisiones importantes, tanto en la clínica que dirige como en su círculo familiar.

Sin embargo, esta caracterización del personaje y su entorno, es decir, la manifestación de poder y dominación da un giro inesperado cuando al igual que sus hijos Álvaro, Dante y Julián, Agustín es abandonado por su pareja Silvia, derivando en una crisis de sentido y posterior deconstrucción y resignificación, tanto del rol tradicionalmente asumido – desde la masculinidad -, como de los patrones de convivencia que él y sus hijos habían establecido con sus parejas – homosexual como heterosexual – (Portolés, 2005). Incluso, la forma en que se asume y hace frente a esta nueva situación, también tiene que ver con estas brechas o diferencias generacionales, haciendo evidente las modificaciones al rol tradicionalmente heredado e impuesto en forma automática, como un mandato de género.

El personaje de Agustín confronta esa situación, no sólo desde la negación de la ruptura y la violencia económica que pretendió ejercer sobre Silvia, sino también aplicando una estrategia de poder para presionarla y con ello, obligar su regreso; empero sin lograrlo. Cabe comentar que la intención de Agustín por mantener a Silvia, a su lado, no manifiesta una evidencia del amor profundo, el cariño, el dolor y vacío frente a la pérdida, sino que

sólo pretende conservar un modelo de familia. Ese modelo es el que él considera válido para mantener un *statu quo* conveniente y apropiado para los cánones impuestos desde la norma social – moral, pero develando en realidad la existencia de una doble moral.<sup>128</sup> Incluso Agustín va más allá al interferir en las decisiones de sus hijos; por ejemplo en el caso de Álvaro y su rompimiento con Tamara, o en el de Bruno y Pedro a partir de su decisión para adoptar un hijo.

Al respecto, cabe mencionar que, desde el rol conservador que se ha reproducido en nuestra cultura mexicana, la hombría y la masculinidad se relacionan con determinados comportamientos, entre ellos el de quienes abandonan regularmente a sus parejas – sin miramientos ni cargos de conciencia -, por lo que aun cuando se deja ver cómo su amor propio se encuentra herido, cada uno asume una posición especial frente a esta crisis. En el caso de Agustín, como patriarca y siendo él quien recibe a sus hijos tras sus rupturas, desde su rol reitera su posición mediante lo que podemos identificar como una masculinidad dominante, obtusa; y la cual, guarda relación directa con la preservación de una reserva de sentido que se hereda, pero no se modifica.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Podemos corroborar lo anterior desde las relaciones extra – matrimoniales de Agustín durante todo su matrimonio – y que Silvia le echa en cara –; y especialmente Aída (la última amante), una mujer joven de aproximadamente 30 años y con quien Agustín ya llevaba tres años de relación al momento de la crisis matrimonial que enfrenta.

<sup>129</sup> Un ejemplo de lo anterior se muestra en el siguiente diálogo que entabla con sus hijos:

**Agustín:** Bueno hijos, estamos en un momento en el que cualquier contemplación nos sale sobrando, les pido que no me vean ni como padre ni como médico, a cada uno de nosotros nos abandonó una mujer por distintas razones, a ti Julián casi estoy tentado a decir que Luisa tuvo razón, bueno pero tú le ofreciste matrimonio y eso ameritaba cierta comprensión, de su parte. **Julián:** Gracias papá. **Agustín:** De ti Álvaro tu caso es el que más me duele porque Tamara y tú tienen hijos y yo no puedo entender a una mujer que decide romper a su familia. **Álvaro:** Pues creme que yo tampoco papá. **Agustín:** En cuanto a mí que les puedo decir, que su madre echó por la borda 35 años de matrimonio. **Dante:** ¿A dónde quieres llegar?. **Agustín:** A que no me gustaría que por ningún motivo ninguno de nosotros se ponga en el patético plan de pedirles que regresen, que mantengamos nuestra dignidad a toda costa, y lo mismo que les pido para sus esposas se los pido para su madre, no quiero que le vayan a pedir que regrese ¿estamos? **Dante:** Perdón yo no estoy de acuerdo, tu no nos puedes prohibir ver a Silvia, digo si es necesario tenemos que verla. **Agustín:** Bueno perdón Dante no les

Para el caso, el rango de edad en el que se ubica Agustín, fortalece un patrón de comportamiento sobre los demás personajes masculinos de la telenovela, y ese patrón en mayor o menor medida le llega a impedir que modifique sus propios patrones de comportamiento, convivencia y modo de pensar, resultando evidente tras su ruptura matrimonial con Silvia. La muestra de una actitud hermética y reservada frente a esta crisis – o el restarle importancia –, así como la relación sentimental que mantiene con Aída, su amante, dejan ver los elementos sobre los que construyó esa masculinidad. Es decir, por un lado ocultar los sentimientos y emociones (“los hombres no lloran”), por el otro, comenzar casi automáticamente una relación formal con otra persona (“un clavo saca a otro clavo”), los mismos que son comportamientos comunes en los hombres.<sup>130</sup>

Especialmente para Agustín – y representativo de la masculinidad – su control monetario en la administración de los bienes y finanzas familiares resulta evidente. En ese sentido, el rompimiento con Silvia provoca, por un lado, una violencia económica por parte de Agustín al retirarle su apoyo económico, y en contraste, la intromisión de Silvia en su área de influencia y poder, al exigirle una parte que considera le corresponde; es decir el 30%, tanto de los ingresos como de las ganancias y acciones de la clínica (terminará quedándose con el 50%). Aquí nos resulta de interés retomar lo visto en el Capítulo 1, para argumentar

---

estoy prohibiendo nada pero su madre no solo me abandonó a mí y me humilló delante de mucha gente, también los abandonó a ustedes, entonces lo único que les estoy sugiriendo a ustedes es que actúen en consecuencia, y que no se pongan en el plan de ir a decirle que la perdonan y que... que mantengamos nuestra dignidad, sino quieren hacerlo por mi dignidad háganlo por la de ustedes”. Ibarra (2011, Capítulo 2).

<sup>130</sup> Sobre estos dos elementos que caracterizan el comportamiento masculino: El control de las emociones, especialmente el llanto, y el recomenzar una relación inmediatamente después de concluir la anterior: “Un clavo saca a otro clavo”, el personaje de Dante expresa lo siguiente:

“Ser prácticos, realistas y eficientes son las formas en que los hombres logramos hacer a un lado los sentimientos, los hombres somos tan hábiles que nos sentimos capaces hasta de sacar a un clavo con otro clavo, el problema viene cuando el clavo está tan adentro que sacarlo significaría dejar un agujero demasiado profundo y difícil de llenar...

Lloran los niños, lloran las mujeres, llora el cielo, pero un hombre no, y aunque las heridas vuelven a abrirse una y otra vez, ¿cuándo es que dejamos de llorar?, ¿en qué momento de nuestras vidas decidimos que el llanto nos hace menos hombres?” Ibarra (2011, Capítulo 1 – 4).



que la actitud asumida por Silvia y Agustín a lo largo de su matrimonio, la podemos caracterizar como una historia de larga duración, donde es el hombre al que se le ha dado la responsabilidad de administrar los bienes y la herencia de la familia, y la mujer desde su función de madre, sólo la de apoyar a su pareja y asumir sus decisiones.

Agustín y frente a las circunstancias que se le presentan, se verá en la necesidad de repensar el papel que juega como padre y abuelo, y desde este personaje, se hace evidente cómo su hombría y virilidad (elementos característicos de la masculinidad), son el resultado de una construcción social, que asume quizá hasta de manera inconsciente, pero que se vuelve automática y sin cuestionamientos. A partir de las diversas circunstancias adversas a las que se enfrenta este personaje – como la acusación de extracción de menores, la boda de su hijo Bruno con Pedro su novio, un infarto o el haber pasado por la cárcel -, Agustín se verá en la necesidad de replantear su propia construcción social de masculinidad, y con ello, la posibilidad de asumir desde otra posición la tolerancia e inclusión – incluso mostrando emoción y debilidad - . Además y cuando se convierte nuevamente en padre con Aída, decide asumir la paternidad de manera distinta a como lo hiciera con sus cuatro hijos mayores, es decir, de forma cercana y responsable.

Sin embargo - y aun con los cambios del personaje -, en Agustín prevalecen algunos elementos que guardan relación con la imposibilidad de modificar totalmente su patrón de masculinidad impuesto o heredado. Especialmente, y desde la brecha generacional, Agustín requiere mantener una autoridad sobre la familia Camacho, y su injerencia en las problemáticas que enfrentan cada uno de sus hijos resulta evidente a partir de las reuniones a las que él los convoca; incluso, enfrentando el rechazo de sus hijos al consejo del padre, generando distanciamiento y conflicto entre ellos. Además, y como parte de esta doble

moral del personaje, aparece su defensa de la familia desde el plano conservador – es decir, aquella que asume la normalidad solo en una pareja formada por un hombre y una mujer -, lo que le genera un conflicto cuando su hijo Bruno pretende adoptar un hijo con su pareja Pedro y posteriormente, con la negativa a que la mujer trabaje y llegue a ser exitosa en el campo laboral; como Aída su propia pareja y Tamara la esposa de su hijo Agustín.

#### ***6.4.2. Segundo corte generacional: Álvaro, Julián, Dante y Bruno...***

En segundo término y por orden cronológico–generacional, aparecen los cuatro hijos de Agustín: Álvaro, Julián, Bruno y Dante. Este corte generacional nos da la posibilidad de observar cómo ellos afrontan su pérdida. Para el caso, nos permite definir, construir y deconstruir la masculinidad en términos distintos a los analizados para el personaje de Agustín. Así podemos advertir que, cada uno de ellos representa la vigencia o caducidad del deber ser, a partir de poner en valor su propia masculinidad; es decir no resulta suficiente la muestra de hombría y virilidad asociada con la fuerza física y los golpes, ni tampoco asumir el poder y mando solo por su condición, sino que todo ello guarda una relación directa con una sociedad en aparente cambio.

#### ***Álvaro...***

Álvaro es el hijo mayor de Agustín y Silvia, y en lo personal, enfrenta una crisis dentro de su matrimonio con Tamara, a partir del entorno profesional desde el que se asume el rol femenino.<sup>131</sup> Y si bien el rompimiento entre Tamara y Álvaro no es definitivo, lo cierto es

---

<sup>131</sup> La crisis se desata por un evento particular, que de hecho es el resultado de una actitud desinteresada – y se puede interpretar como un boicot, es decir el hacer lo posible para que la pareja no logre triunfar- por parte de Álvaro, frente al trabajo de Tamara en forma reitera, a lo largo de su matrimonio. Así, Álvaro decide no llevar a sus hijos a la escuela el día en que Tamara debía presentar un proyecto, y no darle un recado urgente, por parte de su jefe. Esta situación deriva en el despido de Tamara, por parte del despacho de arquitectos en el que trabajaba, y la pérdida de una oportunidad profesional – laboral para ella. Además, tiene una repercusión

que resulta trascendente, ya cuando Álvaro abandona el hogar para vivir con su padre, experimenta la necesidad de modificar patrones de asimilación y comportamiento del deber ser masculino. Incluso cuando en principio asume un rol conservador, intransigente y manipulador frente a Tamara, posteriormente se propone y logra ir dejando atrás ese patrón machista, asumiendo uno nuevo que le resulta válido desde el diálogo, la tolerancia y el equilibrio entre roles y funciones.<sup>132</sup> Es decir, no solo desde la diferencia binaria y el deber ser entre él y su esposa, sino a partir de una resignificación de lo que desde la masculinidad puede ser rescatado, frente al papel que también se asume desde lo femenino (Portolés, 2005).<sup>133</sup>

De hecho, podemos observar cómo este rol conservador e intransigente que asume el personaje de Álvaro, resulta similar al de su padre Agustín, haciendo evidente una identificación y preservación en el patrón de conducta impuesto y/o heredado. Este personaje, a través de las relaciones afectivas que entabla con los otros miembros de la familia Camacho – y aún frente a una crisis de sentido –, acepta en principio este rol de masculinidad tradicional casi de manera automática e inconsciente, y lo asume como válido (es decir no hay ruptura entre generaciones). Para el caso, esto se manifiesta en la dureza con que la que confronta a su madre Silvia, tras decidir dejar a su padre; así como al

---

mayor ya que el despacho, al perder este proyecto, – el diseño y construcción de un centro comercial –, se vio en la necesidad de despedir a otras personas.

<sup>132</sup> De hecho considera que su profesión, como médico ginecólogo, es más importante que la de su esposa, como arquitecta. En este sentido el descrédito y demérito a la pareja femenina que trabaja es una constante, tanto en la telenovela como en la vida real, contrastando lo anterior con la vista y exaltación de la labor femenina “solo y exclusivamente” como madre y apoyo de la pareja.

<sup>133</sup> En este punto resulta de interés retomar lo expuesto por Olivia Portolés y que se aborda en el Capítulo teórico de esta tesis doctoral. Es decir no existe una identidad genérica (binaria) reguladora (que deba ser aceptada como una norma); más bien la capacidad del sujeto se construye desde el discurso, mediante una resignificación y deconstrucción de identidades preexistentes (es decir ya dadas). El sujeto podrá modificar el discurso en tanto también se modifiquen estas identidades preexistentes. (Portolés, 2005:44-45).

enterarse de la existencia de Aída, pareja sentimental de su padre; o incluso frente a la inquietud de Bruno y Pedro por lograr adoptar una niña y ser padres.

Con el transcurso de la historia, podemos apreciar la dificultad de Álvaro para modificar esos patrones asumidos y, aun cuando al final de la trama se vislumbran modificaciones frente a ese rol conservador, también podemos identificar vaivenes en el proceso. Al final, podemos ver una renovada construcción afectiva con su pareja Tamara, a partir de la recomposición y resignificación de los roles anteriormente impuestos y asumidos – tanto para el hombre como para la mujer -.

En los primeros capítulos, el personaje de Álvaro se caracteriza por la falta de involucramiento con la dinámica familiar (incluso leyendo el periódico en el desayuno) y enfocado hacia su rol de hombre proveedor, jefe de familia y administrador de las finanzas, sin advertir ni valorar, el doble rol asumido por su esposa Tamara – a partir del deber ser femenino -, para responsabilizarse de la organización de la casa y la educación de los hijos, además de su esfuerzo por conseguir éxito profesional y laboral. Posteriormente y como parte de las negociaciones con Tamara, Álvaro asume un rol diferente pero empoderado desde su masculinidad, y desde el cual apoya a Tamara en sus planes laborales, además de involucrarse en la educación de sus hijos, Tania y Víctor.<sup>134</sup>

### ***Julián...***

---

<sup>134</sup> Como ejemplos de lo anterior podemos describir dos escenas; la primera de ellas al principio de la telenovela, en donde Agustín se encuentra sentado ante una mesa, con Víctor y Tania, esperando, todos, a que Tamara les sirva la comida. La segunda, posterior en la trama de la telenovela, aparecen Agustín y Tamara lavando los trastes, lo que deja ver el cambio de actitud de Álvaro al compartir las labores del hogar con Tamara. También resulta de interés la forma en que Tania y Víctor enfrentan la crisis matrimonial de los padres; especialmente Víctor comienza un camino de alcoholismo y drogas, lo que hizo necesario la intervención de Tamara, pero especialmente, de su padre Álvaro, en forma cercana y comprometida.

El personaje de Julián, al igual que el asumido por Álvaro, se apega al rol conservador impuesto por su padre. Para el caso, Julián es un hombre que no logra mantener una relación fiel, leal y estable con ninguna mujer. Y aun cuando en apariencia decide por fin consolidar una relación, incluso entregar un anillo de compromiso a Luisa, su pareja sentimental, en la primera oportunidad que se le presenta vuelve a ser infiel; y al ser descubierto por ella, es abandonado, circunstancia que lo coloca en igualdad de condiciones con su padre y hermanos. El personaje de Julián nos favorece para destacar la construcción de la masculinidad a partir de la potencia sexual y, cómo al final esa potencia no le resulta del todo beneficiosa, especialmente cuando él comienza a perder su “prestigio sexual” como consecuencia de sufrir con problemas de erección.

En este personaje, cabe destacar también que su personalidad la podemos ligar con el área de especialización médica en la que trabaja, es decir, Julián es un médico cirujano estético y tiene a su cargo la posibilidad de embellecer el cuerpo femenino, lo que lo llega a colocar en una posición de poder, de jerarquía y superioridad frente a las mujeres. Por ello y desde lo que propone Pierre Bourdieu, al respecto de la distinción y el prestigio (Bourdieu, 1988), podemos advertir que no es producto de la casualidad que la mujer con la que engaña a Luisa, su prometida, sea precisamente una paciente a la que recién había dado de alta, tras una operación de agrandamiento de busto. El imán que provoca Julián en las mujeres, no solo por ser médico cirujano estético sino por los lugares en los que se desenvuelve (bares y restaurantes que exaltan la masculinidad machista), llega a un límite, y su personaje comienza a experimentar una crisis de sentido a partir de la depresión y un vacío existencial

que le generan la incapacidad ante la posibilidad de construir relaciones duraderas y lograr externar sus sentimientos y emociones.<sup>135</sup>

Por su parte Luisa, su pareja sentimental, contribuye en buena medida a ello al asumir y reproducir los mismos patrones de comportamiento que él, incluso llegando a una liberalización sexual de género a partir de ejercer prácticas sexuales que confrontan su virilidad, para él, y el deber ser femenino, para ella. Otro elemento que resulta de nuestro interés es la facilidad con la que Julián logra conseguir que las mujeres con las que interactúa, terminen teniendo una relación sexual con él. Incluso, este comportamiento sexual no conlleva límites para él, ya que llega a mantener relaciones con las parejas de su hermano y padre, Tamara y Aída respectivamente.

Esta personificación da un giro cuando Julián experimenta problemas de disfunción eréctil. Así, y desde lo que podemos identificar como el papel de un perdedor, asume su condición y busca conectarse con sus emociones, más que con el instinto físico y cuestionar los elementos que han conformado su propia masculinidad. Sin embargo y desde lo ya aprendido, reproduce el mismo patrón impuesto que caracterizó a su padre, llegando a involucrarse con María – una víctima de trata centroamericana, rescatada por Bruno y Pedro -, inmediatamente después de haber roto su compromiso matrimonial con Luisa.

---

<sup>135</sup> Frente a la necesidad de la mujer por embellecer su cuerpo frente al hombre, y el papel del cirujano plástico, Kathy Davis (2007) propone el término “masculinidad hegemónica” (y se puede aplicar a los personajes de esta trama). Así, “en la cultura occidental, el físico - culturista musculoso o el macho provocativo en la portada de una revista no son “hegemónicos” ni se encuentran hasta arriba en la jerarquía; es el Hombre Racional el que encarna el poder real. Los ejecutivos de alto nivel en el mundo empresarial, los financieros, los estrategas militares del Pentágono, los profesores de universidades de élite o los profesionistas que forman las cúpulas dirigentes de la medicina y el derecho, todos ocupan posiciones de riqueza y poder que les permiten legitimar y reproducir las relaciones sociales que, a cambio, generan su dominio [...] para la masculinidad, guiada por los dictados de la racionalidad (“la mente sobre la materia”), el cuerpo es, en el mejor de los casos, irrelevante, y en el peor, un obstáculo para las actividades más importantes de la mente. El cuerpo es algo que hay que ignorar, negar o, al menos, mantener firmemente fuera de la vista. Si el cuerpo masculino entra en juego, lo hace como el ejecutante: el cuerpo que tiene todo bajo control, el cuerpo que “hace” pero al que nunca “le hacen” (Davis, 2007: 158-159).

Además de seguir manteniendo relaciones sexuales casuales con mujeres desconocidas, lo que le genera un sentimiento de vacío mayor, ya que en el caso de María, ella decide regresar a El Salvador, y posteriormente romper su relación con él.

La imposibilidad de construir relaciones duraderas y estables para Julián, nos ayuda a visibilizar una realidad alterna, la cual es vivida no solo por el hombre (desde la virilidad y el mandato de género que culturalmente se ha construido para él), sino también por la mujer. Esta fragilidad que podemos identificar en las relaciones humanas es definida por Zygmunt Baumann (2007) como “amor líquido”; es decir que, aun cuando se entablan relaciones afectivas estas no se basan en el compromiso mutuo sino en los afectos individualistas, lo que provoca la consecuente ruptura y el inicio de la siguiente, bajo las mismas características. En el caso de Julián, podemos determinar cómo la reserva de sentido que heredó y asumió de forma automática ya no le resulta válida, incluso le provoca la necesidad de una resignificación y revalorización del mandato de género asumido, y el cual asocia casi con naturalidad, el ser hombre con una probanza de méritos a partir de la potencia sexual.

Por último, en el caso de este personaje, resulta de interés mencionar que la tristeza y depresión que experimenta Julián no se relacionan sólo con la pérdida de Luisa, sino también con la pérdida de su propia valoración de la hombría, hasta ese momento fundamentado en la conquista femenina, su atractivo y la potencia sexual. Además y desde los posibles riesgos de una enfermedad, ya que al recibir una llamada de Bárbara – una antigua amante – se entera que es portadora del VIH. Así como, la necesidad de replantear su vida, trae como consecuencia la necesidad de una reconstrucción del ser hombre, pero ya no desde el mandato de género que se espera para él.

### *Dante...*

Saúl llega a la familia Camacho a la edad de 6 años cuando su madre Pilar, adicta a las drogas, decide entregarlo a Agustín, su padre y con quien había tenido una relación sentimental y extramarital. Silvia en ese momento ya tenía a sus tres hijos: Álvaro, Julián y Bruno y aunque no sabía de la relación entre Agustín y la madre de Saúl, decide acogerlo y criarlo como su propio hijo. Con el fin de ser adoptado, Agustín logra que se le expida una nueva acta de nacimiento, bajo el nombre de Dante, motivo por el que posteriormente será juzgado y puesto en prisión, poniendo en evidencia cómo, desde los roles atribuidos social y jurídicamente para el hombre y la mujer, ésta ha mantenido una ventaja sobre el cuidado y tutela de los hijos, aun cuando fue Pilar quien abandonó a Dante.

Ya como médico psiquiatra, Dante asume una posición crítica frente a su propia realidad y es el protagonista de las reflexiones que se muestran, como una *voz en off*, en cada capítulo de la telenovela. En esas reflexiones, su voz cuestiona el papel atribuido y asumido como mandato de género, tanto para el hombre como la mujer, en nuestra sociedad mexicana, así como el abandono, el llanto, la debilidad, las apariencias o la mentira. Especialmente y para Los Camacho visualiza factores que han determinado lo mismo su preservación, como su ruina.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> A continuación se muestra, como ejemplo, un fragmento de la reflexión que hace Dante sobre las apariencias, la mentira y la verdad, elementos que han sido parte de la vida de Los Camacho:

“Desde pequeños nos enseñan a disimular, a callarnos, a comportarnos como el otro cree que debemos comportarnos, a mantener las apariencias, luego de años y años de entrenamiento Los Camacho nos convertimos en verdaderos maestros en el arte de guardar las apariencias, pero la vida a veces es más fuerte que las mentiras que tenemos para sobrellevarla, y es entonces que las apariencias revientan, dejándonos completamente desnudos, indefensos ante verdades que no sabemos ni podemos enfrentar” Ibarra (2011, Capítulo 5).



Dante enfrenta el abandono de su madre y posteriormente el de su pareja Alicia y es, entre Los Camacho, el que asimila de forma más crítica – o autocrítica -, la pérdida femenina a partir de una descripción, análisis y redefinición del lugar que por mandato de género y desde una construcción social, mantiene el hombre; y especialmente a partir de lo experimentado también, por su padre y hermanos. Además y desde su profesión de psiquiatra, aparecen casos fugaces en los que se visibilizan las desventajas de una masculinidad tradicional; tales como el de un hombre de mediana edad que no puede superar su incapacidad de ser el proveedor económico de la familia, llevando a su familia a la ruina; o el de un hombre que irremediamente despilfarra todo su dinero en mujeres que solo lo buscan cuando saben que lo tiene; incluso desde los aspectos físicos de un modelo de revistas, al enfrentar la crítica por poseer un pene pequeño.

Resulta interesante observar – y es una consigna de la telenovela – que Dante el psiquiatra solo recibirá en consulta a hombres. Así a través de estos casos – algunos ya mencionados en el párrafo anterior – se visibiliza la otredad de la masculinidad, es decir algunos aspectos que representan las posibles desventajas que trae consigo asumir el rol históricamente adquirido o impuesto para el hombre; especialmente, cuando la presión social y familiar conforman un *corpus* a seguir, y con el que resulta difícil de romper. Dante el hombre, también se verá en la necesidad de hacer frente a esa masculinidad dominante a partir de su rompimiento con Alicia, y la posterior asimilación de su paternidad, pero no desde la conformación de una familia tradicional, sino de una variante en razón de que ya había comenzado otra relación sentimental, con Helena.

Así tenemos que desde su relación sentimental con Helena, este personaje asume un rol pasivo, en momentos frágil y sumiso; sin embargo es quizá, la relación afectiva y

sentimental más abierta, madura e inclusiva, en contraste con lo que caracteriza a sus familiares Agustín, Álvaro, Julián y Bruno. Es decir, su relación con Helena es de apoyo y comprensión frente a los planes de ella, incluso cuando resultan descabellados, como el alquilar su vientre para Bruno y Pedro o, al final de la misma, el tomar la oportunidad de trabajar en Médicos sin Fronteras en África...quedando Dante en esperarla hasta que vuelva.

### ***Bruno...***

Bruno Camacho es el menor de los hijos, de carácter impulsivo y temperamental asume su condición homosexual desde muy pequeño y, cuando aún estudia la carrera de médico cirujano cardiólogo decide, por la relación tirante que mantiene con su padre - tras revelar su identidad sexual -, construir un centro de ayuda con su pareja, Pedro; negándose incluso, a trabajar en la clínica que maneja su familia.<sup>137</sup> Bruno es, de los Camacho, el que rompe de forma más abrupta con los patrones establecidos desde el *statu quo* y apoya la crisis de sentido que comienza Silvia, su madre, y prosiguen las parejas de sus hermanos: Tamara, Alicia y Luisa. Lo que al final, redundará en una reestructuración de la familia Camacho y la emergencia de nuevos patrones de convivencia.

Sin embargo y, aun cuando Bruno es homosexual, su personaje asume en principio, - como el resto de los Camacho y es quizá de forma inconsciente -, los atributos y comportamientos que han sido aceptados y validados por la masculinidad tradicional para el hombre. Así, desde sus rasgos de personalidad - autosuficiente, violento y poco expresivo

---

<sup>137</sup> Laura Echavarría Canto en su libro: Construcción de Identidades y violencia: mujeres migrantes en Nueva York reflexiona sobre cómo el homosexual o la lesbiana se insertan en la sociedad patriarcal: “[...] la sociedad patriarcal se ha ido construyendo en nuestras sociedades como un proceso de diferenciación y subordinación de las mujeres al lado de los otros, principalmente de los gays y las lesbianas, en tanto la homofobia da cuenta del desprecio a lo femenino encarnado en una figura masculina, de tal suerte que son los que necesitan exhibir evidencias de su poder, lo que más desposeídos se sienten” (Echavarría, 2017:140).

sentimentalmente –, como desde el lugar que asume en la crianza de la hija que adoptan él y su pareja Pedro: Camila, ya que él no cambia pañales, él no se desvela para alimentarla ni sacrifica sus compromisos profesionales para hacerse cargo de ella. Aquí a través de Bruno y al margen de su homosexualidad, advertimos la asimilación y puesta en práctica de una conducta masculina heredada, reafirmando con ello, la sedimentación de las normas de género a partir de una reproducción del sexo “natural” (Butler, 2001).

Es a través de la crisis de sentido que experimenta y sufre el personaje, - ya que él también vive el abandono de su pareja, incluso el riesgo de perder el proceso de adopción de Camila -, cuando Bruno modifica sus patrones de pensamiento y actuar, logrando una relación armónica con Pedro; además de asumir la responsabilidad compartida en la crianza de su hija Camila. Sin embargo la trama de la telenovela, también nos deja entrever los altibajos que sufre una pareja homosexual, especialmente a partir de cómo se asume por ellos mismos como válida y a través de la mirada del “otro” - desde la inclusión y el respeto –, una identidad social compleja, cambiante y construida discursivamente (Portolés, 2005:52), y sin dejar de transitar por la agresión, la discriminación y la violencia.<sup>138</sup>

Por último, en el caso de Bruno es importante reforzar dos elementos que se presentan en el personaje, y la relación afectiva con Pedro. El primero de ellos se relaciona con la visibilización de una pareja homosexual desde la normalidad y no desde el escarnio o la ridiculización que se manifiesta en la mayoría de las telenovelas. Asimismo, la recreación de situaciones que evidencian problemáticas tan simples y reales como cualquier pareja heterosexual; llegando incluso, a destacar la formalización y el compromiso a partir de una

---

<sup>138</sup> Desde Bruno y Pedro, la telenovela busca visibilizar lo que puede llegar a experimentar cualquier pareja que se sale del canon de la normalidad establecido como válido; llegando incluso, a partir de la homofobia, a la violencia desmedida, el asesinato y el crimen.

boda civil. El segundo enfrenta al papel socialmente construido para el hombre y la mujer en nuestra sociedad, y especialmente el rol maternal a partir del: ¿quién lo ejerce y cómo? Para el caso, las escenas en las que Pedro se hace cargo de su hija, Camila, rompen con esta visión conservadora que ha ligado, de manera automática y sin cuestionamientos, a la mujer con ese mandato de género, y que ha sido preservado en el mensaje y las representaciones telenoveleras.

#### **6.4.3. Tercer corte generacional: Víctor...**

Víctor es un muchacho adolescente de aproximadamente 16 años de edad y el que representa quizá al último eslabón masculino de los Camacho, la tercera generación. En su caso, él no solo experimenta la separación de sus padres sino las repercusiones que trae el uso de drogas y el alcohol. Además y como una problemática propia, está el hecho de involucrarse en una relación sentimental con Lola, chica a la que supone haber atropellado y quien cuestiona, al igual que Víctor, el rol masculino conservador, impuesto y asumido de manera inconsciente y, observado de cerca en la figura de su padre.<sup>139</sup>

Víctor enfrenta la pérdida de su familia - como la había conocido hasta ese momento -, desde el desánimo, el enojo y la confrontación física (pasando de la discusión hasta los golpes), y reproduciendo este patrón, también, en forma automática, al atribuirle la culpa de este rompimiento a su madre, Tamara; aunque posteriormente, lo hará también con su padre Álvaro. El uso de sustancias tóxicas, el abuso en el consumo del alcohol y una escalada de problemas en la escuela traen como consecuencia la expulsión de Víctor y, la necesidad

---

<sup>139</sup> De hecho Nicolás, el padre de Lola y desde una terapia psiquiátrica con Dante, asume su fragilidad al involucrarse con mujeres que buscan sacar provecho económico, para después abandonarlo, dejándolo constantemente en la ruina. En este punto Dante ahonda en las causas que provocan esta conducta, llegando a su origen: El llenar el vacío que ha dejado la madre de Lola, con su partida, y la búsqueda de una madre que supla esta pérdida.

de recomenzar nuevamente bajo un parámetro distinto, basado en el compromiso de activar la capacidad de escucha, diálogo y entendimiento; desde luego sin violencia física o golpes. Además, su personaje es apoyado por Pedro, a través del centro de ayuda que dirige con Bruno, y con ambos participa en talleres de autoayuda para superar sus adicciones.

Podemos observar cómo, a través de este personaje, quien representa el último eslabón de la masculinidad tradicional de los Camacho, existen ciertos rasgos de personalidad que han permanecido intactos – podemos argumentar que sin modificación, aun a través del tiempo y el paso de las generaciones, desde una autopoiesis o patrón cerrado -, y que él reproduce de manera automática. En este sentido, este personaje exhibe los aspectos que han caracterizado a esa forma de ser hombre. Además, resulta importante reflexionar que tanto la familia - sus padres y abuelos -, como los medios de comunicación y el círculo de amistades, contribuyen a alentar la probanza de la masculinidad a través del uso indebido de la violencia física y verbal; así como, en sentido paralelo, la imposibilidad para expresar y transmitir emociones y sentimientos, tanto a través del personaje de Víctor como en los de sus tíos y el propio abuelo.

Por último también y desde los problemas de alcoholismo y adicciones, comienza este joven a replantearse la forma en que ha asumido su masculinidad. Es de hecho a partir de la suma de situaciones extremas que enfrenta – la expulsión del colegio y la dificultad para ser aceptado en otra institución -, que se coloca en desventaja y asume una nueva forma de convivencia, distinta a la que su padre y abuelo buscan imponerle. En este punto, resulta importante el papel de Lola su amiga, quien le hace reflexionar sobre los elementos que le han dado cuerpo a la masculinidad en nuestra sociedad mexicana, y si éstos pueden ser considerados, o no, vigentes actualmente.

#### **6.4.4. Frente a Los Camacho las mujeres...**

En sentido opuesto, en la telenovela “el sexo débil” también se muestra a los quiebres generacionales desde los personajes femeninos, pero su actitud es, desde un principio, de confrontación y negación del mandato de género impuesto para ellas. Para el caso, Silvia como esposa de Agustín, representa a la primera generación y quien debería cumplir, a cabalidad, el deber ser femenino. Sin embargo, decide separarse de Agustín, su pareja por 35 años y comenzar una demanda legal para adquirir el porcentaje que le corresponde, por ley. Al mismo tiempo, termina la carrera de abogada y comienza a litigar junto a Bruno y Pedro, en el centro de ayuda.

Como parte de la segunda generación de mujeres que podemos ubicar en la telenovela, se encuentran Helena, Tamara, Luisa, Lucía, Alicia y Aída. Y resulta de nuestro interés mostrar que estas mujeres tienen algunas características en común: ser todas profesionistas e independientes económicamente. También comparten algunos rasgos de personalidad, tales como un carácter fuerte y decidido con el que enfrentan no sólo los mandatos de género heredados e impuestos para ellas, sino que se atreven a construir nuevas formas de femineidad; especialmente, aquellas que les permitirán tener y fortalecer relaciones afectivas diferentes con sus contrapares varones.

El personaje de Helena es quizá el que de forma más clara simboliza el arrojo, la audacia, el atrevimiento y el rompimiento de los roles impuestos desde el deber ser femenino, tan arraigado en nuestra sociedad mexicana. Su personalidad y desenvolvimiento se manifiestan desde el primer capítulo, cuando al inicio de la telenovela aparece Dante en el aeropuerto de la Ciudad de México, esperando a Alicia; y en el mismo lugar, también se encuentra Helena con Mario su prometido, y en ese entorno se muestra sin menoscabo la

liberalización sexual de Helena, al tener relaciones sexuales con Mario en un baño público de la propia terminal aérea.

No obstante, esta liberalización del personaje de Helena se verá opacada frente a su futura suegra y madre de Mario, su prometido, quien la instruye – con el apoyo incondicional de Mario – para asumir el mandato de género tradicionalmente construido para la mujer. Incluso por encima de lo que ella y Mario habían acordado en Alemania, antes de llegar a México (una boda pequeña solo por el civil). La importancia de una boda religiosa y católica es demandada por la suegra, y acatada en forma incondicional – y hasta sumisa – por Mario, su prometido, dejando ver el poder y control que la madre puede llegar a ejercer, sobre los hijos “varones”.

Como lo comentamos anteriormente, Elena deja la ceremonia religiosa, renunciando, también, a todo lo que esto representa para el futuro de un matrimonio tradicional; es decir, su papel de esposa y madre, y el requerimiento para dejar de lado su profesión y planes personales. Además y con respecto a la relación entre su suegra y Mario, su futuro marido, el matrimonio tradicional permitiría su injerencia sobre las futuras decisiones que, como pareja, deberían tomar en forma autónoma. Y desde el lugar en donde vivirán, la decoración o incluso y más allá, el formar parte en la planificación, llegada y crianza de los hijos.

Por su parte, Tamara confronta al deber ser desde la profesionalización de su rol femenino. Así y aun cuando se ve en escena la ayuda doméstica con la que cuenta, ésta no resulta suficiente para cumplir con las demandas de ser madre y profesionista, especialmente a partir del boicot que ejerce Álvaro sobre su desempeño laboral, provocando incluso su despido. A partir de ese punto de quiebre es cuando Tamara cuestiona su lugar y decide

asumir un rol empoderado, al que Agustín posteriormente se ajustara para lograr una renovada convivencia, tanto con Tamara como con Víctor y Tania, sus hijos.

El personaje de Luisa, como pareja de Julián y posteriormente Lucía – quien ocupa el puesto de laboratorista, tras la renuncia de Luisa -, también nos muestran formas distintas y renovadas de convivencia y construcción afectiva, entre el hombre y la mujer. En el caso de Luisa, los rasgos de la masculinidad dominante - desde la liberalización sexual -, se hacen evidentes al momento en que ella descubre que Julián le es infiel, sobre todo porque Julián le acababa de dar un anillo de compromiso, bajo la promesa de fidelidad. Luisa decide pagarle con la misma moneda y, habiendo roto el compromiso, entablar nuevas relaciones; incluso con distintos hombres, sin ningún compromiso de por medio. La lucha entre Luisa y Julián comienza a verse amenazada cuando ella le propone tener una aventura sexual, con ella y otra mujer. Aun cuando él acepta, resulta que durante el encuentro Julián descubre su disfunción eréctil, lo que desemboca en una problemática que acarreará una crisis de sentido para Julián.

Lucía al igual que las mujeres que caracterizamos anteriormente, entra a la clínica en sustitución de Luisa y entabla una relación sentimental con Álvaro (que en ese momento estaba separado de Tamara) y posteriormente con Julián. Lucía no cree en las relaciones duraderas y tampoco en los compromisos formales, y esto motiva a Julián para replantear sus estrategias de conquista para con ella, pero sin éxito. Y si bien Lucía y Julián comienzan una relación afectiva, ésta no los lleva hacia un compromiso formal y sólido de por medio, más bien se construye en el día con día, situación que para Julián resulta cómoda y acepta.



Por otra parte, el personaje de Alicia había sido pareja de Dante durante cinco años y, tras un viaje a Europa decide abandonarlo por otro hombre. Este personaje femenino resulta polémico, ya que regresa a la vida de Dante cuando él está intentando construir una relación sentimental con Helena, iniciándose una disputa entre Helena y Alicia, por el amor de Dante. Sin embargo, esa disputa no se traduce en confrontaciones físicas – como sí sucede en las telenovelas de corte tradicional -, pero sí en frases intimidantes y comentarios incómodos. Un elemento importante que aparece en la trama, es el embarazo de Alicia, situación que ella utiliza a su favor para mantener a Dante a su lado, desde lo que podemos ubicar como un entorno de chantaje y manipulación.

Aquí resulta de interés distinguir y analizar las formas en las que ellas compiten, ya sea frente a sus congéneres femeninos o sus contrapares masculinos. En el caso de Luisa y buscando vengar la traición de Julián, decide asumir y aplicar, tanto los rasgos de personalidad como de las líneas de acción - a partir de una masculinidad hegemónica -, que le aplicó Julián. En contraparte, Helena y Alicia utilizan sus propias armas, es decir la descalificación, la duda y la ofensa (como armas de seducción y control tradicionalmente femeninos) y con rasgos similares – aunque no iguales - a los utilizados por los personajes femeninos en la telenovela de Teresa.

Sin embargo, una característica que crea distinción en la telenovela “el sexo débil”, frente a las peleas que caracterizan la trama de “Teresa”, es aquel que podemos descubrir a partir de las discusiones y ofensas que vierten entre ellas Helena y Alicia, ya que en realidad lo que buscan es confrontar y cuestionar a Dante; en especial, llevarlo a expresar y demostrar lo que él quiere y siente por ellas. Por ello resulta importante reflexionar sobre cómo, aun cuando Dante decide continuar con Helena, el embarazo de Alicia representa un lazo

sentimental de unión que, además genera en Dante un cargo de responsabilidad para con ella, y en contraparte para Alicia, esto se vuelve un elemento de control sobre él.

El papel de la amante también aparece en la trama y es asumido por Aída, quien entabla una relación sentimental con Agustín el patriarca de los Camacho, aún antes del rompimiento con su esposa. Sin embargo y con diferencia de las telenovelas tradicionales – como Teresa –, en esta historia no se juzga, castiga e insulta al personaje. Y de hecho, Aída asume una posición de libertad y autonomía (recordemos que es económicamente autosuficiente), frente a un hombre treinta años mayor que ella; coincidiendo también, con los rasgos de personalidad que caracterizan de forma general a Silvia, Tamara, Luisa, Lucía y Helena, y aún más allá de las brechas generacionales.

Sin embargo, debemos comentar que Aída es, de los roles femeninos, quien al final consigue el menor grado de empoderamiento. Aun cuando, al igual que el resto de las mujeres que describimos anteriormente, es profesionista e independiente, ella decide, por propia voluntad involucrarse con Agustín, un hombre marcadamente mayor que ella. La relación sentimental que Aída establece con Agustín le genera una estabilidad económica, pero pagando el precio de tener que dejar de lado sus aspiraciones profesionales, y asumiendo automáticamente (por mandato de género), el rol conservador y tradicional de la mujer mexicana. Así, decide formar una familia con Agustín y al quedar embarazada, se dedica exclusivamente a organizar la casa, cuidar la dieta que deberá seguir Agustín tras un infarto, es decir, limitarse a su papel de esposa, madre y ama de casa.

La última pieza de este eslabón le corresponde a Tania, nieta de Agustín y Silvia e hija de Álvaro y Tamara. Tania, es una adolescente de 15 años, y quien enfrenta la crisis matrimonial de sus padres de forma distinta a como lo hizo su hermano Víctor. Ella no grita

o rompe cosas, no cae tampoco en adicciones y de hecho ofrece consejos reveladores a Tamara y Álvaro, sus padres. El día en que Tamara le pide a Álvaro que deje la casa, Tania apoya de forma incondicional a su madre - frente a su hermano Víctor, quien decide irse con su padre -, y de hecho lo seguirá haciendo a lo largo de la telenovela. El personaje de Tania no ofrece los quiebres emocionales de su hermano, más bien mantiene un buen perfil académico y entabla una relación solidaria con su madre y abuela.

Resulta importante mencionar cómo, desde el quiebre generacional, si bien el personaje de Tania se observa solidario y comprometido con sus contrapartes femeninas, en ocasiones también reproduce los mandatos de género impuestos para ella, en forma inconsciente. Para el caso, es ella la que se ofrece a poner y recoger la mesa, además de ser quien automáticamente carga y alimenta a Camila, la hija de Pedro y Bruno. Otro aspecto que hemos destacado es la liberalización sexual de los personajes femeninos de la serie, y Tania no es la excepción, al exponerle a su padre haberse decidido por un “free” (relación íntima con su pareja, sin ningún compromiso de por medio), y que representa una transgresión sobre lo que debería ser una pareja tradicional estable.

Por último, resulta importante mencionar cómo las mujeres desde su género, y a través del apoyo y solidaridad del grupo que se forma, crean lazos, no solo desde la relación familiar suegra – nuera sino más allá, estableciendo una cuasi hermandad. Esto es, y en palabras de Marcela Lagarde (2012), lo que se conoce como “sororidad”,<sup>140</sup> lo que deviene en grados de mayor comprensión entre ellas; incluso, aún más sólidos de los que se establecen entre

---

<sup>140</sup> La palabra sororidad se deriva de *hermandad* (del latín sor igual a hermana) es decir el lograr percibirnos como iguales, y a partir de ahí el lograr compartir, aliarnos y, sobre todo, cambiar nuestra propia realidad: “[...] la amistad entre mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear y convencer, que se encuentran y reconocen en el feminismo, para vivir la vida con un sentido profundamente libertario” (Lagarde, 2012:589).

una madre y sus hijos varones (es decir Silvia con Álvaro y Dante, como ejemplos). Si bien en principio Silvia - y bajo la situación en la que se dio su separación con Agustín -, necesitó de la ayuda de Helena para recuperar la parte de las utilidades de la clínica, se establece con ella, como con Tamara, una relación también empresarial.

El inicio de esta relación económica – empresarial comienza cuando Tamara recibe de un cliente, como pago por sus servicios, material relacionado con la satisfacción orgásmica de la mujer. Aun cuando, en principio, Tamara y Silvia dan cuenta del material con recelo, comienzan a percatarse cómo, a través de la venta de estos productos, pueden comenzar un negocio que puede llegar a ser próspero. Así, y buscando colocar estos productos a través de una “marca de pertenencia”, término propuesto por Zygmunt Bauman (2007), Silvia y Tamara investigan sobre las características y ventajas de los mismos, lo que podemos suponer que dado el entorno de la época de transmisión de la telenovela, pudo haber resultado novedoso para buena parte de la audiencia femenina que en ese tiempo conformó la teleaudiencia.

Además, también se muestra información complementaria que nos contextualiza el momento social del país, y desde las pláticas que ellas convocan para las posibles clientas; incluso, lo que da cuenta de una liberalización sexual para la mujer, a través del conocimiento difundido por ellas sobre su propio cuerpo. Es decir, a través de lo que hacen esos personajes femeninos se normaliza y acepta como válida la capacidad de sentir y establecer un deseo sexual. En este punto, y a partir de lo expuesto por Zygmunt Bauman (2007), podemos advertir que Tamara y Silvia (en momentos también se les unirá Helena) establecen una “comunidad fantasma”, no solo con los productos que ellas promocionan y

venden, sino también conforme a los lazos de sororidad que ellas construyen y mantienen con grupos de mujeres, en principio clientas y posteriormente amigas.

Ellas desde la convivencia, apoyo y apertura a esta temática, exponen aspectos de su vida íntima nunca antes revelados a nadie más. Y si bien los lazos de solidaridad y apoyo mutuos que se establecen en este grupo de “amigas” se observan sólidos, como nos comenta Bauman (2007), al final terminan por difuminarse cuando se acerca el desenlace de esta trama. Es decir Helena decide dejar el país para ayudar a la asociación “Médicos Sin Fronteras”, con la esperanza de volver; Tamara logra establecer nuevos patrones de convivencia con Agustín y asciende profesionalmente, sin embargo en casa continúa realizando las funciones tradicionalmente atribuidas al rol femenino, por mandato de género; Y Silvia, tras ganar la batalla legal contra Agustín, comienza una relación sentimental con un hombre aparentemente menor que ella y como abogada, decide apoyar la causa de Bruno y Pedro.

Finalmente, podemos concluir este capítulo adelantando algunos puntos de análisis sobre “el sexo débil”. En primer lugar, como se puede observar, la trama se centra en personajes específicos y sus argumentos; es decir, una familia de médicos varones que, bajo brechas generacionales, experimenta, asume y confronta el abandono de sus parejas femeninas de distinta forma. Asimismo y aun cuando el punto central no se relaciona con adquirir prestigio y poder a través de la acumulación de bienes, se deja entrever que sus personajes principales pertenecen a una clase social desahogada, no solo a partir de la vestimenta sino desde los lugares de interacción, los autos y las casas en donde se lleva a cabo el desarrollo de la historia.

En segundo lugar y desde los quiebres o brechas generacionales, podemos percibir cómo los personajes masculinos son quienes han obtenido mayor prestigio y poder, y han conservado, en mayor medida, rasgos de personalidad y acción que los ligan a una masculinidad sedimentada por las normas de género (Butler, 2001); es decir desde la configuración natural de los cuerpos en dos sexos opuestos, vistos y asumidos desde una relación binaria (hombre – mujer). Para el caso, resulta de interés reflexionar cómo, de forma transversal coexisten en las tres generaciones de los Camacho, elementos que no logran ser modificados, siendo heredados y reproducidos en forma automática por Víctor, el último eslabón generacional.

En tercer lugar, las mujeres resultan ser quienes logran modificar, a partir de la experimentación de una crisis de sentido y el necesario rompimiento con esta sedimentación de normas de género impuestas, los patrones del deber ser femenino; y paralelamente modificar el deber ser masculino, incluso desde sus propios protagonistas masculinos. Ejemplos de lo anterior los podemos observar a lo largo de la telenovela, en Julián y Luisa, así como entre Dante y Helena, o desde una relación sentimental homosexual entre Pedro con Bruno. En este punto resulta de interés mencionar que es Pedro quien asume los rasgos del deber ser femenino, y Bruno, en contraste y desde su temperamento, reproduce los mandatos de género desde la masculinidad.

Además y, frente a los mandatos de género, existen dos elementos clave presentes en esta trama telenovelerá: El amor líquido y las comunidades fantasma. Sobre el amor líquido y a través de las relaciones que entablan sus protagonistas, se muestran relaciones que se construyen en el día con día, sin un compromiso formal de por medio, y con la posibilidad de poder ser diluidas en cualquier momento. Y otras relaciones que se han entablado desde

el canon conservador impuesto y que se encuentran en crisis (Agustín y Silvia, como Álvaro y Tamara). Así y de manera frontal, se cuestionan los preceptos y dogmas religiosos católicos – especialmente, desde la represión y dominación ejercidas hacia la mujer -, y desde luego lo que se plantea como el amor duradero.

En este punto, resulta importante destacar cómo se muestran en la telenovela dos pares de bodas, y cómo ambas nos ligan con la preservación del *statu quo* y el deber ser. La primera, la boda entre Aída y Agustín y, posteriormente - y quizá es una consigna de la productora Argos por mostrar la tolerancia e inclusión en la construcción afectiva entre las parejas homosexuales, frente a las heterosexuales), la boda entre Bruno y Pedro. En otro sentido, la relación afectiva entre Helena y Dante, así como la que se establece entre Julián y Lucía son las que sufren mayores altibajos; y aun al final de la trama no se sabe con certeza si se mantendrán unidas, comprobando que bajo el concepto de Bauman al respecto de la creación de relaciones afectivas desde un *amor líquido*, y desde “el peligro de hacer un nudo que a la larga apriete” (Bauman, 2007:145).

El segundo elemento se relaciona con las comunidades fantasma, y lo podemos observar a través de los lazos de sororidad entre Silvia, Helena y Tamara, así como con su nieta Tania, y no solo por el negocio que deciden echar a andar juntas, sino también desde la comprensión y el respeto entre ellas, lo cual crea esta comunidad.

Al respecto, resulta interesante reflexionar en dos aspectos. El primero se relaciona con el lazo de entendimiento y solidaridad que se crea entre Silvia, Tamara y Helena - las parejas de sus hijos Agustín y Dante - , aún sobre la relación afectiva y de sangre entre Silvia sus hijos varones. Y el segundo se relaciona con Agustín y los lazos afectivos que entabla con sus hijos varones, en los que él promueve una reproducción tácita de los mandatos de

género, desde una reserva de sentido que también le ha sido heredada. Cabe mencionar cómo cada uno de sus hijos asume - desde la masculinidad -, un rol sexual determinado desde la diferencia binaria y el patriarcado, incluso su hijo homosexual Bruno (Amorós, 1997). Y cómo es que desde la presión externa que ejercen sus parejas, ellos los modifican (es decir el cambio no viene desde adentro ya que ellos piensan que han hecho las cosas bien).<sup>141</sup> Sin embargo, ellos preservan aspectos de esta masculinidad dominante desde los rasgos de personalidad y patrones de conducta, a partir de la necesidad de ejercer poder y control, incluso a partir de la violencia verbal y física.

Por último, y si bien “El sexo débil” se enfoca en visibilizar los rasgos de personalidad de sus personajes, dejando de lado la polarización que se ve en “Teresa” - desde los lugares de interacción o las diferencias económicas y raciales, o la alusión la pobreza, frente a la riqueza -; también se expresa, a través de la trama, un compromiso social diferente con el telespectador, toda vez que al mostrar otro México, se visibilizan otros aspectos como la migración, las redes de trata, los familiares de las personas desaparecidas o las víctimas del narcotráfico.

Asimismo, se aborda la corrupción en las instituciones – tanto policiacas como de procuración de justicia -; así como las dificultades en los trámites, o la injusticia de que son objeto las personas que no cuentan con los medios económicos para defenderse, estos son algunos de los aspectos que quedan visibilizados en la trama de esta telenovela y que no son rasgos comunes de la telenovela tradicional. Para el caso, a través del centro de ayuda que coordinan Bruno y Pedro, se deja entrever la conveniencia de contar con una sociedad

---

<sup>141</sup> Desde las ventajas que Los Camacho han tenido, a partir de una organización social que confronta dos sexos - modelo hegemónico patriarcal - que buscan complementarse, no solo en lo sexual sino en lo laboral, afectivo y económico, el hombre se ha colocado (y tiene lógica el que ellos no busquen modificar esta organización) en el centro del universo, o adrocentrismo (Cuevas, 2015:86).



civil comprometida y combativa; incluso arriesgando la vida de sus miembros. Y resaltando este hecho a partir del compromiso asumido con ellos por todos los miembros de la familia Camacho, especialmente Dante, Helena y Silvia.

Hasta aquí hemos buscado comprobar la diferencia de contenido entre dos tramas de telenovelas, la una transmitida en la señal de televisión abierta frente a la otra difundida a través de una señal restringida: “Teresa” y “El sexo débil”, respectivamente. En el primer caso, en “Teresa”, se observa la preservación de un *statu quo* conveniente a los intereses políticos, empresariales, así como del poder eclesiástico en nuestro país, promoviendo una sociedad estática y desigual a partir de una historia aspiracional de corte conservador, misma que alienta el deber ser femenino, así como la preservación de un mandato de género heredado y asumido a partir de una reserva de sentido que se mantiene, sin modificaciones.

En el segundo caso, y desde la señal restringida la telenovela “El sexo débil” se cuestiona, a partir de una familia de médicos, el rol masculino en nuestra sociedad mexicana. Así, además de hacer evidentes los distintos rasgos de machismo que caracterizan a sus protagonistas, el rol empoderado de las mujeres crea la certeza de un cambio en estos patrones heredados – desde el sistema patriarcal y a través del mandato de género que atribuye roles marcados para el hombre y la mujer -, en principio desde la presión de sus contrapares femeninas y posteriormente desde una reestructuración de fondo, por ellos mismos.

Si bien esta tesis ha sido enfocada a comprobar la diferencia de contenidos, a través de dos tramas telenoveleras, es decir desde la televisión abierta, frente a la restringida; así como los intereses económicos, políticos, empresariales, y de la alta jerarquía eclesiástica,

mismos que se encuentran involucrados y se benefician, resulta importante dedicar un último apartado, en las conclusiones, a la recepción de este mensaje. Los datos estadísticos que se han mostrado a lo largo de esta tesis dan cuenta de un público cautivo – especialmente femenino - y que tradicionalmente – - eso creemos - es él que sigue las historias de telenovela. Y aun cuando una parte de esa teleaudiencia ha migrado a la televisión restringida, resulta trascendente establecer que este público, el mismo que ha sido estigmatizado –como pobre e ignorante-, incluso menospreciado, desvalorizado e invisibilizado, es un público que se mantiene más fiel al consumo de los canales de televisión abierta en México, así como pendiente ante la transmisión de una telenovela cada vez que comienza o termina, y aun cuando la historia siga siendo la misma, como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores y, a través de “Teresa”, reciclada en historia, personajes y contenido.

## **Conclusiones finales.**

### ***Primera Parte: “Entre la preservación del statu quo y El Amor Líquido...”***

Al cabo de esta investigación, hemos buscado dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Resulta determinante, para la subsistencia del poder eclesiástico y virreinal, la organización y control de una sociedad estamental, donde se definió el papel de cada uno dentro de ella y especialmente el lugar conferido a la mujer?; ¿La transmisión y el reforzamiento de estereotipos sociales conservadores y legitimadores de la desigualdad, a través del tiempo, ha permitido la continuación de un *statu quo* que ha privilegiado tanto al poder virreinal y eclesiástico, como a las élites empresariales, bajo una historia de largo alcance?; ¿Los contenidos diferenciados de la telenovela mexicana, sobre todo a partir de la construcción y el *manejo* de representaciones e imaginarios sociales, han buscado preservar un *statu quo* conveniente a los poderes político y económico? y, para ello, ¿se sirven de los estereotipos de género al utilizar las reservas de sentido asociadas a los prejuicios y estereotipos sociales para reforzar el mensaje y propósitos?. Esto con el fin de comprobar nuestra hipótesis central:

“La televisión mexicana, sobre todo en el caso de las telenovelas, trasmite contenidos que apoyan la continuidad de un *statu quo*, los cuales bajo el interés y acuerdo del Estado, la Iglesia y el empresariado, reproducen estereotipos a partir de la utilización de reservas de sentido; aunque diferenciados según el tipo de medio por el que se transmiten, ya sea de difusión abierta o restringida.”

Hemos comprobado en el Capítulo 1: *La construcción histórica del estereotipo femenino y su utilización social y política*, la forma en que desde los poderes virreinales (Estado e Iglesia), posteriormente el Estado nacional, y en épocas recientes los poderes fácticos (entre ellos los grupos empresariales y políticos), así como de nueva cuenta la Iglesia católica, han hecho uso de reservas de sentido para el mantenimiento de un *statu quo*, conveniente a sus intereses. Al respecto y con el inicio de la televisión mexicana, esas formas de ejercicio del poder y su influencia no sólo permanecieron intactas sino que se fortalecieron -y en nuestro ámbito de estudio-, a través de la telenovela; sobre todo en la señal abierta de televisión: Televisa, TV Azteca e Imagen Televisión, quienes a través de sus contenidos han preservado y difundido como válido un modelo de sociedad, jerárquica y desigual, católica y resignada.

En ese sentido la telenovela, -abordada a lo largo del Capítulo 2: *Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana*, y posteriormente a lo largo del Capítulo 4: *Reflexiones sobre la telenovela tradicional mexicana... Una trama lineal para la conservación del statu quo-*, ha servido como vehículo de trasmisión para reforzar y preservar las diferencias, a partir de una trama lineal consecutiva, fácilmente digerible y basada en algunos aspectos identitarios que representan selectivamente nuestra cultura. Asimismo, la utilización de resortes emotivos para mover fibras sensibles y provocar el interés constante de un público masivo y leal -en esencia femenino-, también ha resultado atractivo para el público masculino, aunque adquiriendo otra significación.

En contraste y desde la televisión restringida (de paga) -y abordados estos elementos a través del Capítulo 5: *Reflexiones sobre una historia distinta de telenovela: Más allá de la trama lineal, una historia en vaivén...*- , los intereses y objetivos son otros y, se relacionan

con la distinción y el prestigio de su público, el consumo de productos, así como con el amor líquido y las comunidades fantasma, términos a los que acudimos desde la propuesta de Zygmunt Bauman (2007). Incluso podemos decir, que la capacidad de agencia no depende del azar o la suerte, sino que en algunas tramas de telenovela podemos encontrar que la decisión y acción de los personajes son de suyo propias, rompiendo así con la visión binaria (hombre – mujer) de los opuestos (rico – pobre).

Al respecto, comprobamos un alto contraste, que consiste en el hecho de que frente a lo que presenta la televisión restringida, está lo que nos ofrece la telenovela de corte tradicional –y que es habitualmente seguida por un público leal y cautivo, caracterizado por bajos niveles educativos, pobreza y marginación-, bajo el uso de estereotipos femeninos ligados a una femineidad enmarcada dentro de un mandato de género conservador. Es decir, si bien se muestra la profesionalización, la independencia laboral y la superación académica de la mujer, ésta no es exaltada ni alentada, sino que por el contrario, resulta menoscabada en razón de su función como madre y esposa, resaltando en ellas rasgos de personalidad que la ligan a la fragilidad, la indefensión e incluso, la devoción religiosa. En contraste y desde la masculinidad, el mandato de género remite al hombre hacia la probanza de méritos desde la fuerza física, el éxito profesional–laboral, además de la exigencia para con la protección y orden que debe ejercer hacia su mujer y familia. Es decir, desde ese mandato tradicional el hombre deberá contener, controlar y disciplinar a la mujer.

Sin embargo, hemos mostrado cómo aparecen otras historias de telenovela, y si bien en la señal de televisión abierta se han dado momentos en los que difundieron producciones bajo formas distintas de contar historias a través de la telenovela, matizando y renovando algunos estereotipos conservadores –como el caso de TV Azteca y su alianza con Argos

televisión, a fines de los años noventa y posteriormente en el año 2016 por Imagen Televisión, también en alianza con Argos-, estos intentos resultaron casos aislados. Para el caso, hemos reflexionado sobre las causas del abandono de esas producciones diferentes, concluyendo que si bien tanto TV Azteca como Imagen Televisión, buscaron en sus momentos iniciales de trasmisión competir frente a Televisa desde la diferencia en contenidos, lo cierto es que bajo argumentos de poco *rating* desistieron. Esto desembocó en una competencia limitada bajo la similitud de contenidos, y no sólo en telenovelas sino también en casi el total de sus barras programáticas, es decir, tanto en los programas matutinos como en los deportivos y noticieros, el formato es muy parecido.

Cabe comentar que Televisa parece haber definido desde sus comienzos el rumbo de la televisión mexicana, sobre todo en el caso de los contenidos de telenovelas. No obstante, dicho contenidos no resultaron por generación espontánea, sino que se nutrieron de lo que había creado como estereotipos y temáticas el cine mexicano. Así y con el apoyo y beneplácito de los poderes reales y fácticos, los contenidos de la televisión mexicana retoman elementos que habían probado el éxito, sobre todo a partir de figuras como Emilio Fernández, Pedro Infante, Sara García y Blanca Estela Pavón, por nombrar algunos.

Para el caso, además de la visión de la pobreza vista desde un entorno social caracterizado por la dignidad y el orgullo (“pobre pero honrado”), se recrean escenarios que han polarizado y jerarquizado a la sociedad mexicana históricamente. El barrio y la vecindad son definidos no sólo por el lenguaje y los rasgos físicos -mestizos o indígenas-, sino también a través de los oficios (lavandera, carpintero o mecánico); sin olvidar la exaltación de la solidaridad, la resignación y la devoción religiosa. Y en contraste, para los personajes de las clases privilegiadas aparecen como características comunes los rasgos europeos, los

autos costosos, las mansiones y la servidumbre –usualmente uniformada-, además de una relación directa con profesiones asociadas al prestigio y distinción, como el médico, el empresario, el arquitecto o el abogado.

En el caso particular de la mujer –y en cualquier estrato-, tanto su función, como valor, fueron definidos y reforzados en el otro (masculino), y a partir de hacer válidos los estereotipos de género que la ataban a la esfera privada, desde ser madre y esposa, a través de ser la guía moral y protección de la familia, así como resultado del indispensable apoyo del esposo. Y en caso de profesionalizarse, el espectro femenino se limitaba a la valorización en el cuidado del otro (masculino), como la maestra o la enfermera; por ello y desde las acciones altruistas y de beneficencia, el bordado y las tertulias, por un lado, como por los oficios de limpieza, lavandera o costurera, lo femenino se definió así desde lo íntimo y privado.

En ese tenor, la Iglesia y el Estado mexicanos han contribuido a generar, fortalecer y reproducir (difundiéndolo directamente o apoyando su difusión), un deber ser femenino. Desde allí, la devoción religiosa católica ha promovido el cuerpo asexual femenino, limitando el placer de la mujer solo en caso de buscar la procreación y crianza maternas. Mientras que el Estado, a través de las legislaciones y códigos civiles, ha normalizado históricamente su visión de la mujer como “eterna menor”, incluso evitando el control monetario autónomo y la administración de bienes. Un ejemplo de este argumento está en las Constituciones que se emitieron –entre 1856 y 1917–, donde no aparece el término femenino como sujeto de derecho, es decir no existía la mujer ciudadana.

En sentido paralelo y desde la visión de los opuestos, es decir el género binario (hombre–mujer), el hombre debe cumplir con un mandato de género también construido y heredado,

generación tras generación, a partir de una reserva de sentido. La fuerza física, la valentía y la conquista de los territorios, así como ser el factor clave en la formación de los Estados-nación forjaron su lugar desde la esfera privada hasta la esfera pública. En ese entorno, la Iglesia católica mexicana también participó de la definición del deber ser masculino, sobre todo en el ámbito privado a través de la figura del patriarca, cabeza de familia y quien debía tomar las decisiones trascendentes, evocando al liderazgo masculino a través de los pasajes de la Biblia y por medio de personajes como Moisés, David y el mismo Jesucristo. Por su parte, el Estado le otorgó beneficios que han prevalecido sobre la mujer, tales como el control y administración de los bienes materiales propiedad de la pareja y en caso de comprobarse una infidelidad, no sufrir ningún castigo o pena.

En otro sentido, el estereotipo que se pensó podría haber desencadenado la independencia e igualdad con el sexo masculino es aquél que se construyó a partir de la emergencia de la mujer asalariada. Al respecto, cabe hacer referencia a la historia de la mujer obrera en México, la cual se remonta a la época colonial y al establecimiento de talleres y fábricas (como las cigarreras y la industria textil). El ingreso de la mujer a estos lugares fabriles, y de forma contraria a lo esperado, derivó en surgimiento de una explotación laboral y la aplicación del salario diferenciado (inferior al del hombre), aun cuando se tratara del mismo trabajo; situación que prevalece hasta nuestros días. Además y desde el mandato de género y la naturalización del trabajo doméstico femenino, y cuando el llevar a cabo ambas funciones ha derivado en una doble jornada laboral -la primera visible y la segunda invisible-, también ha generado la conformación de un nuevo tipo de patriarcado, basado en



la liberalización laboral femenina, pero conservando los valores y estructura social tradicional.<sup>142</sup>

En otro aspecto, pero con similares condiciones de origen, la lucha de la mujer mexicana por obtener el derecho al voto se conformó a partir de un estereotipo femenino empoderado. Sin embargo, la dependencia y ligazón que ellas mantuvieron con el poder, por un lado a través del necesario *apadrinamiento* de líderes políticos, sindicatos y jefes de Estado, y por el otro, su relación endémica con la Iglesia católica mexicana (como apoyo y base de una reproducción ideológica, a través de la devoción religiosa), restó peso a su lucha. Incluso, podríamos afirmar que desde la maquinaria del poder institucional -y sumados a éste los poderes fácticos-, el voto de la mujer fue utilizado como clientela política (en las bases partidistas), y como apoyo de candidatos, líderes, políticos y gobernantes, reforzando y reproduciendo, así, el sistema patriarcal impuesto.

En el mismo sentido, podemos advertir que a la mujer mexicana de cualquier estrato y condición, se le relacionó estrechamente con la continuidad de los preceptos religiosos impuestos por la Iglesia católica, y bajo esa perspectiva, el mandato de género la encasilló en un modelo de mujer conservadora, ligada a la esfera privada y desde la cual ella resulta ser, la responsable de la cohesión familiar. Asimismo, y con el mismo rol, en la esfera pública la mujer resultó ser históricamente defensora y apoyo incondicional de la Iglesia católica mexicana. Para el caso, los elementos que validaron la definición del deber ser femenino fueron reproducidos, a través de una reserva de sentido asociada a su debilidad,

---

<sup>142</sup> En entrevista realizada por Ana Requena Aguilar a la investigadora y feminista Silvia Federici, comentó cómo el trabajo reproductivo y de cuidados que las mujeres hacemos de manera gratuita ha sido la base del sistema capitalista. Así, aun cuando la mujer ha logrado autonomía, a través del trabajo remunerativo, también ha significado la adaptación a un régimen que ha sido construido desde el trabajo tradicional masculino, es decir largas jornadas laborales, sin flexibilidad, guarderías ni centros escolares, lo que ha perjudicado en mayor medida a las mujeres frente a los hombres (Aguilar, 2014).

fragilidad y también a su rol como madre y esposa; además de como responsable de consolidar la familia mexicana y realizar funciones de servicio (maestra y enfermera), además de oficios manuales, como el tejido y la costura.

Un elemento que pudimos observar, y presente en la reproducción de los temas de la telenovela mexicana de corte tradicional, es el que consiste en la caracterización del cuerpo femenino en dos posturas: por un lado se exalta la belleza y los atributos físicos de la mujer, por encima de sus capacidades intelectuales y laborales; y por el otro, desde la herencia religiosa–católica, la Iglesia ha promovido y ejercido su influencia y poder con el fin de contener y controlar ese cuerpo femenino, a través de la eliminación del placer y la preservación de la pureza–virginidad, hasta el matrimonio. Con ello, podemos comprobar la continuidad y vigencia de estos postulados en el descargo, estigma y marginación de la mujer, frente al hecho de una violación, por ejemplo; hasta la imposibilidad para decidir sobre su propio cuerpo, en los casos de aborto.

En contraste, y desde esa visión binaria–opuesta, la sedimentación de las normas de género (Butler, 2001) también reproduce aspectos que han conformado al deber ser masculino. Para el caso, la fuerza física, el carácter intransigente, el poder para la toma de decisiones, así como la violencia física, la protección y el cuidado de la prole, han conformado un *corpus* que ha permanecido casi inamovible; es decir, bajo un patrón cerrado o de *autopoiesis* y, especialmente manifiesto en la trama de la telenovela tradicional mexicana. Por ello, resulta importante reflexionar sobre cómo el mandato de género impuesto para el deber ser masculino ha logrado mantenerse, de generación en generación, y ha sido representado de igual forma a través de cada historia de telenovela. En contraste, y para el deber ser femenino, se han evidenciado matices, y especialmente aunque se promueve su

formación académica y profesionalización (como en la telenovela “*Teresa*”), se justifica –y alienta– el matrimonio y la maternidad, como el fin último esperado.

Por lo anterior, podemos comprobar cómo, tanto para la Iglesia católica como desde el Estado mexicano, la mujer es vista y tratada como una “eterna menor”. Y por el contrario, el hombre es a quien se le adjudica autoridad, poder y mando, no solo a partir de la legislación y lo recreado en el cine nacional y las telenovelas, sino también en la vida real cotidiana. Podemos advertir que dichos elementos han sido retomados como una estrategia de manipulación y control, no solo por el Estado y la Iglesia mexicanos sino también por los medios y generando un modelo de conductas, relaciones y manifestaciones. Todo ello en acuerdo con los intereses, primero de Telesistema Mexicano –hoy Televisa-, y posteriormente de TV Azteca e Imagen Televisión.

En contraste, la productora independiente Argos Televisión, y como consigna desde su creación, apostó por una producción diferenciada de contenidos, sobre todo a partir de la modificación de los estereotipos impuestos, y generando ejercicios importantes desde la contrastación y la ruptura. Un ejemplo fue la telenovela “*Mirada de mujer*”, enfocada en una protagonista femenina madura, quien tras la crisis y rompimiento en su matrimonio, decide comenzar una relación sentimental con un hombre diez años más joven que ella.

Por otra parte, tal como lo hemos expuesto a lo largo de esta tesis, el Estado mexicano en concordancia con la Iglesia católica, los grupos empresariales y los poderes fácticos, pero especialmente con las televisoras que operan en la señal abierta, se han beneficiado del uso y difusión exitosa de una trama telenoveler tradicional (y reciclada), que promueve un estilo de vida estático, jerárquico y desigual (como lo abordamos ya en el Capítulo 4 de esta investigación). Y especialmente, a través de la ubicación en las telenovelas de una reserva

de sentido que, no sólo no se ha modificado sino que ha fortalecido a los estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos, hemos podido corroborar la hipótesis que se hizo posible a partir del análisis comparativo de dos tramas de telenovela: “*Teresa*” y “*El sexo débil*”, transmitidas en un canal de televisión abierta; frente a otro, de televisión restringida, es decir Televisa y Cadena Tres, respectivamente.

A través del Capítulo 6: *Teresa y El sexo débil: Entre la preservación del statu quo y el amor líquido...* analizamos y comprobamos esta contrastación y ruptura, tanto en los estereotipos de género que se muestran -desde el deber ser masculino y femenino-, como en la representación que se pretende conservar como válida, acerca de nosotros mismos. Y no solo a partir de los lugares de interacción, los lazos afectivos y de solidaridad, la religiosidad popular, el lenguaje y la vestimenta, sino también desde un trasfondo ideológico. Así, en el primer caso y desde Televisa, podemos establecer cómo en “*Teresa*” se busca la conservación de una sociedad estamental, es decir, una sociedad vista desde los opuestos, diferenciada y desigual, lo que reproduce una reserva de sentido conveniente al *statu quo* imperante en nuestro país y representado por el Estado mexicano; incluso, cómo el gobierno en turno y los poderes fácticos, es decir los grupos empresariales, las televisoras y la Iglesia católica, se han servido y utilizan esa reproducción.

La telenovela *Teresa* nos muestra la mirada sobre una sociedad estática, segmentada y desigual, con mínimas posibilidades de ascenso, y en donde la devoción y la fe religiosas representan un remanso de paz y tranquilidad, frente a las situaciones adversas que viven cotidianamente los personajes de una vecindad, quienes a su vez resultan definidos y caracterizados a partir del color de la piel –moreno claro y mestizo– y su trabajo –mecánico, lavandera y costurera-. En contraste, los rasgos étnicos relacionados con la piel

blanca y otros atributos físicos de los personajes pertenecientes a un nivel socio – económico alto, se asocian con lugares de interacción ubicados en un nivel adquisitivo desahogado, tales como: mansiones, entornos privados residenciales y con alberca, así como el uso de hoteles exclusivos.

A partir de los estereotipos de género que se utilizan para la caracterización de los personajes en las telenovelas se nos ofrecen visiones contrastadas, tanto del deber ser masculino como del femenino, las cuales se apegan –casi sin excepciones-, a la preservación del *statu quo* imperante; es decir, esos estereotipos no buscan demarcarse o establecer una distinción, frente a los mandatos de género impuestos, sobre todo desde el patriarcado.

En el caso de “*Teresa*”, se exaltan los atributos femeninos de la protagonista y la necesidad de agradar y pertenecer al otro; en contraste, el protagonista masculino es representado como el impulsor, protector y hombre exitoso en la esfera pública, a partir de su origen social y práctica profesional (abogado o médico), lo que le otorga un lugar de prestigio y distinción (De Lauretis, 1987). Ese hombre reproduce los rasgos del mandato de género impuesto a partir de un modelo de sociedad patriarcal, de tal suerte que sin importar el estrato o nivel socio–económico, el poder, mando y control del hombre sobre la mujer, se hacen evidentes, y reproduciendo también, en determinados momentos, elementos de violencia, aunque no privativos del sexo masculino.

Y si bien Teresa demostró su dedicación y esfuerzo en los estudios, son sus atributos femeninos (físicos) y las “armas” de la conquista femenina, como la mentira o la intriga, los que no sólo son normalizados a partir de un código sino que se reproducen desde la utilización de una “violencia intragenérica” (Lagarde, 2005), Es decir, Teresa establece una

rivalidad con sus contrapares femeninas, sin importar el compadrazgo o los lazos de amistad y cariño; así, comenzó con su madre y madrina, después continuó con su mejor amiga, Aurora, en seguida con sus rivales Aída y Paloma, para terminar con Luisa. Además, no solo Teresa hace uso de esta violencia intragenérica sino que la totalidad de los roles femeninos la asimilan casi de manera automática.

Sin embargo, cabe comentar que en la telenovela *Teresa*, la competencia y rivalidad femeninas no son privativas de la clase social, los rasgos raciales o el nivel económico, sino que atraviesan transversalmente a todas las mujeres. Así tenemos que esta rivalidad existe en la vecindad entre Teresa, su madre y madrina, así como con su amiga Esperanza; en los espacios de interacción públicos –como el hospital, la universidad o los centros comerciales- con Aurora (su mejor amiga) y Aída; hasta con Mayra y Genoveva (luchando ambas por el amor de Rubén Cáceres). Incluso podemos advertir que la competencia desde la destrucción y marginación de la otra, no se relaciona con puestos laborales, mejoras sociales o niveles académicos, sino de forma más amplia y directa en el campo sentimental–emotivo, donde el centro de esta disputa es el hombre y las mujeres el “fuera de campo” (De Lauretis, 1987:2).

En “*Teresa*”, apreciamos que por medio de la vestimenta y las imágenes religiosas, se acentúa la presencia de una sociedad estamental rígida, inamovible, en la que se exalta la solidaridad, los valores familiares, el cariño y respeto, aun sobre el dinero y la posibilidad de movilidad social y económica; incluso en los lugares de interacción, la pertenencia de clase es alentada. Es decir, en las historias lineales como *Teresa*, se muestran con énfasis los preceptos religiosos católicos a cabalidad, y por medio de la puesta en escena de los ceremoniales como el bautizo, la primera comunión y la boda; incluso, podemos asegurar

que para los personajes femeninos de esa telenovela, y no importando estrato o condición, esos actos sacramentales son un fin por alcanzar.

Asimismo, el cuidado y protección del cuerpo femenino, desde la “inocencia” y la virginidad, es premiado con una boda y la posterior pertenencia al hombre, para reproducir posteriormente el mandato de género conservador y desde allí, hacer válida la sedimentación de las normas de género (Butler, 2001). Y en el caso de la amante –o quien se aleja del camino correcto, establecido bajo los cánones impuestos–, se impone un castigo, ya sea por medio de la marginación, el derecho a ser violentada o el desprestigio social. Recordemos, que en el caso de “*Teresa*”, esta situación se modifica cuando Esperanza pasa de ser la amante al sacralizado rol de madre.

La telenovela “*El sexo débil*”, transmitida en el canal de televisión restringida Cadena Tres (ya extinto), ofrece elementos diferentes a los expuestos en “*Teresa*”, los cuales provocan una crisis de sentido para esa sociedad estamental, que se busca mantener como válida en la señal de televisión abierta. La historia gira alrededor de los Camacho, una familia de médicos formada por varones, y quienes tienen en común haber sido abandonados –con la excepción de Bruno, el hijo homosexual– por sus parejas femeninas. Para el caso, la forma en la que cada uno de los protagonistas reproduce los rasgos del mandato de género impuesto, desde la masculinidad –y el machismo–, o rompe con este deber ser, o se hace evidente desde las brechas o cortes generacionales. Es decir, a través de las generaciones, podemos observar las dificultades para modificar este mandato de género, mismo que les ha resultado benéfico, especialmente desde la escala productiva-laboral. Sin embargo la historia muestra matices frente a esos beneficios, haciendo evidente, también, las desventajas que les ha traído la reproducción del sistema patriarcal.

En la tabla 24: *Roles masculinos y cómo ejercen su masculinidad*, que a continuación se muestra, se describen los aspectos que caracterizan al deber ser masculino, tanto en la telenovela “*Teresa*” como en “*El sexo débil*”. Con base en eso, podemos reflexionar sobre la vigencia de estas tramas, ya que representan una muestra de lo que se puede ver actualmente en pantalla, en forma regular y sin importar el tiempo que ha transcurrido, desde su producción y emisión original. Es decir, desde la televisión abierta (gratuita) se ofrece para el televidente un contenido simple, fácilmente digerible y cargado de estereotipos que buscan conservar, y quizá hasta contener una sociedad desigual y jerarquizada. En contraste, la televisión restringida (por cable o satelital y de paga) muestra elementos ligados que podemos identificar con las propuestas conceptuales del “amor líquido” y “las comunidades fantasma” (Bauman, 2007). Para el caso de los roles masculinos, como se puede observar en ambas tramas, éstos asocian su papel a la protección, el poder y el control, sobre sus contrapares femeninas. Sin embargo es en “*El sexo débil*” donde se llega a visualizar una fragilidad dentro de ese patrón masculino heredado, lo que nos lleva a reflexionar y cuestionar sobre los fundamentos sociales, culturales y religiosos que han construido el “ser hombre”.

**Tabla 24: Roles masculinos y cómo ejercen su masculinidad.**

ROLES MASCULINOS Y CÓMO EJERCEN SU MASCULINIDAD	
TERESA	EL SEXO DÉBIL
Ser el proveedor económico y protector de la mujer (sin importar el estrato económico y cultural de referencia). Autodeterminación, distinción y prestigio desde la profesión y la posición socio – económica de referencia.	Autodeterminación, autonomía y prestigio desde la posición económica y el grado de estudios; se enfoca a un nivel socio - económico desahogado y una profesión con distinción y prestigio: El médico.
La cuna marca el destino del personaje; la movilidad social se da de abajo hacia arriba y desde el trabajo y esfuerzo del personaje masculino: Mariano, quien no olvida sus raíces y las muestra con orgullo. Sin embargo la movilidad y ascendencia, económica y social, no son la prioridad en la telenovela, sino los lazos de solidaridad, la familia y los valores religiosos.	Fragilidad e indefensión, a partir de experimentar una “crisis de sentido”, desde la desaprobación del “otro” y a través de aspectos cotidianos e íntimos, en los que se pone a prueba su masculinidad; ya que el trabajo que realizan los personajes en la esfera pública, continúa sin modificaciones.



<p>Sociedad jerarquizada, estática y desigual, donde el patrón de la masculinidad se reproduce desde la pertenencia al grupo: En la vecindad violencia física, golpes, además de defensa y protección; y desde Arturo de la Barrera, Fernando, o Rubén Cáceres el diálogo y discusión razonadas. Sin embargo, aun sobre las diferencias de clase, el hombre aplica el mismo patrón: Control, dominio y toma de decisiones, sobre sus contrapares femeninos.</p>	<p>La brecha generacional determina la adaptación del personaje a las nuevas circunstancias; sin embargo, aspectos continúan sin lograr ser modificados, aun sobre las brechas generacionales como: Proveedor económico, controlador, mujeriego (desde la cosificación de la mujer), celoso y violento: Especialmente desde el control, los celos y la administración de los recursos económicos. El entorno logra transformar los mandatos de género; existe la posibilidad de transformar el rol tradicional masculino, desde la presión externa (el otro, o la otra), que interna (él mismo). Y la renovación también se hace desde afuera (presionado por su pareja, Pedro).</p>
<p>Visión de la sociedad desde un esquema binario: Hombre – Mujer y desde funciones determinadas y asumidas, desde el sexo biológico (masculino y femenino). No existe un rompimiento generacional, en cuestión de patrones de comportamiento, costumbres y valores. Especialmente sobre la masculinidad, los elementos que determinan el mandato de género masculino se preserva (control y poder); especialmente sobre la mujer.</p>	<p>Se observan modificaciones a los patrones impuestos sobre el deber ser masculino, en las tres generaciones de Los Camacho; sin embargo hay aspectos que se preservan, generación tras generación, la necesidad de ejercer el poder y control, a través de los celos y combates (desde la fuerza o las discusiones).</p>
<p>La administración, organización y control de las finanzas económicas, tanto en la esfera pública como privada (control de tarjetas de crédito y pagos) es ejercida por el hombre y atraviesa las brechas generacionales, la posición económicas y los estratos.</p>	<p>La organización y control de las finanzas económicas atraviesa la brecha generacional (es decir ellos controlan y administran – en casa como en la clínica -, los recursos económicos, como las ganancias). Sin embargo, es desde afuera (ellas) que se rompe este patrón conservador y a partir de la autonomía y autosuficiencia económica y laboral de las mujeres.</p>
<p>La sexualidad no se asume de manera responsable. Se justifica y alienta el no tomar una actitud comprometida ante un embarazo si no hay un matrimonio legal y religioso de por medio. Se normaliza (disculpa y valida) como una arma de la masculinidad, la conquista y seducción de la mujer, y su posterior desecho y olvido.</p>	<p>El hombre asume las consecuencias que conlleva una relación sexual sin protección (Julián es diagnosticado con VIH Sida). Libertad sexual masculina, sin compromiso de por medio. Interés y compromiso por ejercer la paternidad y el cuidado de los hijos, aun sin haber obtenido el compromiso legal sobre su tutela. El hombre se convierte en objeto de placer, para la mujer.</p>
<p>La convivencia y lazos afectivos se enfocan a negociaciones empresariales (establecer alianzas económicas); en sentido paralelo y desde los oficios (mecánico o pintor) los hombres conviven entre ellos a través de las fiestas de la vecindad; y que guardan relación estrecha con el calendario católico – religioso (bautizo, boda, confirmación, etc).</p>	<p>Los Camacho (El padreo – los hijos y el nieto) establecen una relación estrecha, tras el abandono que sufren, por parte de sus parejas femeninas. Son comunes las juntas en la clínica, así como las reuniones en casa de Agustín, como en algún bar, con el alcohol de por medio. En estas se justifica su accionar, desde la reproducción que ellos han hecho, del modelo patriarcal y haciendo evidente el cambio – modificación del rol impuesto – desde afuera.</p>

\*Elaboración propia, basada en los personajes masculinos observados en las telenovelas “Teresa” y “El sexo débil”.

Cabe mencionar la manera en que los personajes son orillados y/o presionados por sus parejas sentimentales para modificar sus propios patrones, incluso dejando entrever cómo cambios sustanciales al sistema de dominación patriarcal imperante pueden resultar más eficaces desde afuera. Al respecto y acudiendo a Niklas Luhmann (1998), podemos comentar que la *autopoiesis* o autoconstrucción de ese sistema patriarcal, se relaciona con patrones de comportamiento y del deber ser que han sido heredados y apropiados de manera automática; incluso, sin ser modificados y bajo un patrón cerrado que los reproduce, generación tras generación (100). Podemos ejemplificar lo anterior a través de

los matices del carácter presentes en Agustín (el padre), Álvaro (el hijo) y Víctor (el nieto). En las tres generaciones, se observa un comportamiento proclive al uso de la fuerza física, la violencia económica -restricción de tarjetas y manutención-, incluso la manipulación verbal, todo como parte de una estrategia de control y poder masculinos.

En el caso de Bruno y Julián, también formados bajo el mismo patrón de conducta, se comienza a dar un rompimiento con esa masculinidad impuesta y heredada. En el caso de Bruno, él lo hace desde el círculo de violencia física y celos hacia su pareja, así como en razón del rol patriarcal impuesto desde el deber ser femenino y masculino, haciendo evidente la reproducción de un mandato de género, no solo entre las parejas heterosexuales sino también homosexuales. Por su parte, Julián experimenta el hartazgo y vacío frente a las relaciones cortas, efímeras y sin sentido que ha mantenido a lo largo de su vida, basadas en el “amor líquido” (Bauman, 2007), mismas que al final, ponen a prueba su virilidad y masculinidad.

Es desde este personaje que la mujer asume el rol de conquista, desde el cual Julián termina siendo objeto y propiedad de la mujer. En este punto, la historia nos muestra lo contrario a la realidad, ya que la mujer es quien ha sido mostrada -no solo en las tramas de telenovela sino a través de las redes sociales-, como objeto, alentando su cosificación (especialmente del cuerpo), y por ende, una vez utilizada es desechada. Así, el rompimiento de los miembros masculinos con sus parejas femeninas en la telenovela “*El sexo débil*”, crea una crisis de sentido, la cual deriva, para las mujeres de la historia, en una propuesta del deber ser femenino bajo una visión heurística; haciendo evidente la reproducción de la reserva de sentido desde un patrón cerrado, que se mantiene generación tras generación, y en consecuencia, la necesaria ruptura de *todas ellas*, al mismo tiempo.

En la siguiente Tabla 25: *Roles femeninos y cómo ejercen su femineidad*, podemos observar cómo son ellas, las mujeres de “el sexo débil”, quienes rompen con el mandato de género impuesto de manera transversal e inter-generacional, *desde adentro*. Y en sentido paralelo, a partir de la trama de “*Teresa*”, se hace evidente cómo entre generaciones los mandatos de género han continuado intactos, bajo un patrón cerrado o autopoiesis, tanto para lo masculino (ya abordado en la tabla anterior), como desde lo femenino.

**Tabla 25: Roles femeninos y cómo ejercen su femineidad.**

ROLES FEMENINOS Y CÓMO EJERCEN SU FEMINEIDAD	
TERESA	EL SEXO DÉBIL
Prestigio y valor de la mujer desde la exhibición de sus atributos físicos, dejando de lado sus logros profesionales y capacidades intelectuales.	Centra la trama en las capacidades intelectuales y profesionales de las mujeres; así, los atributos físicos femeninos y la posibilidad de obtener beneficios, desde la utilización del cuerpo, resulta tema complementario o secundario, en la trama.
Sociedad estamental, jerárquica y desigual, donde la movilidad social y económica femenina se basa en la conquista y la seducción; la función de los personajes femeninos secundarios es la reproducción desde lo femenino, a partir de la pertenencia de clase. Sin embargo, la meta aspiracional femenina – y transversal – es su función de madre y esposa.	El centro del conflicto no es la diferencia de clases, el dinero y los bienes materiales de los personajes; la trama se centra en un grupo de mujeres pertenecientes a una clase económica desahogada, con poder adquisitivo, de decisión y mando; quienes deciden romper con los roles impuestos desde el deber ser masculino y en una sociedad patriarcal.
Ambición por obtener prestigio y distinción desde la ligazón con el personaje masculino (de un estrato socio – económico superior), a partir de una boda religiosa – católica.	Empoderamiento desde el rol femenino a través de:
Se fabrica la dependencia emocional de la mujer al hombre; la superación académica y éxitos laborales son dejados de lado, para satisfacer a la pareja masculina. Reafirmación de los mandatos de género que de manera conservadora – tradicional han otorgado a la mujer el papel de madre – esposa.	Cosificación del cuerpo masculino, a través del placer sexual femenino (Luisa); Función de madre, éxito laboral e independencia económica (Tamara); vista a nuevos modelos de familia, alquiler de vientre, relación sentimental, sin compromiso a futuro (Helena); reproducción del modelo patriarcal y rompimiento, desde la preparación académica e independencia económica (Silvia); vista a relaciones sexuales sin compromiso (Tania).
De manera transversal y desde los diversos estratos económicos que se muestran en la telenovela, se mantiene una dependencia económica de la mujer al hombre. En sentido paralelo, se normaliza el manejo y control de las finanzas y decisiones de negocios en la figura masculina.	Autonomía económica en las finanzas y pagos, desde los roles femeninos; Helena toma el mando en la administración económica de la clínica y Tamara, Silvia, Luisa y Lucía, son todas independientes y autosuficientes económicamente. Especialmente Silvia emprende una batalla legal con Agustín, para obtener el 50% de las ganancias de la clínica.
Los eventos católicos definen el rumbo de la historia (es decir el bautizo, la primera comunión o la boda) y en especial es la mujer perteneciente a la vecindad quien fomenta la preservación de los principios y fundamentos católicos ortodoxos, a través de las figuras religiosas (santos y especialmente la Virgen de Guadalupe, imagen que ocupa un lugar especial en la esfera íntima del hogar, como en el trabajo; así, podemos observarla tanto en la casa de Teresa, como en el taller mecánico y el dispensario de Mariano).	Adaptación de valores universales, sin hacer referencia a alguna religión en particular. El primer capítulo de la telenovela resulta en un parteaguas sobre los mandatos de género que se buscan imponer a la mujer, desde la religión católica, y cómo Helena decide no asumirlos, en su propia boda. Construcción de relaciones desde el ahora y lo efímero, observando el miedo y la preocupación por entablar un compromiso duradero (persistencia a relaciones desde “el amor líquido”).
	Se representa la realidad actual desde una visión crítica, a través del

	narcotráfico, la trata de personas, la desaparición forzada y la corrupción e ineficiencia en la procuración de justicia, especialmente para los familiares de las víctimas desaparecidas, en el marco político de la lucha que Felipe Calderón (en ese entonces presidente de México, emprendió en contra del narcotráfico.
El cuerpo femenino se controla y disciplina desde el precepto religioso que ata a la mujer al cuerpo asexual, desde la pureza y los valores familiares (maternidad). La virginidad se mantiene y cuida para ser entregada al hombre amado, una vez llevada a cabo la boda religiosa y católica; en sentido paralelo, existe el castigo para aquellas que deciden no seguir con esta norma, como la madre soltera o la amante, quienes cargarán con este estigma, desde la culpa, el rechazo y la marginación.	Liberalización del cuerpo femenino, a través del autoconocimiento y la experimentación del placer sexual heterosexual (apoyo en juguetes). Posibilidad de ejercer con libertad y sin ataduras, el placer sexual entre personas del mismo sexo. La sexualidad se representa desde distintas aristas, y a partir de las brechas generacionales; sin embargo, es desde las mujeres pertenecientes a la segunda generación que se asume un rol empoderado femenino, a partir de la liberalización sexual del cuerpo (autonomía).
Reproducción de la <i>violencia intragenérica</i> , es decir confrontación, lucha, rivalidad y descrédito entre mujeres, en el campo sentimental emotivo, por el amor de un hombre. Esta rivalidad no se observa en el campo laboral ni académico.	Reproducción de la <i>sororidad</i> , es decir entendimiento, solidaridad, compañerismo, y apoyo mutuo, entre mujeres, por ser mujeres. Estos lazos van más allá de la relación que se entabla entre la madre y sus hijos varones.

\*Elaboración propia, basada en los personajes femeninos observados en las telenovelas “Teresa” y “El sexo débil”.

Para el caso, Helena, Tamara y Silvia (las nueras y suegra, respectivamente), confrontan los mandatos de género que se les han impuesto y deconstruyen sus relaciones afectivas, no desde la asimilación del amor eterno y una boda religiosa católica, sino desde el “amor líquido” (Bauman, 2007). Al respecto, tanto Helena como Silvia estrechan lazos de afecto con sus parejas sentimentales, pero sin un papel ni compromisos evidentes de por medio. Por su parte Tamara, desde su rol como esposa, lucha por romper el mandato de género impuesto para ella, a través de hacer evidente su capacidad y éxito profesionales como arquitecta, lo que provoca la insatisfacción –y consiguiente boicot “disfrazado”- de su pareja Álvaro.

Debemos resaltar que si bien son todas ellas las que buscan romper con el mandato de género impuesto, al final de cuentas no logran sobrepasar la línea -es decir, el techo de cristal-, y con ellos conseguir una igualdad y equidad totales para con el sexo masculino.

Por ejemplo, Silvia obtiene la parte que le corresponde por ley, al término de un pleito legal con su antigua pareja Agustín, pero no participa en las decisiones de la clínica; incluso, aun cuando es dueña del 50%, no toma las decisiones sobre la forma en que se organiza ésta y cómo se emplean los recursos y ganancias económicas. Además y cuando comienza una relación sentimental con un hombre menor que ella, Silvia resulta juzgada y cuestionada por Agustín (quien paradójicamente también mantiene una relación sentimental con una mujer joven) y Álvaro, su propio hijo.

En el caso de Elena, aun siendo la única mujer médica andróloga en la clínica, es puesta de lado y marginada por este grupo de médicos varones, es decir, pese a su capacidad y conocimientos probados no logra acceder a las reuniones y comités que ellos realizan, y en donde se toman las decisiones importantes de la clínica. Ya que si bien por encargo de Silvia, Helena es la encargada de organizar la administración financiera de la clínica, la estructura patriarcal establecida por Agustín, la mantiene al margen, enfrentando desplantes, desaires y obstáculos. Lo que al final hace necesario que ella recurra al uso de recursos casi naturalmente asociados a lo femenino: el secreto y la intriga.

Helena también nos muestra, desde su relación sentimental que comienza con Dante, otras posibilidades de conformar una familia, confrontando la tradición al decidir alquilar su vientre y, con el fin de ayudar a Pedro y Bruno. Asimismo, en ese tenor de matices sobre el rol impuesto, ella acepta criar a la hija que Dante, su pareja anterior, tuvo con Alicia. Incluso, a partir de su indecisión, o duda para convertirse en madre, rompe con el mandato de género impuesto, el cual naturaliza el anhelo de la maternidad. En contraste, la relación que establece con Dante resulta frágil e inestable, asumiendo ella los matices del sistema

patriarcal y la masculinidad, al mostrar inseguridad –y hasta la imposibilidad– de comenzar una relación duradera y comprometida, desde un matrimonio legal (Bauman, 2007).

En cuanto al personaje de Tamara, ella es quien enfrenta las dificultades de la transición entre el ámbito doméstico y el laboral femeninos, asumiendo la doble carga y responsabilidad que representan el cuidado de los hijos y la relación de pareja, además de su desenvolvimiento en la esfera laboral (como dos áreas divergentes). Así, los condicionamientos ideológicos y sociales, desde el deber ser femenino, buscaron, a través de la masculinidad, restringirla y replegarla a la esfera del hogar doméstico.

Al respecto, son las figuras masculinas -específicamente su esposo Álvaro, su suegro Agustín y su hijo Víctor– quienes pretendieron ejercer este poder y control sobre Tamara. Sin embargo, ella logra dar un giro frente al sistema patriarcal de dominación, al disociar y separar su función de madre-esposa, del rol como mujer trabajadora, visibilizando las dificultades que la mujer debe asumir para cumplir con ambos quehaceres. Sin embargo, tampoco ella rompe con el techo de cristal impuesto, en su caso, para la mujer trabajadora, y de hecho, debió asumir determinados elementos de la masculinidad (en el lenguaje, rasgos de personalidad e incluso en la vestimenta), para lograr insertarse en el mercado laboral; incluso, no a nivel gerencial sino en puestos medios, evidenciando otras reservas de sentido asociadas a la desigualdad laboral.

Además, en los personajes femeninos de “*El sexo débil*” se observan también dos elementos que ellas apropian y asumen: la comunidad fantasma -desde el consumo- (Bauman, 2007) y la sororidad (Largarde, 2012). Al respecto, podemos establecer que a partir del negocio que acuerdan Silvia y Tamara (suegra-nuera), y la relación de ellas establecen con sus clientas, se genera una *comunidad fantasma*, la misma que se asume y

apropia desde el autodescubrimiento del placer femenino; sin embargo, ésta desaparece en cuanto ellas dejan de vender estos productos. Cabe comentar cómo en estas “comunidades fantasma” se crean historias opuestas y diversas, donde el fundamento es el “amor líquido”, y que frente a éstas, las tramas recicladas de Televisa se construyen sobre reservas de sentido, heredadas a manera de un patrón cerrado o de *autopoiesis*, bajo el argumento de la tradición, consecutiva y predictiva; incluso con un público cautivo y leal.

La conformación de esta “comunidad fantasma” no guarda relación con la rivalidad, el adorno personal y la explotación del atractivo sexual femeninos, que vimos en la telenovela *Teresa*; sino que en este caso, se establece entre mujeres, a partir de una relación de respeto, ayuda, solidaridad y mutuo entendimiento, es decir de “sororidad” (Lagarde, 2012). Las mujeres de “*El sexo débil*” no compiten por el amor de un hombre, tampoco por la belleza o el atractivo sexual femeninos sino desde la raíz de una hermandad, y por medio del diálogo, la discusión y la reflexión sobre cómo se construye el deber ser femenino y masculino. Pero, en especial, sobre lo que es ser mujer y hombre, en el siglo XXI, incluso llegando a preguntar: ¿realmente somos, nosotras, el sexo débil?

Y si bien, a lo largo de este trabajo de investigación y desde distintas aristas, hemos logrado describir e identificar una diferencia entre los estereotipos de género en la telenovela mexicana, desde la señal abierta –Televisa-, y frente a la restringida –Cadena Tres-, el desarrollo de nuestro trabajo va más allá de su descripción, ya que comprueba la suma de poderes e influencias, detrás de estas tramas recicladas de telenovela, a saber: El Estado mexicano, La Iglesia católica mexicana, así como los poderes fácticos, representados por los grupos empresariales y los dueños de las televisoras.

Así, retomando la hipótesis central: “La televisión mexicana, sobre todo en el caso de las telenovelas, transmite contenidos que apoyan la continuidad de un *statu quo*, los cuales bajo el interés y acuerdo del Estado, la Iglesia y el empresariado, reproducen estereotipos a partir de la utilización de reservas de sentido; aunque diferenciados según el tipo de medio por el que se transmiten, ya sea de difusión abierta o restringida”; podemos argumentar sobre cómo la exhibición una y otra vez, de la misma trama, se relaciona con la posibilidad de inducir –directa o indirectamente-, la normalización de una sociedad jerárquica, estática y desigual, en la cual, los estereotipos de género son los vehículos más utilizados para la reproducción de estas diferencias, incluso convenientes para estos poderes, tanto institucionalizados como fácticos, para fortalecer el *statu quo*.

En contraste, a través de la señal de televisión restringida podemos observar contenidos diferentes y quizá más diversos que en la transmisión de la televisión abierta, y pensamos que esto obedece a la existencia de un público diferenciado; y esta diferencia se da, en términos de Pierre Bourdieu (1988), desde el prestigio y la distinción. Analizar las telenovelas que nos ofrecen una trama distinta, desde el teleauditorio, nos ofrece la posibilidad de apreciar la conformación de una *comunidad fantasma* así como evidenciar la existencia del *amor líquido* (Bauman, 2007). Por un lado, las *comunidades fantasma* se relacionan con aquellos grupos que se forman y se deshacen fugazmente –así como la historia de la telenovela- al término de la historia (elemento opuesto al público cautivo y atento a la programación en la señal de televisión abierta). Por el otro y desde el *amor líquido*, aparecen la fragilidad y fecha de caducidad en las relaciones humanas -tanto en las tramas que se exhiben como en la vida real-, y se manifiesta la apuesta por contenidos distintos, “nuevos y mejorados”, es decir, lo uno frente al otro (Bauman, 2007:145).



***Segunda parte: De cómo se preserva esta reserva de sentido... Entre la sumisión y la resistencia.***

Al cabo de nuestra investigación, hemos podido observar cómo el Estado mexicano y la Iglesia católica, en una época histórica conformados e integrados bajo el mismo poder, y formalmente separados a partir del nacimiento del Estado nacional, así como, en acuerdo con los grupos empresariales y los poderes fácticos, han buscado modelar, preservar y justificar, como válido, un estilo de vida y acción social determinado por sus intereses, y del cual se han nutrido las reservas de sentido que se han heredado y reproducido generación tras generación.

Al respecto, debemos comentar que en principio la Biblia, así como las historietas y folletines del período colonial, las legislaciones y los códigos civiles, y posteriormente, la aparición del cine nacional con personajes como el charro mexicano, la china poblana, el indígena y el hacendado, construyeron y promovieron una imagen representativa del ser mexicano, así como de una sociedad tradicional. Esa sociedad jerárquica, desigual y opuesta, es la que nos resulta especialmente de interés para esta investigación, ya que a través de ella podemos ubicar, conocer y determinar la reproducción de estereotipos de género, los mismos que históricamente conservadores, remitieron y encasillaron a la mujer en su función de madre-esposa, bajo el cobijo y protección del hombre. Y al hombre, le adjudicaron el poder y control -asociado a la toma de decisiones en la esfera pública-, además del dominio y la fuerza para someter.

Y si bien los elementos que reproducen la diferencia y la desigualdad -desde una sociedad estamental, rígida e inamovible-, son mostrados como válidos en cada historia de telenovela y, sobre todo, a través de la señal de televisión abierta, también resulta necesario identificar si el público que sigue estas historias acepta y reproduce, de manera automática, estas

diferencias. En ese sentido, hemos logrado determinar cómo los bajos salarios, un nivel de educación básico, la marginación social y, especialmente, las limitadas opciones de entretenimiento, han provocado tanto la reproducción de un patrón cerrado o *autopoiesis* (el cual se muestra eficaz a través de las telenovelas y sus historias recicladas), como la preservación de un público leal; así, resulta de importancia el escucharlo, en una escala micro.

Para tal fin, decidimos aplicar una encuesta tanto a la población femenina como a la masculina, tomando como margen de edad los 15 años de edad en adelante, así como, seleccionar tres lugares específicos de la capital potosina: un fraccionamiento cerrado, el centro histórico de la ciudad y la colonia periférica “La Garita de Jalisco” (consultar **Tabla 26**: Consumo televisivo en hombres y mujeres de la capital potosina. Diseño de encuesta). Para el caso, cabe mencionar que el ejercicio enfrentó una seria dificultad, ya que la población femenina se mostró reticente a responder. Esto pudiera parecer sólo anecdótico, sin embargo pensamos que dicha reticencia guarda relación con la desconfianza por externar una opinión propia fuera de la esfera privada; incluso, la desvaloración de esa opinión femenina a partir del sometimiento que tanto la mujer como lo femenino, han sufrido a partir de los mandatos de género y la supremacía en ellos de la masculinidad.

Incluso, no debemos pasar por alto que en los años recientes, la telenovela mexicana de corte tradicional y que se emite desde la señal de televisión abierta, ha sido constantemente sujeta a una crítica que la ha desprestigiado y desvalorizado; en razón de esto, la persona que ve telenovelas adquiere un estigma asociado a la ignorancia, la marginación y la pobreza (es decir, se le ubica como entretenimiento para clases marginales). Cuando hombres y mujeres decidieron contestar la encuesta, se manifestaron reacios a manifestarse

como telespectadores de telenovelas, y cuando por medio de preguntas de verificación o prueba podíamos inferir lo contrario, se pronunciaban de forma negativa hacia estas producciones televisivas.

La encuesta se dividió en cuatro partes: en la primera sección, se indagó sobre datos generales de los encuestados, es decir la edad, grado máximo de estudios, la ocupación, la colonia en la que se reside y el sueldo que se percibe; en la segunda sección, nos enfocamos a recaudar información general sobre la televisión y su uso, a partir de la programación que se ve y el horario, un elemento de importancia en este apartado es si se cuenta con sistema de cable, y de cuál compañía.

Relacionamos la tercera sección con los hábitos de los televidentes, sobre todo, en razón del consumo de los programas, y especialmente las telenovelas; en este punto resulta de interés ahondar sobre qué identifica –y genera lealtad- al teleauditorio especialmente femenino con la telenovela. Y en la cuarta y última sección, pudimos comprobar si el teleauditorio –femenino y masculino–, se percataba del reciclaje que se ha hecho de las tramas, si las historias de telenovela son un ejemplo para la vida, así como las diferencias entre las telenovelas y las series de televisión. Pero, en especial, sí se observa, desde el teleauditorio una diferencia en los contenidos de telenovela, contrastando entre la televisión abierta y la restringida, así como cuál cadena de televisión es la que ellos piensan o creen que más se identifica con el televidente mexicano.

Cabe destacar, que si bien nuestra tesis se enfoca sobre el mensaje televisivo, y cómo la suma de poderes ha utilizado como vehículo a la telenovela, para con ello fortalecer y preservar el *statu quo* a través de la construcción y manejo de una sociedad jerárquica, desigual, estatizada y empobrecida presente en las tramas, también, la información vertida

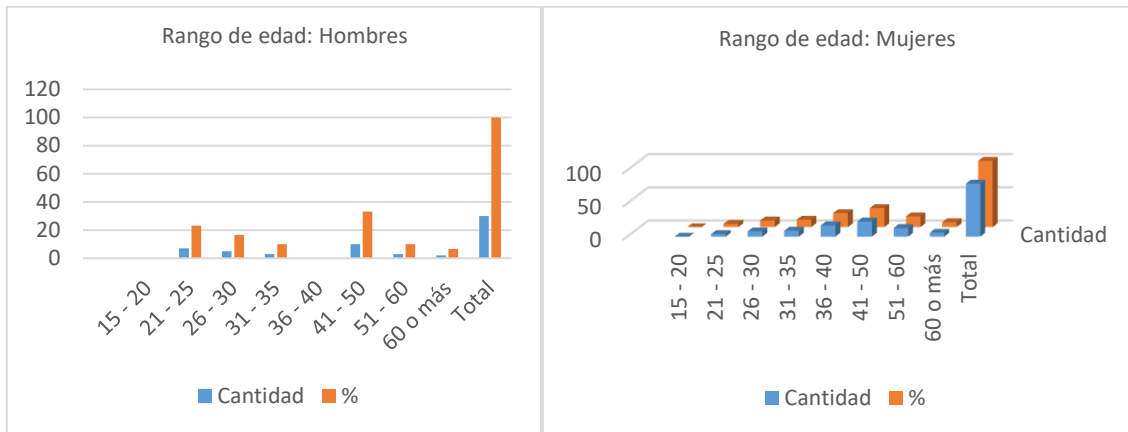
por las y los informantes, contribuyó para reflexionar sobre cómo se percibe, desde el teleauditorio, esa realidad. Para el caso nos preguntamos lo siguiente:

1.- ¿Podemos describir al público, tanto femenino como masculino, que tiene acceso a la televisión, y la consume regularmente?; 2.- ¿Podemos definir las preferencias en programación, en el teleauditorio, tanto femenino como masculino, y si existen diferencias entre ambos?; 3.- ¿Existe la recurrencia hacia el consumo de la telenovela de corte tradicional, y la validación de estereotipos de género que en ésta se muestran, por parte del teleauditorio?; 4.- ¿Se puede pensar que la telenovela, especialmente de Televisa, tiene fecha de caducidad, frente a las series y las plataformas digitales? En cuanto a las respuestas, presentamos los siguientes datos:

**1.- ¿Podemos describir al público, tanto femenino como masculino, que tiene acceso a la televisión, y la consume regularmente?**

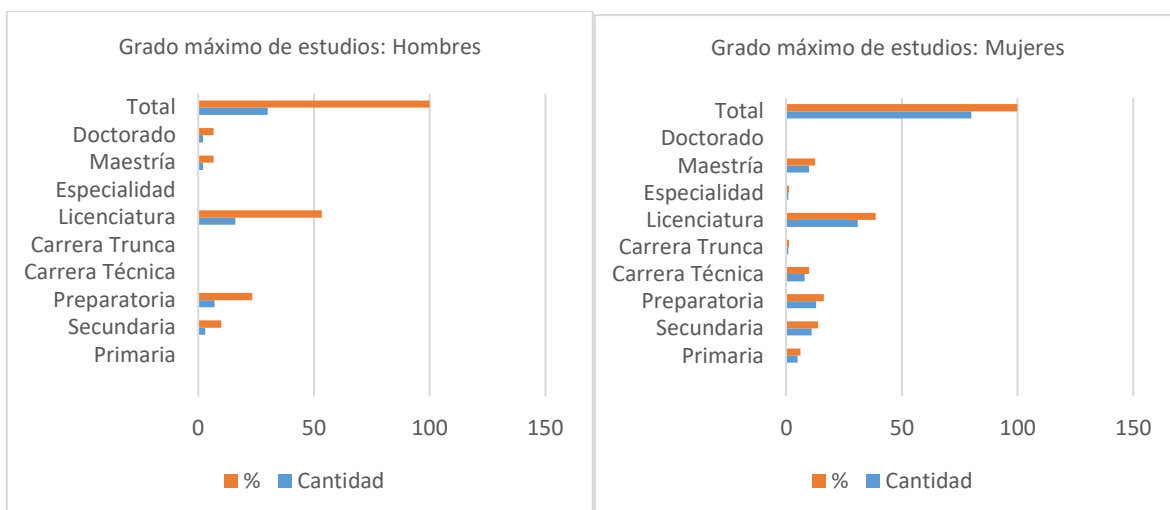
La respuesta a esta pregunta arrojó el conocimiento sobre los aspectos generales relacionados con la edad, el grado de estudios, ocupación y sueldo aproximado. Si bien el instrumento se aplicó en forma aleatoria, tanto a hombres como mujeres, sobresale un rango de edad entre los 41 y 50 años; mismo que guarda relación con el público que consideramos fiel y cautivo a las telenovelas, por lo que las respuestas a este instrumento fueron especialmente significativas.

**Tabla 1: Rango de edad, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



Comprobamos también al cabo de nuestro trabajo, cómo ha existido una brecha de desigualdad entre hombres y mujeres, relacionada tanto con el acceso a la educación académica femenina como a la dificultad laboral para acceder a los puestos directivos y de mando. Así, en las encuestas aplicadas, son los hombres quienes muestran mejores niveles académicos (incluso más del 50% de los encuestados tiene la licenciatura terminada); y si juntamos los porcentajes de la licenciatura, especialidad y maestría, el porcentaje asciende a más del 70%.

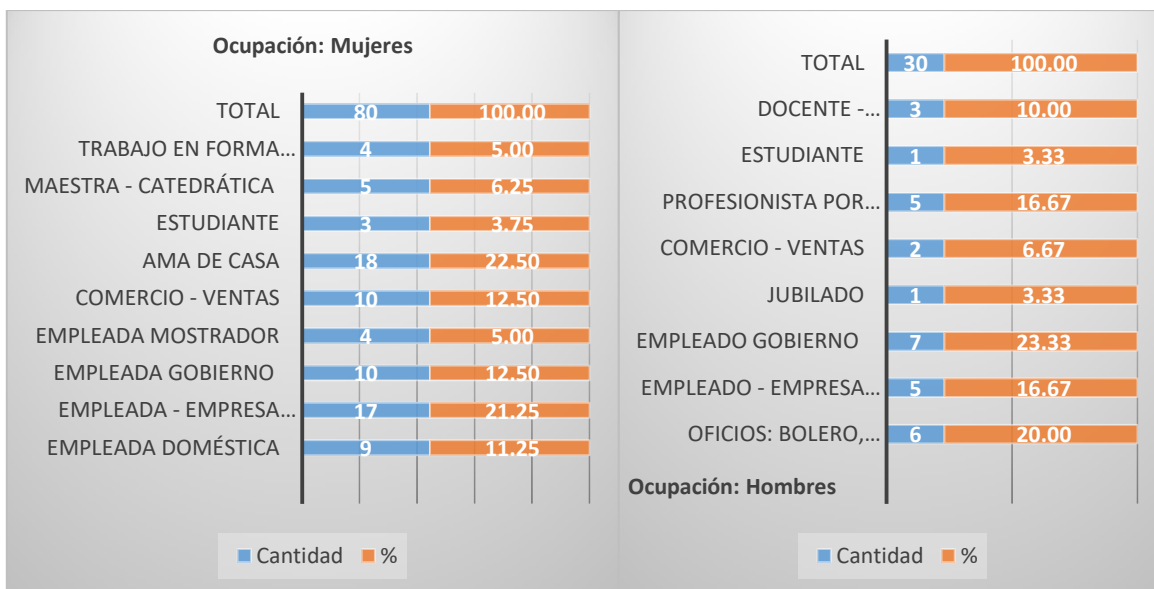
**Tabla 2: Grado máximo de estudios, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



En el caso de la población femenina, y aun cuando el 38.7% cuenta con una licenciatura y sumados los grados de licenciatura, especialidad y maestría llegamos al 52.5%, un 47.5% se encuentra al otro lado de la balanza, en particular un 20% solo tienen la primaria y secundaria terminadas. Si a estas cifras se les añade la cantidad de mujeres que estudiaron una carrera técnica o trunca, el porcentaje es de 47.5%; es decir, existe una polarización en las cifras y su explicación puede tener relación con los lugares -también opuestos-, en los que se llevó a cabo el instrumento y, ejemplifica las diversas complicaciones por las que atraviesa la población femenina.

Especialmente esto puede observarse con el salario y el trabajo que se desempeña. Si bien, a lo largo de esta tesis, hemos buscado comprobar cómo la telenovela ha moldeado un estilo de vida en el que los estereotipos que se manifiestan resultan rígidos, para hombres y mujeres, los trabajos que lleva a cabo esta muestra representativa nos remiten a esos mismos roles tradicionales, para ambos sexos.

**Tabla 3: Ocupación, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



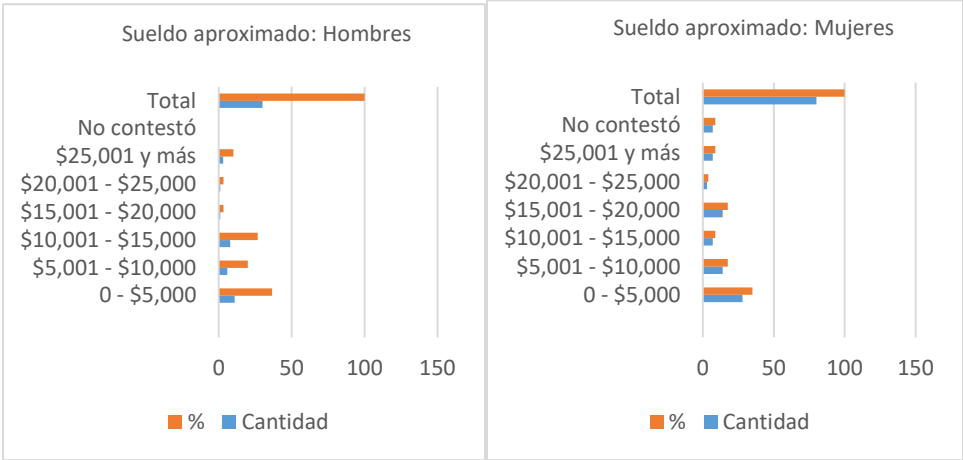
En el caso de las mujeres, si juntamos los porcentajes de los trabajos tradicionalmente ligados al deber ser femenino, el porcentaje suma más del 50% (es decir empleada doméstica, ama de casa y maestra), pero si a este porcentaje le agregamos el comercio por medio de ventas y el trabajo independiente e informal (llevado a cabo por mujeres indígenas o quienes venden productos por catálogo), el valor asciende a más del 60%. Además, si bien se observa un porcentaje de la población femenina que es empleada de gobierno o en alguna empresa, este porcentaje no supera el 30% de la población total femenina.

En el caso de la población masculina el oficio o trabajo desempeñado se relaciona con la esfera pública, a través del empleo en empresas privadas u oficinas de gobierno y, en segundo lugar, bolero, barbero o policía (trabajos tradicionalmente desempeñados por el sexo masculino); un tercer lugar lo ocupa el profesionista independiente. Así podemos reflexionar sobre el por qué los estereotipos que se reproducen, en cada historia de telenovela, resultan no sólo aceptados sino asimilados como válidos, generación tras generación. En ese sentido, los roles femeninos se relacionan sobre todo con la esfera privada, es decir con los quehaceres domésticos y las funciones de servicio (maestra), y en menor medida con el comercio informal; mientras que desde el deber ser masculino se asume, acepta y reproduce su función desde lo público (en la calle), a través de profesiones, oficios y empleos administrativos, tradicionalmente ligados a ellos.

Las funciones ligadas al hombre y la mujer -y que observamos a partir del ejercicio-, se reproducen sin cambios, a través de un sistema cerrado o de *autopoiesis*; asimismo guardan relación con los bajos salarios y las condiciones de marginación. En las siguientes gráficas, vemos cómo el porcentaje mayor se relaciona con los hombres y mujeres que perciben un

salario inferior a los \$10,000 pesos al mes, y que tiene relación con los bajos salarios y los oficios que realizan las personas que se encuestaron (56.67% con referencia a los hombres y 52.8% las mujeres). Si nos detenemos en el rango inferior de percepción salarial: (\$0 a \$5,000), los porcentajes se mantienen parecidos, es decir, 35% en mujeres y 36.67% en hombres. Con relación al nivel académico y los ingresos, salta el porcentaje de 17.5% en las mujeres en el rango de \$15,000 a \$20,000 pesos; superior al masculino, que se coloca un rango abajo: \$10,000 a \$15,000, con 26.67%

**Tabla 4: Sueldo aproximado, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



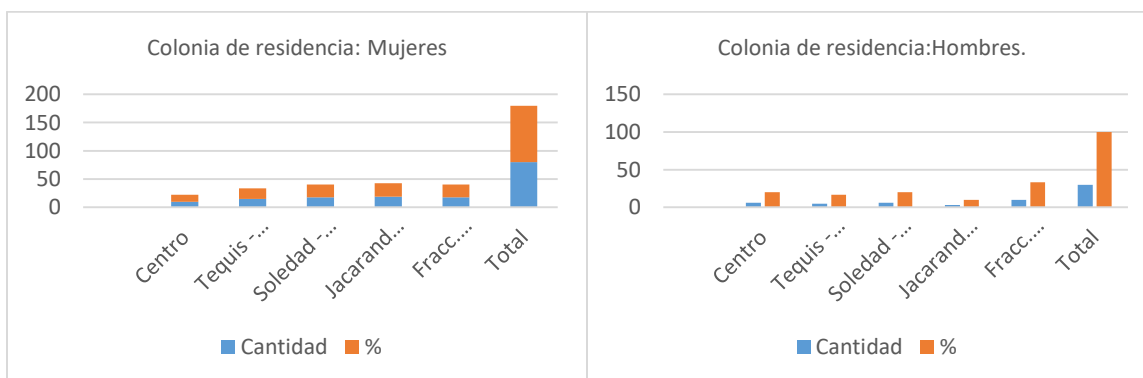
Sin embargo en el rango de \$25,000 o más, los hombres obtuvieron un porcentaje del 10%, mientras que las mujeres 8.75% (es decir, es el hombre quien continúa obteniendo un ingreso mayor, frente a la mujer). Así, estas cifras nos llevan a reflexionar sobre dos aspectos. Por un lado, la preservación en los roles tradicionales y los cuales se han mantenido como válidos, a lo largo del tiempo, aun cuando estos guardan relación con los niveles bajos de escolaridad, marginación y salarios reducidos, no solo en las mujeres sino también en la población masculina, como lo hemos podido observar. Y por el otro, cómo son las mujeres, quienes se mantienen bajo una desigualdad persistente, ya que recordemos



que el 6.25% de las mujeres encuestadas solo tenía algún grado de primaria, mientras que en la población masculina el nivel de estudios mínimo comenzó en la secundaria, con un 3.75%.

Por último, a través de los resultados podemos apreciar que el lugar de residencia representa distinción y prestigio. Así tenemos que se crean diferencias, a través de la pertenencia a una colonia en la periferia de la ciudad, frente a residir en Las Lomas, Balcones del Valle o los fraccionamientos privados como “Villa Antigua”, “Miravalle” o “El Campestre”; y de identidad y tradición, para quienes viven en el centro histórico y sus barrios.

**Tabla 5: Colonia de residencia, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



Existe un equilibrio, en cuanto a porcentajes, entre los lugares de residencia de los encuestados. Sin embargo, si sumamos las cantidades obtenidas para el fraccionamiento privado, con el de las colonias Tequis, Balcones y Lomas, éste aumenta significativamente, llegando a ser superior al 40% (incluso un 50% entre hombres, frente al 41.25% para las mujeres). Y en sentido paralelo y con referencia a las colonias periféricas, son las mujeres quienes obtuvieron un porcentaje superior al 40% (46%, frente al 30% entre hombres).

Estos elementos derivan de las cifras anteriormente mostradas, tanto en salarios como en oficios y trabajos, sobre todo en cuanto al grado máximo de estudio de los encuestados. No obstante, y como lo hemos reflexionado anteriormente, existen elementos que en forma recurrente continúan formando parte de las desigualdades y las diferencias, mostrándonos, a través de la población que se encuestó –tanto femenina como masculina–, particularmente una marcada polarización social.

Es decir, el limitado acceso femenino a la educación, las labores domésticas, así como el de ama de casa y la venta de productos por catálogo, guardan relación con los bajos salarios y la residencia en las colonias periféricas y el centro. En contraste, los niveles académicos superiores (licenciatura y maestría) y el salario mayor a los \$10,000, no resultan privativos del lugar de residencia, ni tampoco de la función como ama de casa o maestra.

En ese sentido -y desde una población polarizada-, las mujeres residentes en Las Lomas, como en Balcones o en un fraccionamiento privado describieron ser, tanto amas de casa como profesionistas o dedicadas a una actividad comercial (ventas independientes). Y por su parte, las mujeres pertenecientes a las colonias periféricas o el centro histórico se ubicaron dentro de las actividades de limpieza de casas y el comercio informal. Así, podemos observar dos aristas: por un lado, la vista a estereotipos de género conservadores y legitimadores de una desigualdad, y los cuales continúan vigentes a través de su apropiación y seguimiento, especialmente desde la mujer en cualquier condición socioeconómica y lugar de residencia (es decir atraviesa transversalmente a la mujer). Y, en sentido paralelo, aquella con preparación académica de licenciatura a maestría y con sueldos entre \$10,000 y \$30,000, residentes en fraccionamientos privados y en colonias de clase media y alta como Balcones del Valle, Tequisquipan y Las Lomas.

Desde los roles masculinos, los oficios y trabajos descritos sin duda tienen relación con la preservación de un patrón heredado, y el mismo que liga al hombre a su función de proveedor y protector de la familia. Esto se presenta de igual manera con las mujeres, ya que se observó un lazo de unión entre el grado máximo de estudios, el oficio desempeñado y el sueldo que se percibe (inferior), con el lugar de residencia; en este caso, en las colonias periféricas y el centro histórico. Sin embargo, los trabajos de oficina, tanto en el gobierno como en empresas privadas, así como una mayor percepción monetaria, se relacionan directamente con niveles académicos superiores (licenciatura y maestría), así como con su residencia en las colonias Balcones del Valle, Lomas y los fraccionamientos privados. En cuanto a los niveles académicos, los masculinos son ligeramente superiores a los femeninos (ningún encuestado hombre mencionó tener, como grado máximo de estudio la primaria); no obstante, los salarios que ellos perciben (especialmente los que van de \$0 a \$10,000) son similares a los de ellas; pero aumentando el nivel académico también lo hace el salario mensual, quedando las percepciones masculinas por encima de las femeninas.

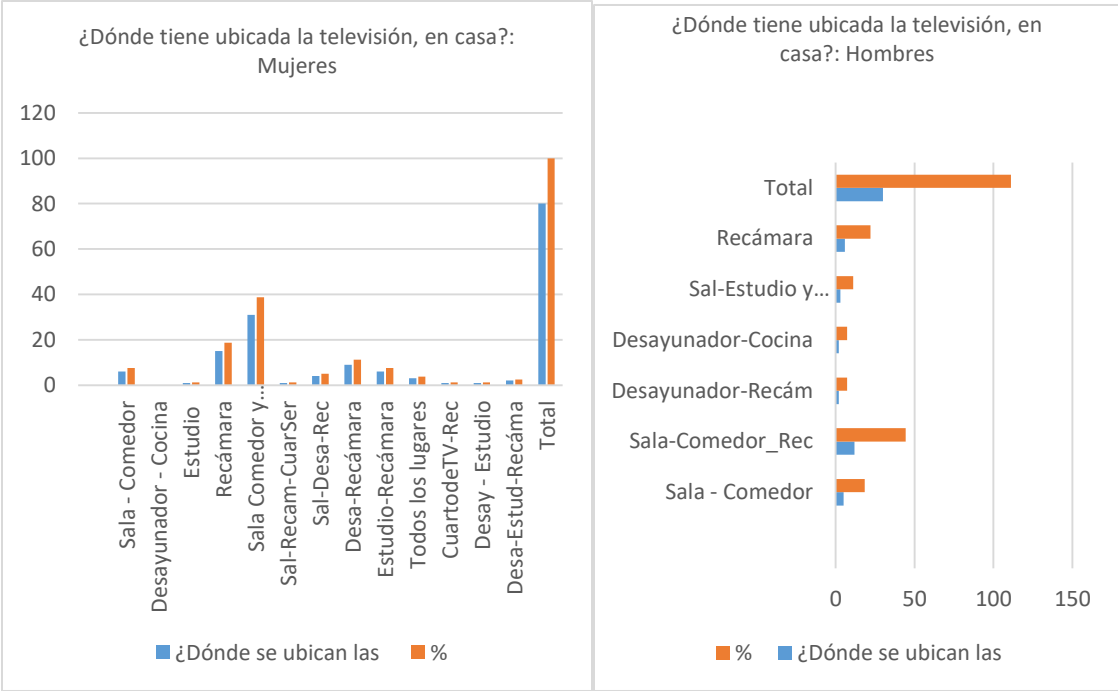
**2.- ¿Podemos definir las preferencias en programación por parte del teleauditorio, tanto femenino como masculino, y si existen diferencias entre ambos?**

La televisión puede llegar a ser un elemento de cohesión familiar, es decir, su programación une en determinados momentos de la cotidianidad a sus miembros, y en esto, la telenovela ocupa un lugar especialmente importante. Para el caso, encontramos cómo el aparato de televisión es un enser común dentro de los hogares, según lo afirman las encuestadas y los encuestados (solo una persona aseguró no contar con televisión en su casa). En ese entorno, el porcentaje mayor se conforma por quienes cuentan en casa con dos televisores, llegando al 40% (la cifra es la misma, tanto para hombres como mujeres). Con referencia a los

lugares en los que las personas ven la televisión se colocan, en primer lugar, tanto para hombres como mujeres, la sala-comedor y la recámara. Es decir el lugar de convivencia familiar y el espacio para el descanso personal, respectivamente.

Podemos asegurar que con el paso de los años, la televisión se convirtió en un centro de la convivencia familiar, y cuando nos remitimos a los hogares con espacios reducidos, resulta común que la televisión se coloque frente a la mesa y acompañe a la familia casi las 24 horas del día. Podemos también advertir, que con las cifras que hemos obtenido y su análisis, se puede afirmar que el consumo televisivo ha resultado en un entretenimiento que atraviesa transversalmente a la población, tanto masculina como femenina (la televisión se ve); es decir, ambos grupos obtuvieron un porcentaje superior al 80% (87.5% en mujeres y 88.89% en hombres).

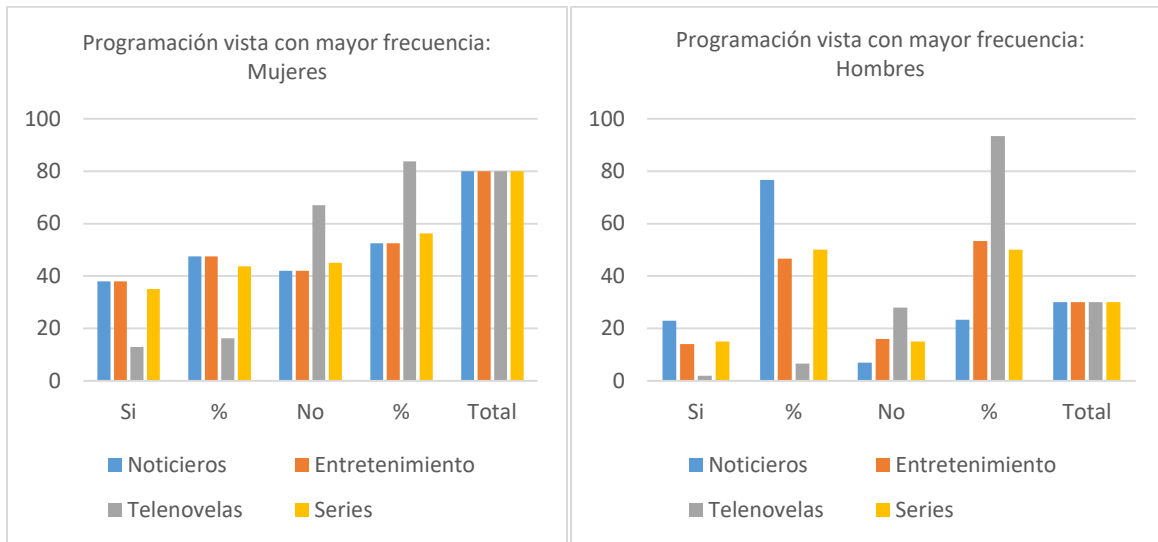
**Tabla 6: ¿Dónde tiene ubicada la televisión, en casa? Hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



Ahora bien, cabe comentar que, aun cuando la televisión se encuentra en lugares de privilegio para la convivencia familiar, tanto hombres como mujeres, dedican tiempos diferentes a ver la televisión, fluctuando entre una y dos horas (48.15% con dos horas diarias, en hombres, frente a 45% con una hora, en mujeres); siendo el horario de preferencia el nocturno (67.5% en mujeres y 74.07% en hombres). Además, ellas y ellos describieron la importancia de estar frente al televisor en compañía, especialmente de familiares y amigos (61.25% por parte de las mujeres, y 56.67% en hombres), lo que nos lleva a inferir sobre el lugar e importancia que la televisión guarda para las familias mexicanas; incluso, en razón de que la televisión se mantiene prendida todo el día, aunque las y los televidentes solo dediquen su atención para ver uno o dos programas, sobre todo de la barra nocturna.

Las gráficas que a continuación se muestran ilustran el gusto del televidente; en el caso del público masculino el primer lugar es representado por el noticiero estelar de Televisa, con un 30.43% -(relacionado también con un rol tradicional construido y asumido, que obliga al hombre a estar al tanto de los asuntos políticos y económicos del país)-; incluso, podemos referir las telenovelas “*Gritos de muerte*” o “*El equipo*”, las mismas que obtuvieron niveles altos de *rating*, en el público masculino. En segundo lugar, las series de televisión (en la televisión restringida), y en el tercer lugar los programas de entretenimiento (inferimos desde los canales de televisión abierta; es decir concursos, musicales y de farándula). En especial, y en razón de nuestro tema de investigación: la telenovela; observamos cómo se

**Tabla 7: Programación vista con mayor frecuencia, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**

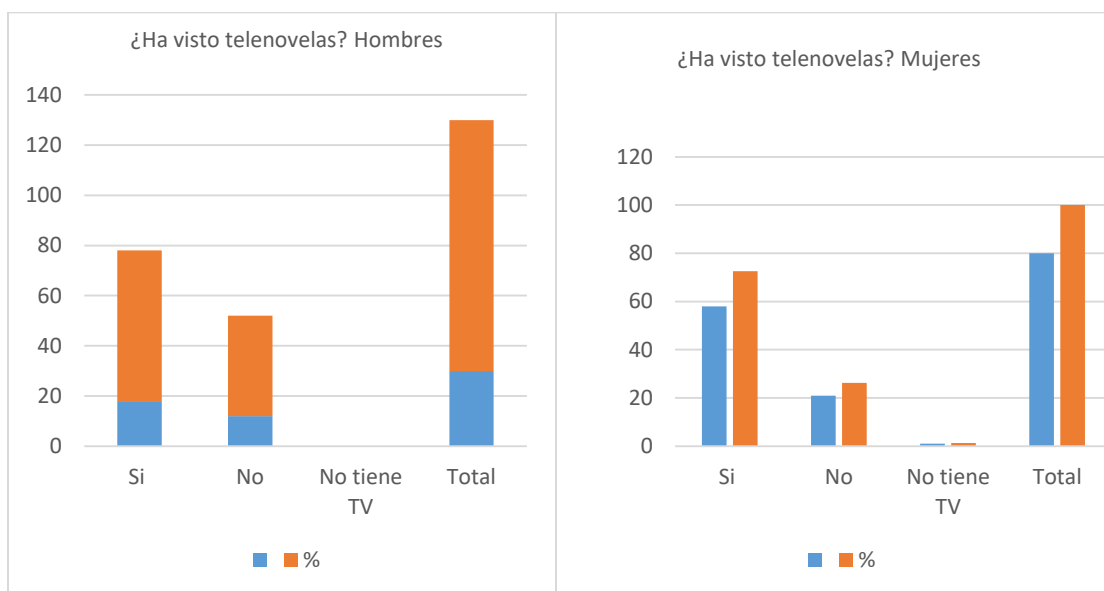


encuentra en el último lugar del gusto masculino, con solo 6.67%. En el caso de las mujeres, comparten el mismo porcentaje tanto los noticieros como los programas de entretenimiento (47.50%) y la telenovela aparece, también, en último lugar (16.25%); es decir -y por las razones expuestas en párrafos anteriores-, tanto la población masculina como la femenina, responde negativamente ante la asociación que se le haga con el consumo regular de una telenovela; especialmente, aquellas producciones transmitidas por la señal de televisión abierta. En contraste y con referencia a las series de televisión -desde la televisión restringida en Fox, Sony o Netflix-, la respuesta es diametralmente opuesta a la anterior (75% de la población femenina encuestada y 90% de la masculina); lo que nos lleva a concluir sobre la manifestación de los rasgos de distinción y prestigio que se asocian al gusto por las series, sobre todo extranjeras. Y en contraste, el estigma y rechazo de una población que creció como un público asiduo a la telenovela mexicana, y que hoy manifiesta no ubicarla entre sus programas de televisión preferidos.

Sin embargo, y aun sobre los porcentajes que se observan, es importante darle voz a una parte de la población que se encuestó, y que no tiene acceso a la televisión restringida, así como a otras opciones de entretenimiento. Especialmente sobre la pregunta ¿Qué noticiero ves?, resulta de interés -y tiene relación con un rol tradicionalmente atribuido a la mujer, sin interés en la vida política del país-, que solo 38 mujeres contestaron la pregunta (menos del 50% de las mujeres que se encuestaron), y de ellas el 18.42% seleccionó la televisión restringida (sin especificar qué noticiero) y 15.79% refirió a Televisa.

**3.- ¿Existe la recurrencia hacia el consumo de la telenovela de corte tradicional, y la validación de estereotipos de género que en esta se muestran, por parte del teleauditorio?**

**Tabla 8: ¿Ha visto telenovelas? hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**

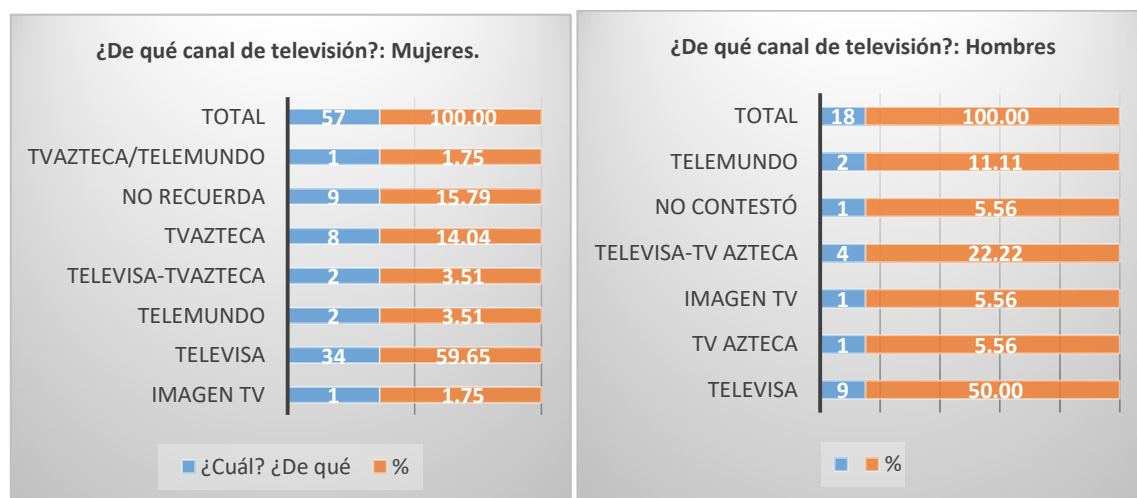


Y si bien la telenovela mexicana ocupa, en esta primera parte del instrumento aplicado, el último lugar en las preferencias televisivas, tanto de hombres como de mujeres, sobre todo en razón de las preguntas: ¿Ha visto telenovela?; ¿Le ha interesado alguna telenovela?; y

¿Cuál, de qué empresa televisiva? También es cierto que las respuestas en su mayoría son positivas, con más del 50% (cifras ilustradas en las tablas anteriores); lo que nos lleva a suponer que la telenovela mantiene vigencia entre el público televidente femenino, incluso, en el público masculino, el cual -y contra su rol tradicional-, se ha convertido en un importante consumidor de la telenovela.

Un aspecto trascendente para el contexto nacional, es el que tiene que ver con la cadena televisiva que elabora y emite las historias de telenovela. En este sentido y como lo hemos abordado a lo largo del capitulo, Televisa ha conformado, a través de la recurrencia a las mismas historias (reciclaje telenovelero), basadas en una trama lineal y fácilmente digerible, un mensaje implícito que reproduce y normaliza una sociedad estatizada, desde las diferencias. Y en sentido paralelo, se ha moldeado un público cautivo, conformista y receptivo a estas historias, mismas que recibe sin cuestionarlas siquiera (como lo demostramos al analizar los bajos niveles de escolaridad, salarios reducidos y en situación marginada).

**Tabla 9: ¿De qué canal de televisión?, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



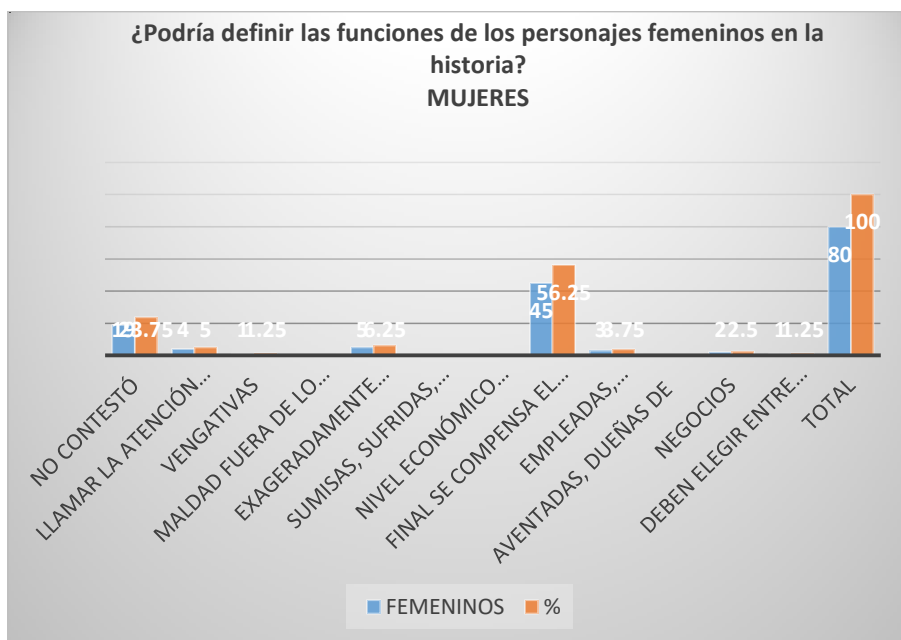


Sin embargo, podemos advertir sobre la existencia y vigencia de otro público, distinto al arriba mencionado, pero también asiduo seguidor de las telenovelas en la señal de televisión abierta, especialmente de Televisa, y cuya base de sometimiento se relaciona con la emotividad, la sensibilidad y emoción que representa seguir una determinada historia. Es decir, estos elementos no se relacionan con la pertenencia a un grupo determinado, la posición económica o los niveles académicos, sino que en ese público, no encontramos un patrón comprobado que nos oriente sobre las causas de este seguimiento, frente a la respuesta que sí se tiene del público cautivo arriba mencionado, por lo que resulta una línea de investigación futura.

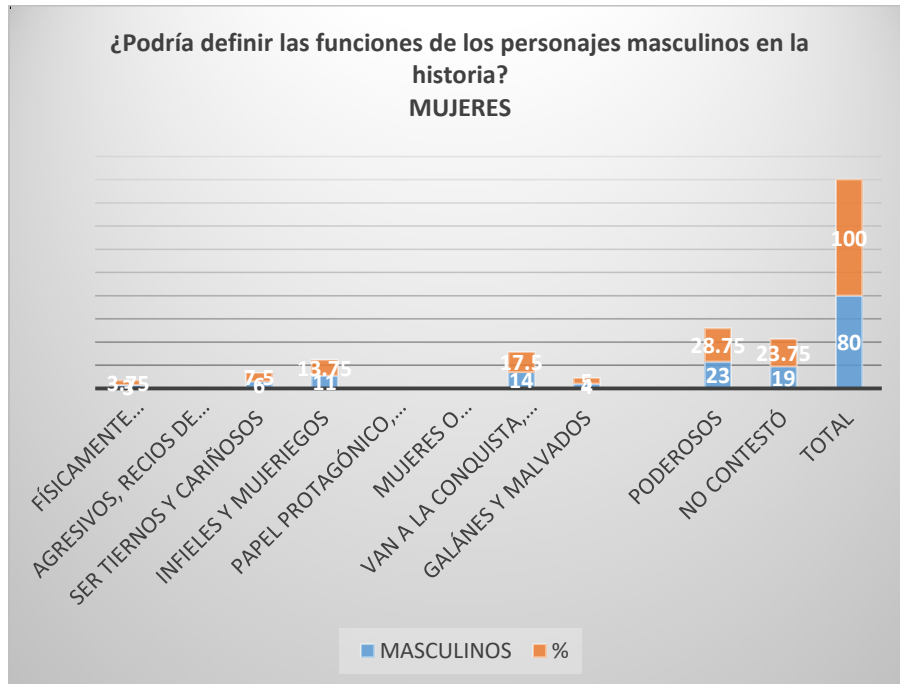
En el caso de la trama repetitiva y ligada a la preservación de un *statu quo*, resulta importante reflexionar sobre los esfuerzos que llevó a cabo la empresa TV Azteca, en sus comienzos, así como Imagen Televisión (antes Cadena Tres), y quizá con el fin o propósito de crear un parteaguas en las historias de telenovela. O por lo menos, hacerle frente a Televisa, pero que al final de cuentas y cualesquiera que fueran sus objetivos no consiguieron el éxito frecuente de su competidora. Para el caso, podemos argumentar como explicación del éxito de Televisa, el hecho de que este consorcio televisivo mexicano construyó, alrededor de la trama telenovelera reciclada, un patrón cerrado o de *autopoiesis*: y este patrón no sólo generó una preferencia temática sino también, contribuyó a reforzar ciertos patrones de comportamiento, contruidos desde los opuestos (hombre frente a mujer; pobre frente a rico; ateo frente a religioso, etc), así como desde el manejo de estereotipos conservadores y justificadores de la desigualdad y las diferencias, (bajo un patrón binario –en el cual la mujer y el hombre tienen funciones específicas-); reforzando con ello la sedimentación de las normas de género (Butler, 2001).

En este sentido, podemos observar cómo las encuestadas definen las funciones de los roles – masculino y femenino– no sólo desde los rasgos de personalidad sino también a partir de un patrón binario conservador y heredado, el cual se basa en un modelo androcéntrico y patriarcal. Para el caso, tenemos que el 56.25% de las mujeres encuestadas describió al rol femenino conformado por mujeres “sumisas, sufridas, lloronas, de nivel económico bajo y al final compensando el sufrimiento”; en paralelo, nos resulta de interés referir que un 23.75% (segundo lugar) no contestó la pregunta (una cuarta parte de las mujeres encuestadas), esto guarda relación con la construcción de una opinión femenina velada y, considerada por ella misma como intrascendente.

**Tabla 10: ¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos en la historia? Mujeres (trabajo de campo SLP).**



**Tabla 11: ¿Podría definir las funciones de los personajes masculinos en la historia? Mujeres (trabajo de campo SLP).**

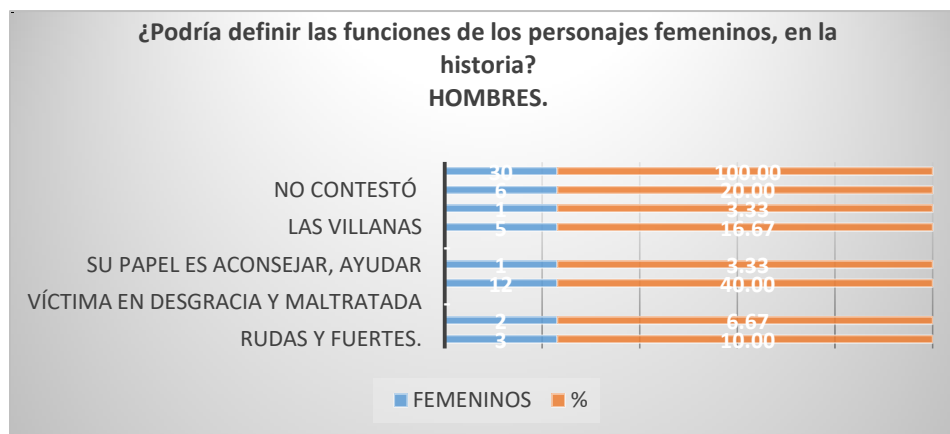


En contraste y sobre los personajes masculinos, los resultados arrojados en la encuesta colocan al 28.75% (el porcentaje mayor) dentro de las funciones que lleva a cabo el hombre: “Empresarios, dueños de negocios, poderosos”. Y cuando en un segundo lugar, tal como en el caso de los roles femeninos, no contestó el 23.75%, resulta de interés reflexionar sobre el tercer y cuarto sitios -es decir, el 17.5% y 13.75%- , y los cuales, están relacionados con los rasgos de personalidad caracterizados desde el mandato de género impuesto. Al respecto, en el primer caso: “Papel protagónico, dóciles con las mujeres o exageradamente enérgicos, van a la conquista, son los salvadores”; y en el segundo: “Infieles y mujeriegos”.

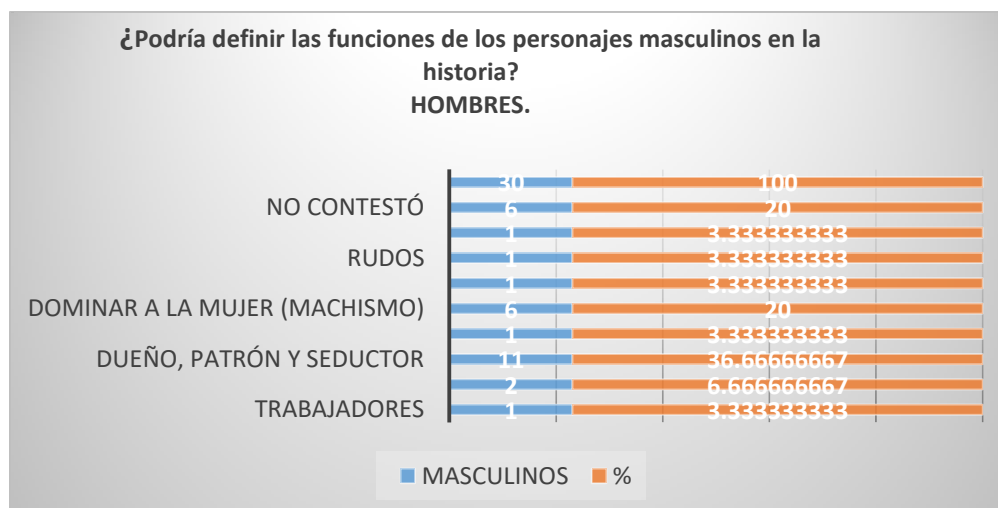
Ahora observemos cómo esos rasgos característicos del rol masculino tradicional son compartidos, también, por los hombres que se encuestaron. Aun cuando permanece un

porcentaje similar al femenino que no emite su opinión -de aproximadamente un 20%-, los altos porcentajes son ocupados por el estereotipo conservador (y desde el modelo patriarcal); así, el papel femenino es definido como “víctima en desgracia y maltratada, quien conoce al amor de su vida” (40%); mientras que el masculino como “dueño, patrón y seductor” (36.6%).

**Tabla 12: ¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos en la historia? Hombres (trabajo de campo SLP).**



**Tabla 13: ¿Podría definir las funciones de los personajes masculinos en la historia? Hombres (trabajo de campo SLP).**



Estos elementos ya referidos, nos llevan a reflexionar sobre los fundamentos del deber ser, tanto masculino como femenino, y que tienen una raíz histórica. Para el caso, nos

podríamos remontar hasta las bases de una sociedad rígida, jerárquica, es decir, una sociedad de castas en el período colonial – bajo la influencia de la Iglesia católica-, la cual se mantuvo casi sin modificaciones, y que se fortaleció a través del cine nacional y, posteriormente, con las telenovelas. Así, el poder, la conquista y el dominio masculinos, frente a la sumisión, el sufrimiento, el llanto, la desgracia y el maltrato femeninos, han sido reproducidos, una y otra vez, en las historias de telenovela y descritos, como lo hemos visto, por las y los televidentes en su propia opinión.

En el mismo tenor, y cuando la muestra representativa que se encuestó reconoce una historia telenovelera repetitiva (66.25% de la población femenina y 50% en la masculina), también aparece un porcentaje que refiere a quienes piensan que el mensaje de la telenovela conlleva una enseñanza, un ejemplo para la vida (21.25% de la población femenina y 23.33% en la masculina). Y haciendo una comparación de estos porcentajes con los de la población que no cuenta con sistema de televisión por cable (o restringida), el porcentaje de las mujeres es el mismo: 21.25% y en los hombres 29.63%; lo que nos hace suponer que este grupo encuestado puede ser considerado como un *fiel seguidor* de la telenovela, y desde la señal de televisión abierta.

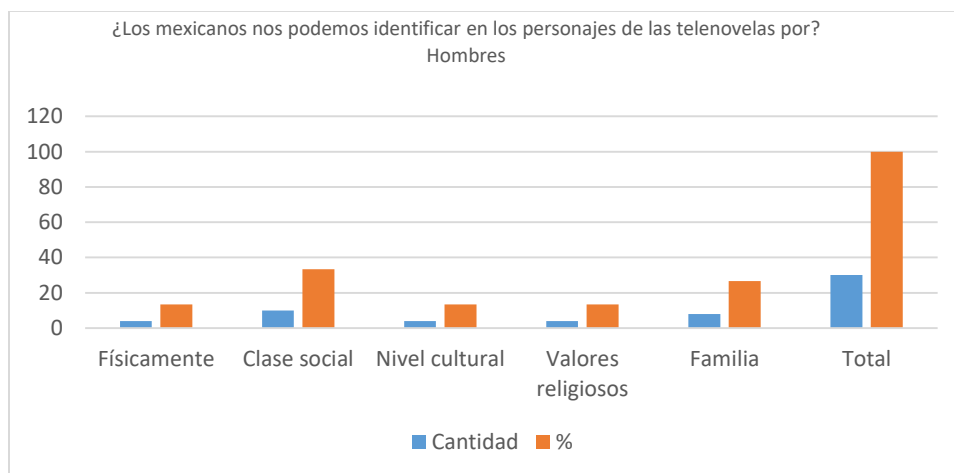
#### **4.- ¿Se puede pensar que la telenovela, especialmente de Televisa, tiene fecha de caducidad, frente a las series y las plataformas digitales?**

Hemos explicado cómo la telenovela mexicana mantiene un público cautivo y el cual ha hecho suyas las historias, aun cuando fueren repetitivas, definiendo un perfil tradicional de contenidos. Para el caso, a través de las gráficas que se muestran a continuación, resulta que

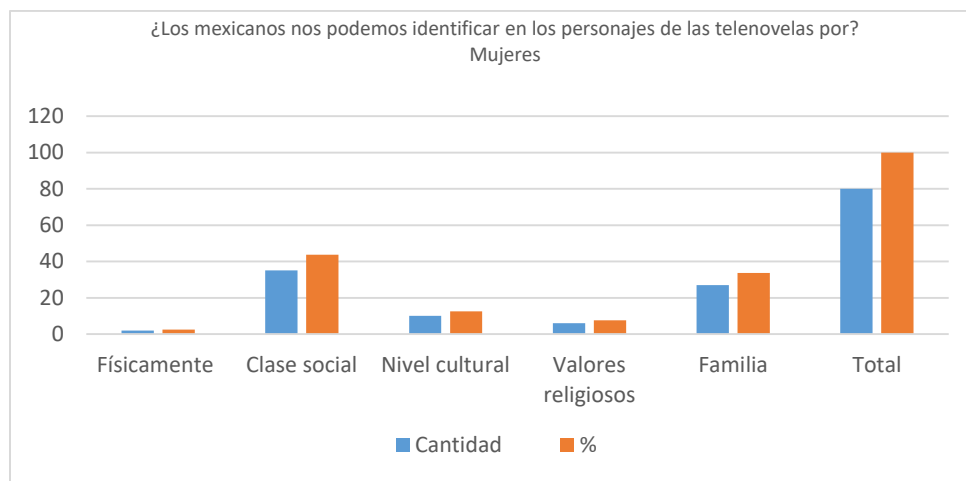
es a partir de los personajes como se crea la identificación y seguimiento de una trama. Así y frente a la pregunta: ¿Los mexicanos nos podemos identificar con los personajes de las telenovelas por...?, tanto hombres como mujeres marcaron, como primera opción de respuesta, la clase social (43.75% en mujeres y 33.33% en hombres); y en el segundo lugar, la familia (33.75% en mujeres, frente a 26.66% en hombres)

En ese sentido, podemos comprobar cómo estos elementos han definido a las historias de telenovela, generación tras generación, activando botones o resortes inconscientes, de reconocimiento, apropiación y seguimiento. Además, no podemos dejar de lado -como ya lo expusimos anteriormente-, a las personas que no cuentan con sistema de cable y señal de televisión restringida, y que les condiciona consumir sólo esta programación (21.25% de la población femenina encuestada y 29.63% en la masculina).

**Tabla 14: ¿Los mexicanos nos podemos identificar en los personajes de las telenovelas por? Hombres (trabajo de campo SLP).**



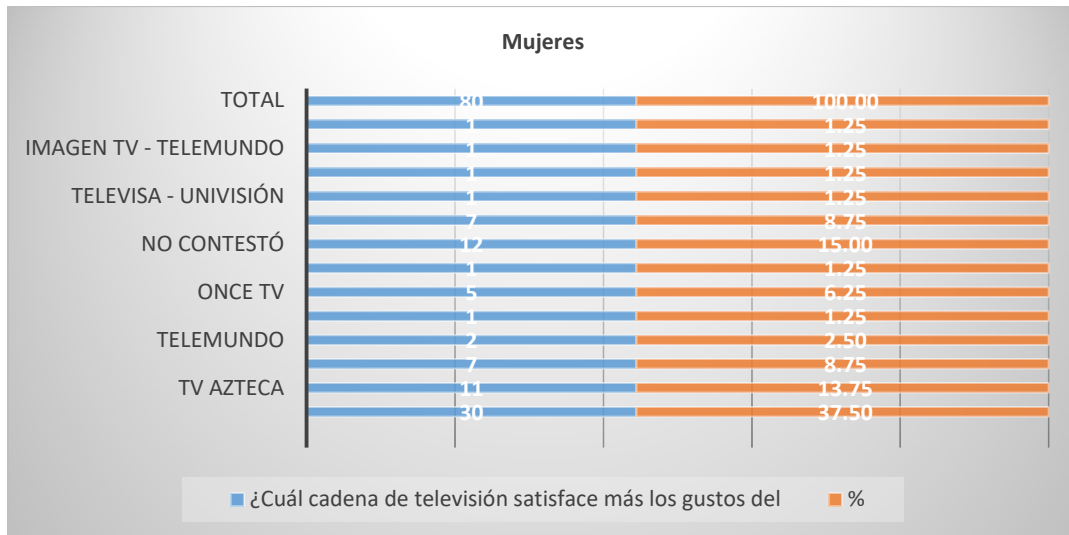
**Tabla 15: ¿Los mexicanos nos podemos identificar en los personajes de las telenovelas por? Mujeres (trabajo de campo SLP).**



Aun cuando en el año 2016, Imagen Televisión comenzó sus transmisiones en la señal de televisión abierta, y se pensó en una redistribución del peso de la competencia televisiva en tres partes: Televisa, TV Azteca e Imagen TV; la realidad nos ha mostrado que Televisa, sigue marcando el rumbo principal de los contenidos, y sobre todo de la telenovela en un corte tradicional. Así, tenemos que para la pregunta: Cuál cadena de televisión satisface los gustos del televidente mexicano? El porcentaje mayor lo ocupa esta televisora, tanto en hombres como mujeres.

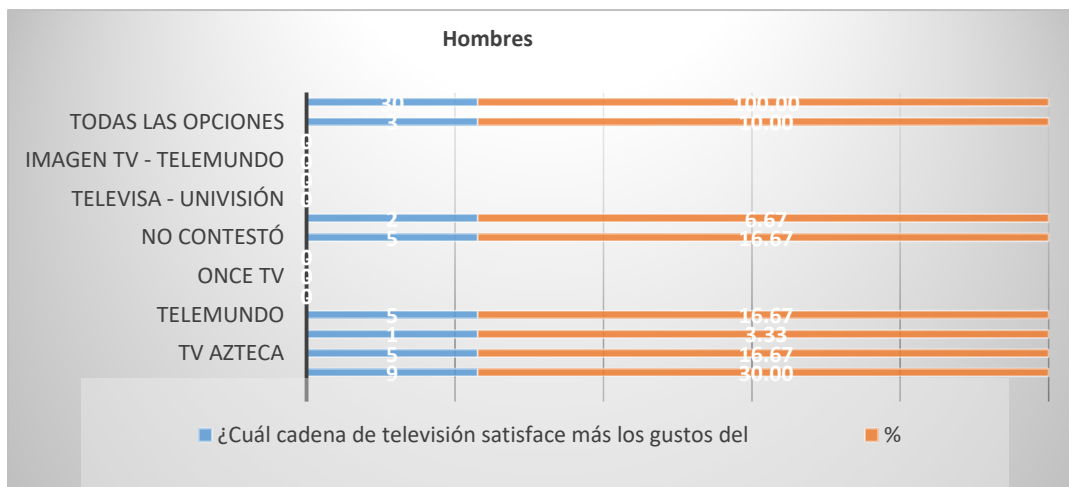
**Tabla 16: ¿Cuál cadena de televisión satisface más los gustos del televidente mexicano?**

**Mujeres (trabajo de campo SLP).**



**Tabla 17: ¿Cuál cadena de televisión satisface más los gustos del televidente mexicano?**

**Hombres (trabajo de campo SLP).**

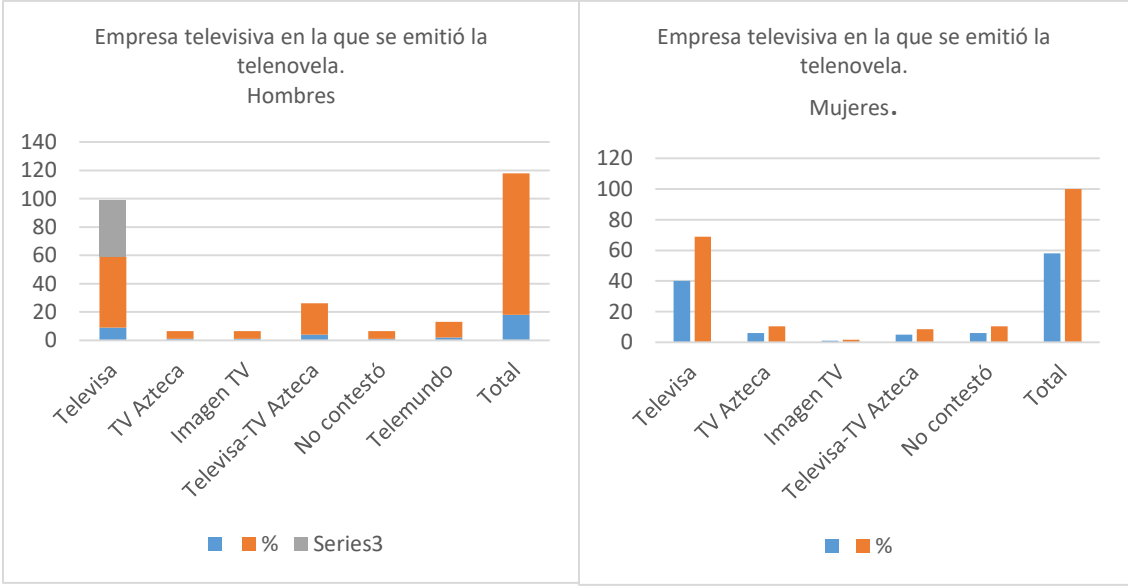


No obstante esa preponderancia de Televisa, resulta importante abordar el peso de la televisión restringida y en razón del predominio de esa cadena en el gusto telenovelero, pero sobre todo, analizar el consumo de las telenovelas que se emiten a través de esa señal. Si bien, un alto porcentaje de la población encuestada tiene acceso a este tipo de señal de



paga (78.75% de la población femenina y 81.48% en la masculina) a las preguntas: ¿Qué telenovela recuerda haber visto recientemente?; y, ¿a través de qué canal de televisión la pudo ver?, el mayor porcentaje lo ocupan las telenovelas emitidas en la señal de televisión abierta mexicana, y en la que Televisa mantiene dominio.

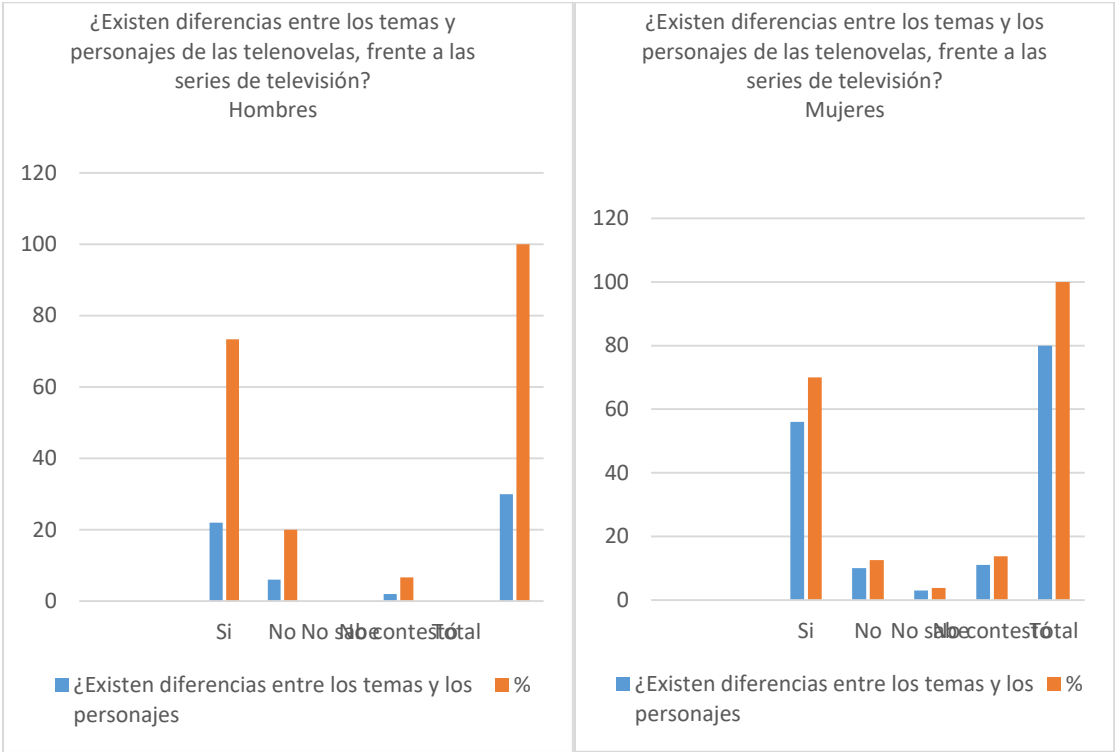
**Tabla 18: Empresa televisiva en la que se emitió la telenovela, hombres y mujeres (trabajo de campo SLP).**



La población encuestada, si bien definió su preferencia por la programación en la señal restringida sobre la abierta (75% de la población femenina y 90% en la masculina), su filiación se relacionó sobre todo, con base en las series de televisión que se emiten exclusivamente en este tipo de señal (Fox o Sony); conservando sin modificaciones el gusto por las telenovelas difundidas en la señal de televisión abierta (en Televisa y superando a Telemundo). Es decir, no importando las diferencias en las temáticas, los personajes y los

mandatos de género que se exhiben actualmente en la señal de televisión restringida, continúa el gusto por la telenovela mexicana, de corte tradicional.

**Tabla 19: ¿Existen diferencias entre los temas y personajes de las telenovelas, frente a las series de televisión? Hombres y mujeres**



Hasta aquí, podemos afirmar que la telenovela mexicana transmitida en la señal de televisión abierta, sobre todo desde Televisa, parece no tener fecha de caducidad. Y aunque la televisión restringida ofrece un contenido diverso, amplio, especialmente a través de las telenovelas y series que, en sus historias, nos muestran renovados elementos de complejidad en las relaciones humanas, partiendo de estereotipos matizados para el deber ser, tanto masculino como femenino, persiste un patrón cerrado que se reproduce, sostenido por una sólida liga de tradición y con amplios sectores de la población mexicana.

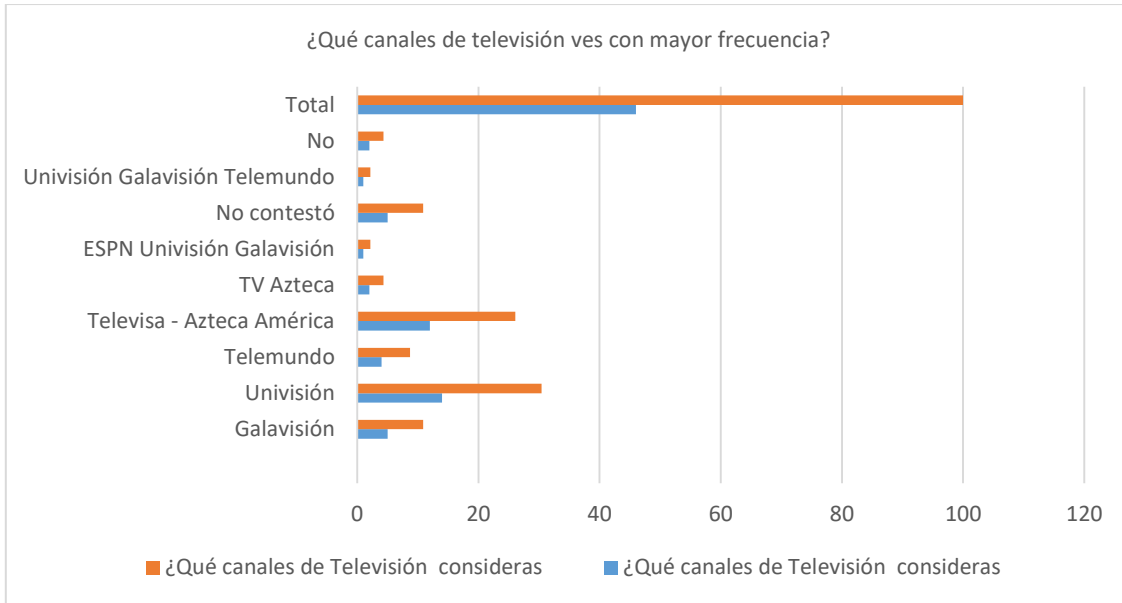
Además, y como lo pudimos comprobar en el resultado del trabajo de campo llevado a cabo a través del departamento de Demografía -con encuestas hechas a jóvenes estudiantes hispanos- en la Universidad de Texas, en San Antonio (y que representará el inicio de una nueva investigación), existe una reserva de sentido que atraviesa nuestras fronteras geográficas y se instala, desde la nostalgia, el idioma, las costumbres, las tradiciones, y especialmente en la devoción católica religiosa -elementos cotidianamente presentes en la telenovela mexicana-, como el lazo de unión con el connacional; además de convertirse en un elemento de cohesión e integración familiares (es decir también la familia de origen o con ascendencia mexicana se reúne alrededor de la transmisión de una telenovela), incluso de arraigo y reconocimiento del idioma español, como su lengua de origen.

Es decir, aun cuando las y los estudiantes universitarios entrevistados en Texas, comentaron sobre cómo fue difícil mantener el idioma español, especialmente cuando a través de su instrucción académica no debía ser utilizado, es en el círculo familiar donde se arraiga representando su primera lengua (es decir un 87% de los estudiantes encuestados refirieron hablar en español en sus casas). Y en ese tenor, reconocieron que la barra de entretenimiento televisivo en español es la que más siguen, y en ésta, las telenovelas son los programas preferidos; tal y como lo podemos observar en las siguientes dos gráficas. No omitimos comentar, que siendo las señales preferidas Galavisión y Univisión, ambos canales son propiedad de Televisa, reforzando el lugar tradicional y preponderante de esta empresa en cuanto al gusto por sus producciones, aún más allá de la frontera<sup>143</sup>.

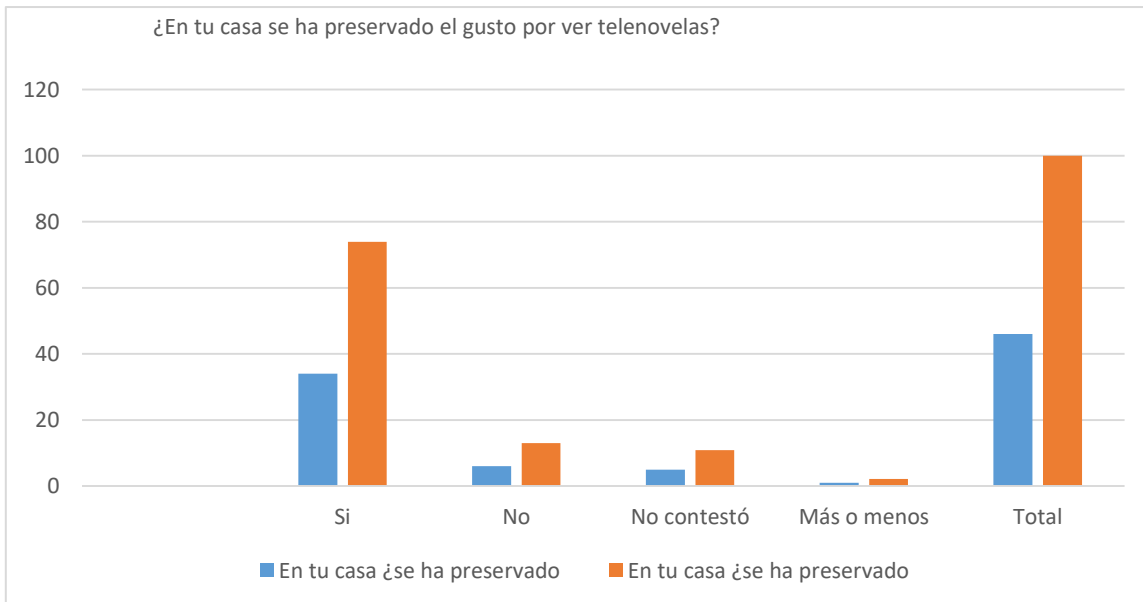
---

<sup>143</sup> Vicki Mayer (2003:71-72) en su estudio titulado: *Living telenovelas / telenovelizing life: Mexican American Girls' Identities and Transnational telenovelas*, analiza cómo el idioma español ha sido especialmente significativo para las mujeres que encuestó, ya que el escuchar el idioma materno, a través de la telenovela, transportaba a las informantes a su cultura, mientras que el escucharlo las forzaba, - y ayudaba -

**Tabla 1: ¿Qué canales de televisión ves con mayor frecuencia? (trabajo de campo, UTSA).**



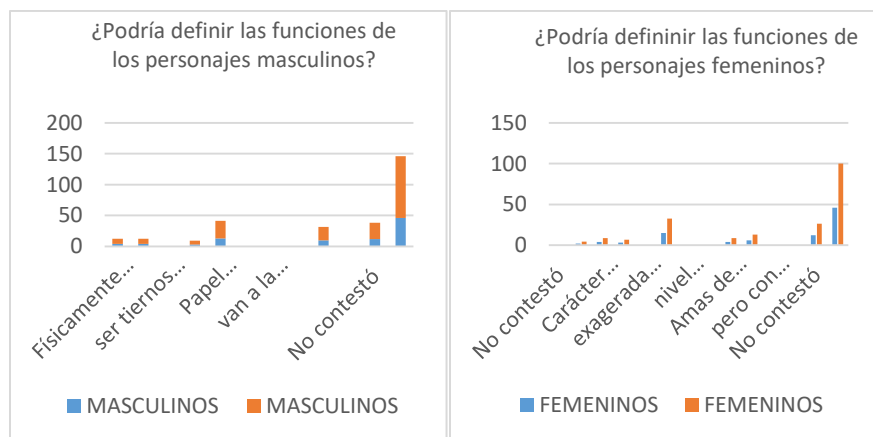
**Tabla 2: ¿En tu casa se ha preservado el gusto por ver telenovelas? (trabajo de campo, UTSA).**



, a mantenerlo y mejorarlo. Así el poder comunicarse en español, ha representado para ellas “The beauty of the language”.

Con base en la tabla anterior, apreciamos que el 73.91% de los encuestados refirió ver telenovelas en español, y en casa. Asimismo y cruzando los datos con los arrojados por el canal de televisión, podemos inferir cómo las telenovelas que se transmiten por Galavisión, Univisión y TV Azteca son las más seguidas. Si bien, y al igual que en el trabajo de campo realizado en San Luis Potosí, la muestra representativa llevada a cabo evidenció cómo las historias de telenovela que se muestran son repetitivas (un 76.09% de los encuestados), lo cierto es que a través del seguimiento a estas tramas, aun cuando sean recicladas, la población hispana manifiesta un tipo de resistencia cultural; sobre todo, al convertirse en un público cautivo, persistente y sólido, que prefiere entretenerse con una televisión hablada en español<sup>144</sup>.

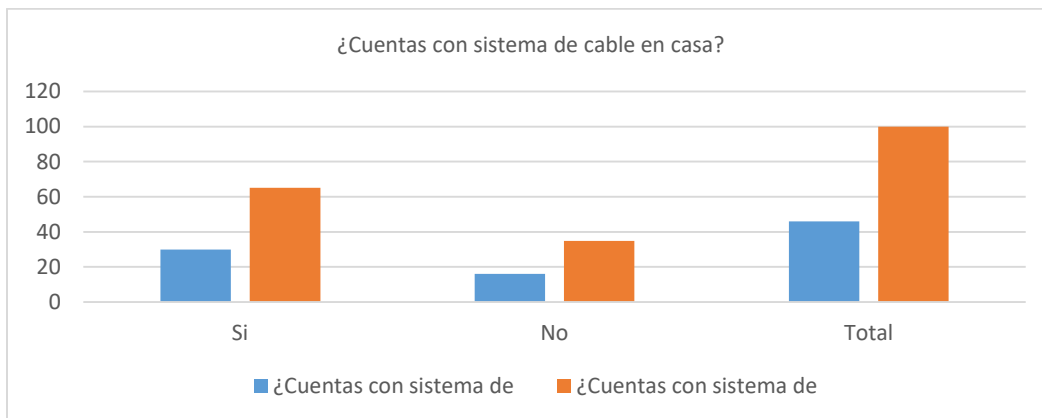
**Tabla 3: ¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos y masculinos, en las telenovelas? (trabajo de campo, UTSA).**



<sup>144</sup> A partir de la tesis doctoral presentada por Santos Gutiérrez (2008) y titulada *Guilty pleasures: Class, gender, culture and life as they are connected to Telenovelas*, la autora demuestra una dicotomía con relación a los estereotipos que se muestran, entre *La Virgen* y *La Malinche*; es decir la mujer sufrida frente a quien rompe con el rol impuesto (la villana); así como el reforzamiento del sistema patriarcal y la maternidad. Gutiérrez llevó a cabo una serie de entrevistas a un grupo de mujeres latinas residentes en San Antonio; a pesar de haber nacido en Estados Unidos y no conocer México, las informantes refirieron seguir las tramas de telenovela como una forma para conservar sus raíces; sin embargo y con relación a los estereotipos que se muestran en estas, el estudio demuestra la negativa a asumir los roles conservadores impuestos, aun cuando manifestaran el gusto por verlas (Gutiérrez,2008:212-215).

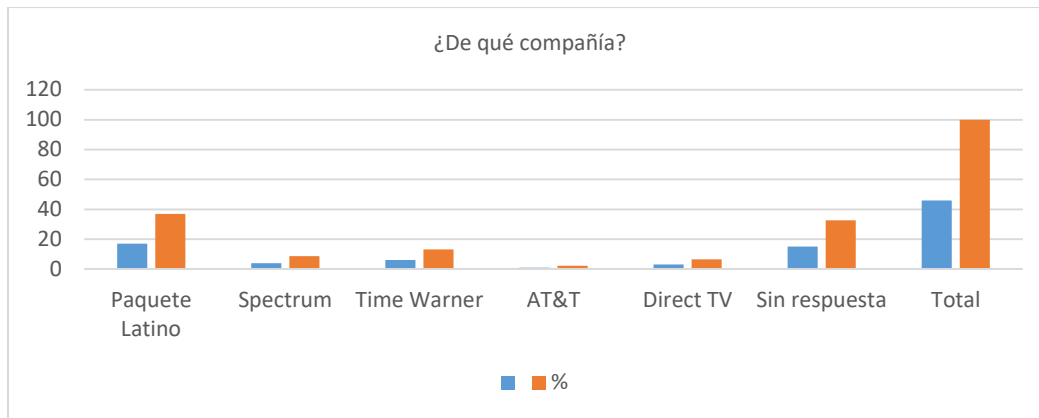
De hecho podemos reforzar nuestra reflexión anterior con la similitud de respuestas, frente a lo que nos arrojó el trabajo de campo en San Luis Potosí, de prácticamente para todas las preguntas. Sobre todo en razón de las descripciones que las y los estudiantes latinos hicieron de los roles femeninos y masculinos en las telenovelas mexicanas, así como en la identificación con los personajes de las telenovelas; además de la preferencia por el canal que produce y trasmite las telenovelas<sup>145</sup>. Para el caso, cabe hacer notar que –a diferencia de México-, el acceso a la señal tanto de Televisa como de Telemundo, es gratuito en San Antonio, Texas, y que además, existe la posibilidad de adquirir el paquete latino de televisión restringida, por un precio inferior a \$60.00 dólares. En ese contexto, el 65.22% de la población encuestada cuenta con sistema de cable en casa, siendo el paquete latino el que ocupa el primer lugar, como podemos apreciar en las siguientes gráficas.

**Tabla 4: ¿Cuenta con sistema de cable en casa? (trabajo de campo, UTSA).**



<sup>145</sup> Teresa Velasco (2016:2), a través de su tesis titulada: *The effects of Latin American stereotypes and negative online comments*, comprueba cómo, tanto en las telenovelas como en los programas matutinos y de entretenimiento, sólo se representa el estereotipo latino en el 5% de los personajes, a pesar de constituir el grueso de la población en México; y en Estados Unidos, el principal grupo minoritario. Así, podemos ver al cómico (o payaso), el violento (quien rompe las reglas), el criminal y el narcotraficante. Para la teleaudiencia, esto provoca: “[...] negative feelings such as discomfort, nervousness, disgust, dislike, fear, and anger toward Latinos. These feelings did not prove to be the same when directed toward Cucasians”.

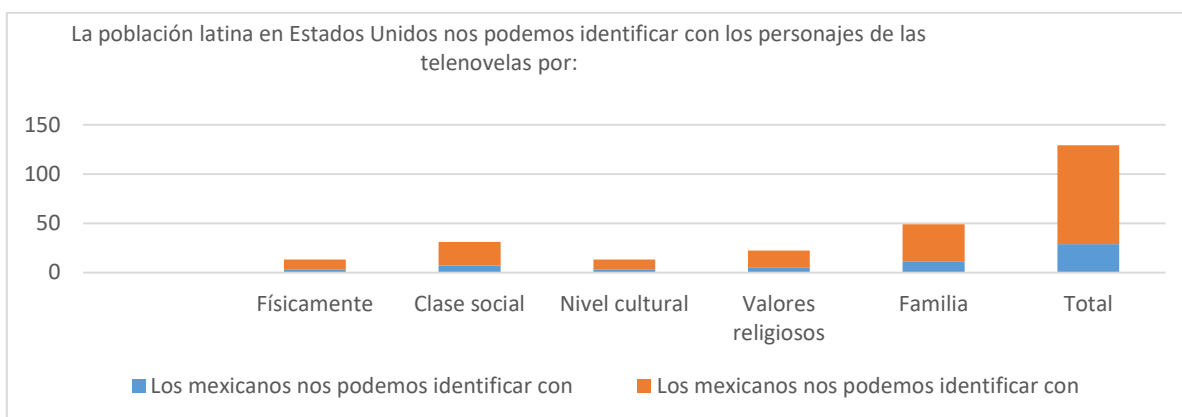
**Tabla 5: ¿De qué compañía? (trabajo de campo, UTSA).**



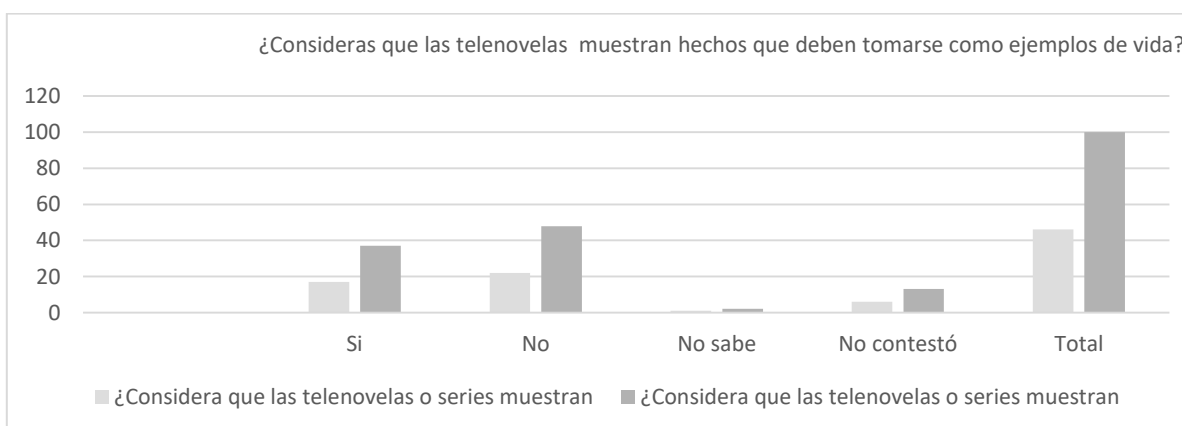
Por último, podemos hacer un cruce de datos entre los estudiantes que no cuentan con sistema de televisión restringida: 34.78%, con aquellos que consideran que las telenovelas muestran hechos que pueden tomarse como ejemplos para la vida: 36.96%, y con el fin de definir y caracterizar a ese público cautivo y fiel seguidor de la telenovela mexicana, en Estados Unidos. Esto lo podemos hacer a partir de los elementos que identifican al teleauditorio con los personajes de las telenovelas (arrojando un resultado similar al del trabajo de campo que se hizo en San Luis Potosí: la familia y la clase social). Por ello, debemos recordar que cuando la protección, el cuidado y los valores de la familia mexicana, así como el modelaje de una sociedad dividida, jerárquica y desigual, han sido elementos recurrentes en las tramas telenoveleras, esto no ha mermado en el gusto y la fidelidad de la mayoría del teleauditorio mexicano, lo mismo en nuestro territorio que traspasando las fronteras<sup>146</sup>.

<sup>146</sup> Así, Santos Gutiérrez (2008:216) hace evidente la importancia de la telenovela para la población latina, especialmente femenina, no solo desde su vista y apropiación sino a partir de tomar, como válidas, sus enseñanzas : “I learned that no one informant was embarrassed to say she watched telenovelas and all asserted that they had extracted bits of knowledge, inspiration and pride from watching [...] The women had much to share – it was easy for them to talk about their favorite protagonists and why they admired them, and how they had evolved from weak women to powerhouses by the end of the novela, because the trials and tribulations of the protagonists mirrored their own”.

**Tabla 6: La población latina en Estados Unidos nos podemos identificar con los personajes de las telenovelas por: (trabajo de campo, UTSA).**



**Tabla 7: ¿Consideras que la telenovelas muestran hechos que deben tomarse como ejemplos de vida? (trabajo de campo, UTSA).**



Por todo lo expuesto, podemos llegar a establecer la vigencia de la telenovela tradicional que Televisa produce y transmite, aun sobre la competencia y ya sea en México frente a TV Azteca e Imagen Televisión, o más allá de nuestras fronteras compitiendo con Telemundo. Asimismo, hemos comprobado y mostrado evidencias de cómo la recurrencia a una historia lineal, consecutiva, fácilmente digerible y reflejo de una sociedad estática, sin posibilidad de ascenso, despierta y moviliza resortes inconscientes del teleauditorio, sobre todo a través de una historia romántica, apoyada en estereotipos de género conservadores, así como en la



devoción y la fe -desde la religión católica-, además de un mensaje aleccionador y hasta purificador, donde el bien siempre triunfa sobre el mal; incluso, enmarcando esa realidad de telenovela dentro de un entorno de resignación pasiva ante la adversa realidad marcada por la violencia y la corrupción, y lo cual ha resultado a todas luces conveniente para los acuerdos y el ejercicio de los poderes reales, institucionales y fácticos de nuestro país.

Asimismo, y a través de lo visto en la población latina radicada en los Estados Unidos, la telenovela mexicana representa una cercanía para con el idioma español y la posibilidad de conservar y arraigar las costumbres y tradiciones que se muestran en ella, generación tras generación.<sup>147</sup> Y si bien existe la competencia de Telemundo (incluso con producciones asociadas, tales como ARGOS), lo cierto es que Galavisión ha conformado un público cautivo de forma similar a lo que históricamente ha hecho Televisa, y el cual es fiel a su programación. Para el caso, y con la telenovela “*Teresa*”, la misma que obtuvo el 5° lugar cuando fue transmitida en México, obtuvo el 4° lugar, al retransmitirse a través de Galavisión, en los Estados Unidos<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Es importante mencionar que es la primera generación migrante quien conserva el idioma español, consume televisión en español y le interesa transmitirlo; en el caso de los estudiantes encuestados, pertenecientes a la segunda y tercera generación, si bien lo entienden, la mayoría no lo domina, aun cuando comentaron que el idioma que se habla en casa es el español (especialmente entre padres e hijos, ya que entre hermanos se utiliza mezclado, con el inglés, o no se habla). Así, es muy probable que no logren conservarlo para heredarlo a la siguiente generación.

<sup>148</sup> La evolución de la telenovela mexicana, como un formato diferente frente a las telenovelas norteamericanas, se debe al desarrollo de la televisión en México y su ligazón con los poderes institucionales, como ya lo hemos abordado en los capítulos anteriores. Así, similar a la introducción de las telenovelas en el mercado norteamericano - cuyo fin se relacionó con el consumo de productos -, las telenovelas latinas, habladas en español, emergieron por el deseo de los empresarios con el fin de lograr cautivar al consumidor de habla hispana, residente en Estados Unidos – y podemos argumentar que, similar al mensaje que se muestra en la telenovela mexicana de Televisa, el normalizar una sociedad jerárquica y desigual -. El estudio llevado a cabo por Vivian Barrera y D. Bielby (2001:5-11), en el año 2001 revela cómo, a pesar de tener como primera lengua el español, el uso recurrente del idioma inglés ha hecho que el primer idioma quede desplazado. Así, la preferencia por la telenovela se asocia con la conservación del idioma: [...] “the desire to maintain Spanish language fluency or even re – learning the language after it had been forgotten”; además y elemento fundamental en las tramas de Televisa: la religiosidad popular: “[...] the centrality or religion to Latin American Culture and how prominent its inclusion was in telenovelas”.

Por ello, podemos afirmar que la telenovela producida y difundida por Televisa se ha instalado en el gusto del público -tanto femenino y como masculino-, quizá inconscientemente como un lugar de refugio frente a las dificultades económicas, los bajos salarios y las reducidas oportunidades para un grupo de población marginado. Y que esto no solo ha sucedido en nuestro territorio mexicano, sino más allá de nuestras fronteras, en la población latina de los Estados Unidos -conformada tanto por los migrantes ilegales, como por los residentes y aquellos que nacieron en Estados Unidos-, quienes tienen en común quizá, la intención de conservar su idioma de origen y con ello arraigarse a ciertas tradiciones recreadas en las tramas telenoveleras; incluso sin representar esto la única opción de consumo televisivo.

Finalmente, no debemos dejar de lado a otro grupo de población, aquel que aún teniendo la posibilidad económica de acceso a otro tipo de televisión, la de señal restringida, también selecciona, frente a los diversos contenidos que le ofrece esta señal, la telenovela producida por la señal preponderante de Televisa. Y con ello, evidenciando la existencia de diversos elementos relacionados más con el gusto heredado que con la distinción adquirida, y anticipando un futuro cercano en el que las telenovelas tradicionales de Televisa no avizoran una fecha pronta de caducidad.

## Bibliografía consultada:

- Adorno, Theodor W., y Max. Horkheimer (2002). *A industria cultural e sociedade*. Ed. Paz e Terra, Sao Paulo (Brasil).
- (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Editorial Trotta.
- (1985). *Dialéctica de esclarecimiento: Fragmentos filosóficos*. Traducción: Guido Antonio de Almeida. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro (Brasil).
- (1973). *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona, Ariel.
- Aguilar Díaz, Miguel Ángel; Rosas Mantecón, Ana; Vázquez Mantecón, Verónica (1995). “Telenovelas: la ficción que se llama realidad” en *Política y Cultura*. México, Núm. 4, primavera, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173 – 185.
- Anguiano, Adriana (2014). ¿Quién gana un salario mínimo en México? en *Milenio.com* [on line] Disponible en [www.milenio.com](http://www.milenio.com) [Acceso el 25 de julio, 2017].
- Aguilar Medina, José Íñigo (Diciembre 2013). “La discriminación “invisible” en la Ciudad de México” en *Antropología*, Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época Número 96, pp. 38 - 48.
- Alegría de la Colina, Margarita (2012). “La construcción de género a través de algunas revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX mexicano” en *Miradas de aquí y de allá. Miradas diacrónicas y multidisciplinarias en los albores del nuevo milenio*. México, UAM Azcapotzalco, pp. 101 – 128.
- Alonso, Ramiro (2013). “TV vía microondas emite últimas señales de vida” en *El Financiero* [on line] Disponible en [www.elfinanciero.com.mx](http://www.elfinanciero.com.mx) [Acceso el 15 de enero, 2015].
- Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo*. Madrid, Cátedra.
- Anuario 2008 – 2009: Audiencias y Medios en México (2009). México, IBOPE – AGB México, Febrero.
- Annino, Antonio (1984). “El pacto y la norma: Los orígenes de la legalidad oligárquica en México” en *Historias*, México, INAH, Núm. 5, enero – marzo.
- Baqueiro Rojas, Edgar (1971). *El derecho de la familia en el Código Civil de 1870*. México, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, pp. 379 – 394.
- Basave Kunhardt, Jorge (2007). “El estudio de los grupos económicos en México: Orígenes y perspectivas” en *Los estudios de empresarios y empresas: Una perspectiva internacional*. México, UNAM – UAM – PyV, pp. 101 – 124.
- Bastón, José (2016). “La decadencia del formato de la Telenovela y la juventud de los espectadores latinos en Estados Unidos abren otro frente en la batalla de la televisora mexicana por conservar su relevancia” en *SDPnoticias: www.sdpnoticias.com*.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. México, FCE.
- Beato, Guillermo (1981). “La casa Martínez del Río: Del comercio colonial a la industria fabril, 1829 – 1864” en *Formación y desarrollo de la burguesía en México*. Siglo XIX, Editorial S. XXI, pp. 25 – 56.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 233 págs.

- (1996). “Modernidad, Pluralismo y Crisis de Sentido. ¿Qué necesidades humanas básicas de orientación deben ser satisfechas?” En *Estudios Públicos*, Número 63, invierno, ensayo, 54 págs.
- Bernabéu, Salvador y María Justina Sarabia Viejo (2009). *México virreinal: Poder, control social e impacto ilustrado*. España, EEHA – CSIC/Universidad de Sevilla.
- Beteta, Óscar M. “Señales Televisa y Azteca gratuitas en TV restringida: PAN. Con Óscar M. Beteta” en *Grupo Radio Fórmula*. [on line] Disponible <http://www.radioformula.com.mx> [Acceso el 15 de septiembre, 2016]
- Boisier, Sergio (2002). “¿Y si el desarrollo fuese una emergencia sistémica” en Instituto de Desarrollo Regional, *Documento de trabajo*, No. 6, octubre.
- Bolaños Sámano, Laura María (2003). *La imagen de la mujer en las telenovelas mexicanas*. Tesina para obtener la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Bourdieu, Pierre (2002). “El orden de las cosas” en *La miseria del mundo (con la dirección de Pierre Bourdieu)*. México, FCE, pp. 51 – 63.
- (2000). *La dominación masculina*. Madrid, Anagrama.
- (1988). *La distinción: Criterio y bases del gusto*. España, Taurus.
- Brambila, José Antonio (2012). “TV Azteca: Obstrucciones a la democracia” en *Élites & Democracia: La Democracia que viene*. México, Fundación Estado & Sociedad. Año 1, No. 2, Edición Semestral, pp. 64 – 74.
- Butler Silva, Fernando (2009). “Fallas regulatorias y de competencia de la “Ley Televisa” y efectos de la declaración de inconstitucionalidad de la Suprema Corte de Justicia de la Nación” en *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*. México, UAM, pp. 241 – 264.
- Butler, J. (2006). *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*. Londres. Editorial Routledge.
- (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós - UNAM.
- (1990). “Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse” en *Feminism / Postmodernism*. Ed. L.J. Nicholson. New York, Routledge.
- Cabañas Osorio, Jesús Alberto (2011). “Mutaciones y estéticas y cultura mediática: Cosmética política y poética de la apariencia física” en *Veredas*, No. 22, UAM-Xochimilco, México, pp. 45 – 76.
- Calva, Esteban y Francisco Segura (1874 - 1883). *Instituciones de derecho civil, según el Código del Distrito Federal y el Territorio de la Baja California*. México, Imprenta de Díaz de León y White. T.I.
- Cañeque, Alejandro (2001). “Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España” en *Historia Mexicana*, Vol. LI, Núm. 1, julio – septiembre, pp. 5 – 57. El Colegio de México, A.C.
- Cárdenas Santana, Luz Alejandra (2009). “Y cuando hay boda yo bailo. Pobreza y vida cotidiana en Guerrero” en *Géneros*. Universidad de Colima, Núm. 5, Época 2, Año 16, Marzo – Agosto., PP. 89 – 102.
- Careaga, Gabriel (1981). *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, Joaquín Mortiz.

- Carner, Françoise (2006). “Estereotipos femeninos en el Siglo XIX” en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, COLMEX, pp. 99 – 112.
- Casanova Cardiel, Hugo (2012). “México, con mayor número de analfabetas que hace poco más de 10 años” en *Boletín UNAM*. México, NAM – DGCS – 550, 6:00 Hrs, 7 de septiembre del 2012.
- Castañares, Itzel (2016). “Imagen Televisión va por noticias y telenovelas” en *El Financiero*, 16 de octubre, 2016, Sección Espectáculos.
- Castañeda, Marina (2002). *El machismo invisible*. México, Editorial Taurus.
- Carranza Gallardo, Emilio V. “Naturaleza y bases de la acción de inconstitucionalidad” en *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*. México, UAM, pp. 127 - 144.
- Castoriadis, Cornelius (2006). “La nueva escena sociocultural” en *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, Edit. S.XXI, pp. 9 – 44.
- Castoriadis, Cornelius (1975). *La institución imaginaria de la sociedad 2: El imaginario social y la institución*, Tusquets Editores, Barcelona, 1989.
- Castro, José Alberto (Productor). (2010). *Teresa* [telenovela de televisión]. Televisa, México, Televisa.
- Cathalifaud, Marcelo – Arnold (1998). “Niklas Luhmann: El amor como pasión” en *Revista de Filosofía*. Vol. XXIII – XXIV. Santiago, pp. 343 – 344.
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) (2013). *Pobreza y género en México: Hacia un sistema de indicadores, información 2008 – 2012, octubre*. Disponible en [www.coneval.org.mx](http://www.coneval.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
- (2014). *Medición de la pobreza, Estados Unidos Mexicanos, 2014. Evolución de la pobreza y pobreza extrema nacional y en entidades federativas, 2010, 2012 y 2014*. [online] Disponible en [www.coneval.org.mx](http://www.coneval.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
- Corona, Sonia (2015). “El Gobierno mexicano regala en año de elecciones diez millones de televisores” en *El País* [on line] Disponible en <https://internacional.elpais.com> [Acceso el 25 de julio, 2017].
- Covarrubias Cuéllar, Karla Y. (2000). “Epigmenio Ibarra: Telenovelas y públicos en México” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Vol. VI, Núm. 11, Universidad de Colima, pp. 113 – 134.
- Covarrubias Cuéllar, Karla y Ana B. Uribe Alvarado (1988). “Hacia una nueva cultura televisiva: Análisis de los públicos de la telenovela Mirada de Mujer” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas México*, Vol. IV, Núm. 7, Universidad de Colima, pp. 137 – 152.
- Covarrubias Cuéllar, Karla, María Angélica Bautista Farías y Ana Bertha Uribe A. (1994). *Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social*. México, Trillas, Felafacs.
- Cox, Robert (1981). “Fuerzas sociales, estados y órdenes mundiales: Más allá de la teoría de las relaciones internacionales” en *Millenium: Journal of International Studies* 10, Núm. 2, pp. 128 – 137, SAGE, UK.
- Covi, D. (1999). “Televisión por cable en México, Una industria en busca de nuevos rumbos” en *Comunicación y Sociedad*. Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 35, pp. 135 – 150.

- Crovi Druetta, Delia (1999). "Televisión por cable en México: Una industria en busca de nuevos rumbos" en *Comunicación y Sociedad* (DECS, Universidad de Guadalajara), Núm. 35, enero – junio, pp. 131 – 150.
- Cruz Valencia, Ulises (2011). *Las reformas a la Ley Federal de Radio y Televisión y la Ley Federal de Telecomunicación y su contribución a la democratización de los medios electrónicos en México* (tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias Sociales). Universidad de las Américas, Puebla.
- Cuevas Hernández, Ana Josefina (2015). "Imaginario del amor: Una aproximación a su construcción desde el contexto familiar y la ruptura con la pareja" en *Géneros*. Universidad de Colima, Núm. 13, Época 2, Año 20, Marzo – Agosto, pp. 43 – 75.
- Chaguaceda, Armando (2012). "Estados débiles, estados fuertes" en *Perfiles Latinoamericanos*. México, FLACSO, núm. 40, julio-diciembre, pp. 253-259.
- Champagne, Patrick (2002). "La visión mediática" en *La miseria del mundo* (con la dirección de Pierre Bourdieu). México, FCE, pp. 51 – 63.
- Davis, Kathy (2007). *El cuerpo a la carta: Estudios culturales sobre cirugía cosmética*. México, Editorial El cuerpo descifrado – La Cifra Editorial.
- D' Alessandro, Martín (2011). "Democracia, agencia y Estado. Teoría con intención comparativa" en *América Latina Hoy*, vol. 59, diciembre, pp. 131-132 Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press.
- Díaz, Vanessa (2007). "Antecedentes cronológicos de la Ley Federal de Radio y Televisión" en *Reformas de medios electrónicos ¿avances o retrocesos*. Rudolf Huber y Ernesto Villanueva (coords). México, UNAM – Fundación Konrad Adenaver.
- Domínguez, Alejandro (2013). "Epigmenio Ibarra: El que mostró al mundo al líder del EZLN" en *Milenio* [on line] Disponible en: [www.milenio.com](http://www.milenio.com) [Acceso el 31 de agosto, 2017].
- Eco, Umberto (2014). *La estrategia de la ilusión*. México, Gandhi ediciones.
- (2001). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets.
- Echavarría Canto, Laura (2017). *Construcción de identidades y violencia: Mujeres migrantes en Nueva York*. México, UNAM – Ediciones Monosílabo.
- Erreguerena Albaiteiro, Josefa (2004). "El imaginario social en la modernidad" en *Anuario de Investigación*. UAM-X, pp. 592 – 606.
- Esteinou Madrid, Javier (2011). "La televisión salvaje" en *Veredas*. Año 12, Núm. 22, 1er. Semestre, UAM, Unidad Xochimilco.
- Fadul, Ana M. (1988). "A telenovela brasileira e busca de identidades nacionais", *Chasqui*, Quito, 25, Núm. 25, pp. 47 – 52.
- Fernández, Ana María (1992). "De lo imaginario social a lo imaginario grupal", Fernández, Ana María y De Brassi, Juan Carlos (compiladores). *Tiempo Histórico y Campo Grupal*, España.
- Fernández Christlieb, Fátima (2009). "La "Ley Televisa": La culminación de un poder fáctico" en *La "Ley Televisa" y la lucha por el poder en México*. México, UAM, pp. 223 – 240.

- Fernández, C. y Paxman A. (2000). *El tigre Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Raya Ángel del Agua – Grijalvo.
- Flores, Maricela (2017). “Yolanda Vargas Dulché, la pionera del cómic y las telenovelas en México” en *El Universal* [on line] Disponible en: [www.eluniversalde10.com.mx](http://www.eluniversalde10.com.mx) [Acceso el 28 de febrero, 2018].
- Flores, Zenyazen (2017). “Erradicar pobreza por hogar requiere casi 5 salarios mínimos, según Coneval” en *El Financiero*. México, 1º de junio, 2017 [on line] Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx> [Acceso el 15 de agosto, 2017].
- Foucault, Michel (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Primera edición con nueva introducción. Alianza Editorial S.A. Madrid, España.
- (2011). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.
- Fraser, Nancy (1997). *Justice Interruptus: Critical reflections on the postsocialist condition*. New York, Routledge.
- Galindo, Jesús (1988). “Lo cotidiano y lo social. La telenovela como texto y pretexto” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Vol. II, Núm. 5, Universidad de Colima, febrero de 1988, pp. 95 – 135.
- Garay, Luis Jorge y Eduardo Salcedo – Albarán (2008). *Captura del Estado y reconfiguración cooptada del Estado*. Bogotá, Colombia, pp. 33 – 66.
- García Calderón, Carola (2015). *Entre la tradición y la modernidad: Las identidades femeninas en las revistas mexicanas*. México, Editorial LEEA – Seminario Interdisciplinario de Comunicación e Información.
- García Calderón, Carola (1985). “El cable de Televisa” en *Televisa el quinto poder*. México, Claves Latinoamericanas, pp. 111 – 124.
- García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*, México, Paidós.
- Gómez Leyva, Ciro y Denise Maerker (2015). “Canal 40 era una opción muy diferente, muy irreverente” en *Grupo Fórmula. México*, Radio Fórmula.
- Gómez, Rodrigo y Gabriel Sosa (2010). “La concentración en el mercado de la televisión restringida en México” en *Comunicación y Sociedad*. México, Universidad de Guadalajara, julio / diciembre [on line] Disponible en [www.scielo.org.mx](http://www.scielo.org.mx) [Acceso el 20 de mayo del 2017].
- González G, Susana (2017). “TV de paga en México, la más barata de AL: The CIU” en *La Jornada*. México, 7 de mayo, 2017 [on line] Disponible en [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx) [Acceso el 3 de julio, 2017].
- González, Jorge y María Guadalupe Chávez (1996). *La cultura en México I. Cifras clave*. México, CONACULTA – Universidad de Colima.
- González Treviño, Jorge Enrique (1994). *Televisión y Comunicación. Un enfoque teórico – Práctico*. México, Editorial Alhambra.
- (1993). “El regreso de la cofradía de las emociones interminables: Telenovela y memoria en la familia”, en Néstor García Canclini. *El consumo cultural en México*, CONACULTA
- Guadarrama Olivera, Rocío (2001). *Los empresarios norteros en la sociedad y la política del México moderno, Sonora (1929 – 1988)*. México, UAM - COLMEX, El Colegio de Sonora.

- Guerra Palermo, María José (2001). *Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.
- Guerrero, Julio (1901). *La génesis del crimen en México*, Librería de la Viuda de C. Bouret, París, 1901.
- Guerrero Tapia, Alfredo (2007). “Representación e imaginario del mapa de México” en *Versión UAM-X*, Núm. 19, junio, pp. 123 – 144.
- Guirau, Francois (2006). “Mujeres y familia en Nueva España” en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, COLMEX pp. 65 – 81.
- Gutiérrez Espíndola, José Luis (1991). “Información y necesidades sociales / Los noticieros de Televisa” en *Televisa, el quinto poder*. México, Edit. Claves Latinoamericanas, pp. 62 – 98.
- Gutiérrez Vidrio, Silvia (2007). “Las representaciones sociales de los jóvenes universitarios sobre la televisión” en *Versión*. México, No. 19, UAM-X, pp. 93 – 122.
- Hernández Ochoa, César Emiliano (2007). “Transición de la tecnología analógica y a la digital” en Huber, Rudolf y Ernesto Villanueva (coords). *Reforma de medios electrónicos: ¿avances o retrocesos?* México, UNAM – Fundación Konrad Adenauer, pp. 137 – 157.
- Herrera, Claudia y Alonso Urrutia (2015). “TV Azteca ha dedicado la cuarta parte de sus noticieros al Verde: Resultado de un monitoreo efectuado por la UNAM” en *Proceso*, sección política, jueves 28 de mayo.
- Hodgson, Geoffrey (2001). “El enfoque de la economía institucional”, En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, División de Estudios de Posgrado, FCPyS / UNAM, Núm. 181, pp. 15 – 57.
- Ibarra, Epigmenio y Carlos Payán. (productores). (2011). *El sexo débil* [telenovela de televisión]. México, Argos – Sony - Cadena Tres.
- Ibarra, Epigmenio (23 de diciembre, 2014). *Entrevista para el canal RT, llevado a cabo por Emma Torres* [RT en español]. Recuperado de <http://www.actualidad.RT.com>
- (20 de enero, 2013). *Entrevista para PRODU, por motivo de los 20 años de Argos* (PRODU). Recuperado en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
- (11 de enero, 2011). *Entrevista para Factor 4 comunicación: “Epigmenio Ibarra estrena series de TV, El sexo débil y Bienvenida Realidad”* [Factor 4]. Recuperado en <http://factor4comunicación.com.mx>
- (2011). *El sexo débil*. [Video]. Colección propia.
- (4 de julio, 2009). *Entrevista para LPG Multimedia: Séptimo Sentido, La Prensa Gráfica Noticias de El Salvador* [LPG Media]. Recuperado de <http://multimedia.com>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Módulo de movilidad social intergeneracional, INEGI [on line] Disponible en [www.inegi.org.mx](http://www.inegi.org.mx)
- Instituto Federal de Telecomunicaciones (2016). *Cuarto Informe Trimestral Estadístico*. México, Instituto Federal de Telecomunicaciones [on line] Disponible en [www.ift.org.mx](http://www.ift.org.mx) [Acceso el 2 de agosto, 2017].
- Instituto Federal de Telecomunicaciones (2016, 8 de agosto). *El Instituto Federal de Telecomunicaciones da a conocer la Encuesta Nacional de Contenidos*



- Audiovisuales en Radio, Televisión e Internet* [on line] Disponible en [www.ift.org.mx](http://www.ift.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
- (2016) *Anuario Estadístico 2016* [on line] Disponible en [www.ifetel.org.mx](http://www.ifetel.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
  - (2016). *Televisa, Telemundo Internacional y NBCUniversal International Distribution firman acuerdo de contenido para México y América Latina.* [online] Disponible en <http://prensa.televisa.com> [Acceso el 28 de junio, 2017].
  - (2015). *Anuario Estadístico 2015.* [on line] Disponible en [www.ifetel.org.mx](http://www.ifetel.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
  - (2015). *Cuarto Informe Trimestral Estadístico.* [on line] Disponible en [www.ift.org.mx](http://www.ift.org.mx) [Acceso el 2 de agosto, 2017].
  - (2014). *Anuario Estadístico 2014.* [on line] Disponible en [www.ifetel.org.mx](http://www.ifetel.org.mx) [Acceso el 28 de junio, 2017].
  - (2014). *Cuarto Informe Trimestral Estadístico.* [on line] Disponible en [www.ift.org.mx](http://www.ift.org.mx) [Acceso el 2 de agosto, 2017].
  - Ignacio Díaz, Gisela (2008). “La aplicación de la teoría de Pierre Bourdieu al estudio de las transformaciones culturales en el campo educativo: capital cultural, escuela y espacio social” en *Culturas Contemporáneas: Revista de investigación y análisis.* Universidad de Colima, Época II, Vol. XIV, Núm. 28, Diciembre, pp. 161 – 168.
  - Keohane, Joseph y Robert Nye. “La interdependencia en la política mundial”, pp. 15 – 39, y “Características de la interdependencia compleja” (1988) pp. 41 – 56, en *Poder e interdependencia, la política mundial en transición,* Grupo Editor Latinoamericano, Colección de Estudios Internacionales, Buenos Aires, Argentina.
  - Lagarde, Marcela (2012). “El empoderamiento y el poderío de las mujeres” en *El feminismo en mi vida.* Hitos, claves y topías. México, Inmujeres.
  - (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madres-posas, monjas, presas y locas.* México, UNAM.
  - Landín Vargas, Abelina (2009). “El papel del lenguaje en los medios de comunicación es repensar y reconstituir la historia incorporando a las mujeres al proceso histórico social. Conversación con Teresa Valdés Betancourt” en *Géneros.* Universidad de Colima, Núm. 5, Época 2, Año 16, Marzo – Agosto., PP. 171 - 179.
  - Largaespada, Mildred (2014). “La maravillosa vida de Hernán Vera” en *Comunicación, Periodismo y Política: 1001 Trópicos* [on line] Disponible en <https://milyuntropicos.wordpress.com> [Acceso el 31 de agosto del 2013].
  - Latapí Sarre, Pablo (1998). “La educación después del 68” en *Proceso.* México, 26 de septiembre. [on line] Disponible en: <http://proceso.com.mx>.
  - Lira, Alicia (2013). “Yolanda Vargas Dulché, relegada por el mundo intelectual: expertos” en *La Jornada.* Sección Espectáculos. [on line] Disponible en: <http://lajornada.com.mx>
  - Lira, Andrés y Luis Muro (1981). “El siglo de la integración” en *Historia General de México.* México, COLMEX, T.I., pp. 371 – 469.
  - Llorente Torres, Paola (2003). *Evolución de la telenovela mexicana a lo largo de tres décadas (Análisis descriptivo de los contenidos de las telenovelas de Televisa).* Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas, Puebla, Septiembre.

- Llorente & Cuenca (2013). *Panorama Audiovisual en América Latina. Concentración y Renovación Tecnológica*. D+I, Madrid, España [on line] Disponible en <http://www.llorenteycuenca.com> [Acceso el 25 de julio, 2017].
- Loyo, Aurora (1988). “Balances optimistas sobre la cultura en México. La visión de los intelectuales consagrados, 1946 – 1962” en *Historias*. México, INAH, octubre 1988 – marzo 1989, pp. 149 – 163.
- Lucas, Nicolás (2015). “Licitación de TV digital, víctima de la coyuntura política y económica” en *El Economista*. México, 4 de febrero, Sección Finanzas.
- Luhmann, Niklas (1985). *El amor como pasión*. Barcelona, Península.
- (1998). *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*. Barcelona, Anthopos.
- Luna Ledesma, Matilde y Cristina Puga Espinosa (2007). “Los estudios sobre los empresarios y la política. Recuento histórico, líneas de investigación y perspectivas de análisis” en *Los estudios de empresarios y empresas: Una perspectiva internacional*. México, UNAM – UAM – PyV. pp. 175 – 209.
- Macías Barba, María del Pilar (2011). “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet. Historia, trayectoria y vocación común” en *Revista Interamericana de Educación de Adultos*. México, Vol. 33, Núm. 2, julio – diciembre, pp. 8 – 22.
- Marichal, Carlos (2007). “Historia de las empresas e historia económica de México: Avances y perspectivas” en *Los estudios de empresarios y empresas: Una perspectiva internacional*. México, UNAM – UAM – PyV, pp. 71 – 100.
- Martín Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gili.
- (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. España, Gustavo Gili.
- y Sonia Muñoz (coords) (1992). *Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Colombia, Tercer Mundo Editores.
- Martínez, Carla (2017). “Televisa con mayor oferta en TV de paga” en *El Universal*. 1 7 de abril: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cartera/telecom/2017/04/17>.
- Maturana, Alberto y Francisco Varela (1984). *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile, OEA – Editorial Universitaria.
- Mc. Phail Fanger, Elsie (2013). *Desplazamientos de la imagen*. México, S. XXI.
- Mejía, Fernando (2016). “Televisión con “perspectiva de género” en *Milenio.com*. 14 de julio, 2016 [on line] Disponible en [www.milenio.com](http://www.milenio.com)
- (2016). “El televisor, rey del hogar” en *Milenio.com*, sección Firmas. [on line] Disponible en [www.milenio.com](http://www.milenio.com)
- (2015). “Lineamientos de la Segob; violencia, drogas y sexo” en *Milenio.com*, sección Cambio de Frecuencia. [on line] Disponible en [www.milenio.com](http://www.milenio.com)
- (1991). “50 años de la televisión comercial en México: (1934 – 1984) Cronología” en *Televisa el quinto poder*. México, Claves Latinoamericanas, pp. 19 – 39.
- (1989). *La industria de la Radio y la Televisión y la política del Estado mexicano (1920 – 1960)*. México, Editorial Fundación Manuel Buendía, 195 págs.
- Mello, Oriol (2015). “Mario Vázquez Raña: El poder sin gloria del matón de cerdos” en *La Jornada de Oriente*, 8 de febrero, Sección política.

- Meyer, Jean (2008). “La Iglesia católica en México, 1929 – 1965” en *Historias*. México, No. 70, mayo – agosto, pp. 55 – 84.
- Miranda Reyes, Mariana (2013). “Guerrillero y sobreviviente” en *El Siglo XX que deseábamos: Ensayos de historia oral en torno a experiencia y expectativa*. México, INAH, pp. 87 – 105.
- Montesinos, Débora (2013). “En México prefieren ver televisión abierta, pese a pagar por servicios de cable y satelital: estudio” en *Portada Televisa* [on line] Disponible en <https://mercadotecnia.portada-online.com> [Acceso el 25 de julio, 2017].
- Morduchowicz, Roxana (2008). *Los jóvenes y las pantallas: Nuevas formas de sociabilidad* (coord.). España, Gedisa.
- Moreno Toscano, Alejandra (1981). “El siglo de la conquista” en *Historia General de México*. México, COLMEX, T.I., pp. 290 – 369.
- Morghentau, Hans (1986). *Política entre las naciones*. Argentina, Grupo Editor Latinoamericano. Colección Estudios Latinoamericanos.
- Mulvey, Laura (2007). “Placer visual y cine narrativo” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, PUEG, pp. 81 – 93.
- Muñiz, Elsa (2012). “Las reglas de la vida o una forma de reeditar la cultura de género” en Alegría de la Colina, Margarita y Alejandro Caamaño Tomás (coord.) *Mujeres de aquí y de allá. Miradas diacrónicas y multidisciplinarias en los albores del nuevo milenio*. México, UAM, Unidad Azcapotzalco, pp. 327 - 353.
- Narro Robles, José y David Moctezuma Navarro (2012). “Analfabetismo en México: Una deuda social” en *Realidad, Datos y Espacio: Revista Internacional de Estadística y Geografía*. México, INEGI, Vol. 3, Núm. 3, septiembre – diciembre 2012.
- Nettel, Patricia (1991). “Comercio, guerra y conquista en el Nuevo Mundo: Vitoria, Sepúlveda y Las Casas. Un análisis de la mentalidad de los tratadistas españoles” en *Historias* No. 25, INAH, pp. 59 – 72.
- Ocampo López, Javier (2005). “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*. Colombia, No. 7, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. RUDECOLOMBIA, pp. 137 – 157.
- Oliva Portolés, Asunción (2005). “Debates sobre el género” en Amorós, Celia y Ana de Miguel (Eds.) *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización de los debates sobre el género al Multiculturalismo*. Madrid, Minerva ediciones, pp. 14 – 60.
- Olvera, Alberto (2012). “Una mirada a las rebeliones y protestas en América Latina en el arranque del siglo XXI” en *Coloquio Protestas y Rebeliones en el Mundo en el Siglo XXI*. Instituto de Investigaciones Histórico – Sociales, Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz, 22 – 23 de noviembre.
- Orozco Gómez, Guillermo; Hernández, Francisco; Huizar, Alejandro y Franco, Darwi (2011). “México: “Mexicanos al grito de guerra...” También en la ficción” en *Calidad de la ficción televisiva y participación transmédica de las audiencias: Obitel 2011 (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva)*. Brasil, Globo, pp. 398 – 435.

- (2006). “La telenovela en México: ¿De una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia” en *Comunidad y Sociedad*. México, Departamento de Estudios de la Comunicación Social – Universidad de Guadalajara, pp. 11 – 35.
- Orozco Gómez, Guillermo y María Immacolata Vassallo de Lopes (2010). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- (2011). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- (2012). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- (2013). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- (2014). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- (2016). *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*. Brasil, Globo – Editora Sulina.
- Ortega Ramirez, Carmen (2006). *La otra televisión: Por qué no tenemos televisión pública*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Osorio, Juan (2009). “Recordando a las grandes: Yolanda Vargas Dulché” en *Fórmula Espectacular*. México, 29 de septiembre: <http://www.formulaespectacular.blogspot.mx>
- Ostrom, Elinor (2000). “Collective action and the evolution of social norms” en *Journal of Economic Perspectives*. Estados Unidos, Vol. 1., Núm. 3, Verano, pp. 137 – 158.
- Padilla de la Torre, María Rebeca (2006). “Lo que somos, la telenovela y lo que deseamos ser” en *El consumo cultural en América: Construcción teórica y líneas de investigación*. Colombia, Convenio Andrés Bello, pp. 437 - 460
- Páramo Ricoy, Teresa (2002). “Globalización, televisión y telenovelas: La experiencia mexicana” en *POLIS 04*, Vol. UNO, pp. 79 – 100.
- Parceros, María de la Luz (1992). *Condiciones de la mujer en México durante el Siglo XIX*. México, INAH.
- Paschard, Jaqueline (2013:253-268). “Medios electrónicos de comunicación, poderes fácticos y su impacto en la democracia en México” en *Nueva Época, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Año LVIII, núm. 217, enero-abril, pp. 253-268.
- Pentiado Godoy, Leoni; Lisboa Filho, Flavi Ferreira, Portela Lisboa, María Graca, Stefano, Nara (2011). “Consumo, los medios de comunicación (industria cultural) y significación” en *Universidad de Zulia*. Opción, Año 27, núm. 64, mayo – agosto, pp. 46 – 58.
- Pérez Monrfort, Ricardo (2008). *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850 – 1950*. México, CIESAS - Publicaciones de la Casa Chata.
- (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, CIESAS – Publicaciones de la Casa Chata.

- Pérez Vejo, Tomas (2010). “Mario Vázquez Raña y Olegario Vázquez Raña” en *200 empresarios mexicanos: La construcción de una nación*. México, Editorial mexicana, pp. 505 - 510.
- Peschard, Jaqueline (2006). “La democracia ayer y hoy. A cuarenta años de La democracia en México de Pablo González Casanova”. Ponencia presentada en el homenaje a Pablo González Casanova, abril, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Prensario (2016). *México: 17,4 millones de suscriptores de TV paga al cierre de septiembre* [on line] Disponible en <http://prensario.net> [Acceso el 28 de junio, 2017].
- Quintanilla, Susana (1996). “Los principios de la reforma educativa socialista: Imposición, consenso y negociación” en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. México, Vol. 1, enero – junio, Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A.C.
- Ramos Escandón, Carmen (2006). “Señoritas porfirianas: Mujer e ideología en el México progresista, 1880 – 1910” en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, COLMEX, pp. 145 – 162.
- Real Academia Española (2017). *Diccionario de la lengua española* (23.1. Ed.). [Edición en línea (<http://www.dle.rae.es>). Acceso: 2017-09-10].
- RAE (2017). “La RAE actualizará en diciembre el uso de “sexo débil” como “despectivo” y “discriminatorio”. [Edición en línea (<http://www.elperiodico.com/es>). Acceso: 2017-11-10].
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Ortografía de la lengua española (2010). [Edición en línea ([www.rae.es](http://www.rae.es)). Acceso: 2010-03-18].
- Requena Aguilar, Ana (2014). “Es un engaño que el trabajo asalariado sea la clave para liberar a las mujeres” en *eldiario.es* [24 de mayo, 2014] Disponible en <http://www.eldiario.es> [Acceso el 17 de febrero, 2018]
- Reyes de la Maza, Luis (1999). *Crónica de la Telenovela, México sentimental*. México, Editorial Clío.
- Reygadas Robles Gil, Rafael (2006). 2.2.1 *Imaginario Social*. URL: [http://vinculando.org/sociedadcivil/abriendo\\_veredas/221\\_imaginario\\_social.html](http://vinculando.org/sociedadcivil/abriendo_veredas/221_imaginario_social.html) en Revista Vinculando.
- Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa, Barcelona.
- Rivera, José María (1855). “La china” en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. M. Murguía, México.
- Robles Bárcena, Miguel, María Elisa Celis Barragán, Claudia Navarrete García, Lorenzo Rossi, María Asunción Gilardi González de la Vega y Belinda Barragán Pérez (2012). “El analfabetismo” en Narro Robles José; Martuscelli Quinta, Jaime y Barzana García, Eduardo (Coord.). (2012). *Plan de diez años para desarrollar el Sistema Educativo Nacional*. [En Línea]. Primera Edición [México]: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2012. Disponible en Internet: <http://planeducativonacional.unam.mx>

- Rodríguez Gómez, Roberto (2008). “Efectos educativos del 68 mexicano” en *Campus Milenio*, Núm. 282. México, Instituto de Investigaciones Económicas, Seminario de Educación Superior [2008-07-24].
- Rodríguez M., Darío y Javier Torres N. (2003). “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana” en *Sociologías*. Brasil, Porto Alegre, Año. 5, Núm. 9, enero – junio, pp. 106 – 140.
- Rodríguez, María de Jesús (2006). “Mujer y familia en la sociedad mexicana” en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, COLMEX, pp. 21 – 38.
- Rodríguez Sosa, Mariana (2006). “Enunciados visibles: Diálogos posibles con la documentación de obras efímeras de cuatro artistas visuales mexicanas” en *Género, cultura y sociedad*. México, COLMEX.
- Rojas Zamorano, Alberto (1985). “Televisión y educación” en *Televisa el quinto poder*. México, Claves Latinoamericanas, pp. 125 – 149.
- Román, Gubern (2000). *El eros electrónico*. España, Taurus.
- Roura, Assumpta (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo en el culebrón*, Gedisa, Barcelona.
- Salvatierra, Hugo (2015). “¿Las telenovelas aún pueden vencer a las series en la televisión?” en *Forbes*. México, Julio; <http://www.forbes.com.mx>
- Sánchez Ruiz, Enrique (2009). “Poderes fácticos y gobernabilidad autoritaria La “Ley Televisa” como estudio de caso” en *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*. México, UAM, pp. 193 – 221.
- Santos, Noé (2007). “El imaginario cinematográfico y los regímenes de las mirada” en *Versión*. No. 19, UAM-X, pp. 243 – 262.
- Sarmiento, Laura (2014). “Plataformas de servicios OTT: La “cuarta ola” tecnológica” en *Mundo contact*. Mundo Contact. Disponible en: [www.mundocontact.com](http://www.mundocontact.com) [Acceso el 3 de agosto del 2017].
- Secretaría de Gobernación (2014). *Programa de Trabajo para la Transición a la Televisión Digital Terrestre (TDT)*. Diario Oficial de la Federación. Disponible en: [www.dof.gob.mx](http://www.dof.gob.mx) [Acceso el 17 de julio del 2017].
- Silva, Luz María (2010). “Familia Azcárraga” en *200 empresarios mexicanos: La construcción de una nación*. México, Editorial mexicana, pp. 93 – 98.
- Solís, Mario (2004). “Reflexiones en torno a la producción de sentido en el mundo moderno: Una lectura de Modernidad, pluralismo y crisis de sentido de Peter Berger y Thomas Luckmann” en *Filosofía Universitaria*. Costa Rica, XLII, Mayo – Diciembre, pp. 106 – 107.
- Suárez Cao, Julieta Reseña “Boundary control: Subnational authoritarianism in Federal Democracies” de Edward Gibson, en *América Latina Hoy*, núm. 66, enero-junio, 2014, pp. 192-194 Universidad de Salamanca Salamanca, España.
- Tavira, Alberto, Jessica Sáenz y Diana Penagos (2017). *El nido vacío de Angélica Rivera*. México, Océano.
- Televisa (2016). *Televisa, Telemundo Internacional y NBCUniversal International Distribution firman acuerdo de contenido para México y América Latina*. [online] Disponible en <http://prensa.televisa.com> [Acceso el 28 de junio, 2017].

- Thomasseau, Jean – Marie. (1989). *El melodrama*, Trad. De Marcos Lara, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Núm. 502, México.
- Tilly, Charles (2000). *La desigualdad persistente*. Argentina, Manantial.
- Tolentino San Juan, Valentina (2016). *La cosificación virtual de las mujeres*. México, Colección Subversivas – Viceversa.
- Touraine, Alain (2007). *El mundo de las mujeres*. España, Paidós – Estado y Sociedad 149. 236 págs.
- Toussaint, Florence (2011). “La política cultural y las televisoras públicas” en *Culturas Contemporáneas: Revista de Investigación y Análisis*. Universidad de Colima, Época II, Vol. XVII, Núm. 33, Verano, pp. 91 – 110.
- (1998). *Televisión sin fronteras*. México, Editorial S. XXI, pp. 76 – 177.
- Trejo Silva, Marcia (2011). *La telenovela mexicana: Orígenes, características, análisis y perspectivas*. México, Trillas.
- Tuñón, Enriqueta (2006). “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria” en *Historias*. México, INAH, septiembre – diciembre, pp. 41 – 60.
- (2006). “La lucha política de la mujer mexicana por el derecho al sufragio y sus repercusiones” en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, COLMEX, pp. 181 – 189.
- (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939 – 1952*. México, COLMEX – Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Urías Hermosillo, Margarita (1981). “De las diligencias al ferrocarril. 1833 – 1862” en *Formación y desarrollo de la burguesía en México*. Siglo XIX, Editorial S. XXI, pp. 57 – 107.
- Uribe, Ana B. (2009). *Mi México imaginado: Telenovelas, televisión y migrantes*. México, Porrúa – El Colegio de la Frontera Norte – Universidad de Colima.
- (2001). *Los medios de comunicación en Colima*. México. Universidad de Colima, pp. 212 – 215.
- Valdez Chávez, César Enrique (2010). “Familia Salinas” en *200 empresarios mexicanos: La construcción de una nación*. México, Editorial mexicana, pp. 511 - 517.
- Velasco, Verónica (2017). *Entrevista personal* llevada a cabo el 21 de julio, en las instalaciones de la productora Argos.
- Velázquez, María Elisa (2006). *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, INAH – UNAM.
- Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero Chauvel (comps). (1997). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. España, Gedisa.
- Villamil, Jenaro (2017). “Televisa patalea” en *Proceso*. México, Sección reportaje especial, 5 de marzo: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx).
- (2016). “WSJ revela corrupción en compra de televisores regalados por la Sedesol” en *Proceso*. México, 28 de septiembre. Sección política: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx)
- (2016). “Imagen TV, la “nueva” opción televisiva” en *Proceso*. México, 17 de octubre. Sección Política: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx)
- (2015). “El Verde, el porro de Televisa – TV Azteca” en *Proceso*. México, 12 de mayo, Sección política: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx).

- (2014). “Telebasura enfrentó a Azcárraga y Slim” en *Hilo Directo*. México, 16 de julio, 2014: [www.hilodirecto.com.mx](http://www.hilodirecto.com.mx)
- (2013). “Televisión para jodidos” en *Proceso*, 19 de marzo. Sección política: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx).
- (2009). “La “Ley Televisa”, crónica de una imposición” en *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*. México, UAM, pp. 103 – 123.
- Villoro, Luis (1986). *El proceso ideológico de la Revolución de Independencia*. México, SEP.
- Weber, Max (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México, FCE.
- Wendt, Alexander (1997). “Anarchy is what states make of it: The social construction of power politics” en Iver Neumann y Ole Waever, *The Future of International Relations. Masters in the making?* Routledge, London, pp. 434 – 459.
- Wisum Blog (2016). *Televisión abierta, televisión de paga o streaming, ¿qué prefiere el público mexicano?* Sección Tecnología, 21 de octubre. [on line] Disponible en <https://wisum.mx/blog/2016> [Acceso el 30 de junio, 2017].
- Zamora, A. (2011). “Televisión debe reflejar la realidad según Ibarra” en periódico *El Nuevo Herald*, consultado el 12/10/11. Disponible en <http://www.elnuevoherald.com/2011/10/09/1041311/television-debe-reflejar-la-realidad.html#storylink=cpy>
- Zermño Flores, Ana (2000). *Fragmentos de cotidianidad televisiva y otras tecnologías*. México, Universidad de Colima – Universidad de Guadalajara.
- Zoraida Vázquez, Josefina (1981). “Los primeros tropiezos” en *Historia general de México*. México, COLMEX., T. 2., pp. 737 – 818.

#### **Fuentes consultadas en la Universidad de Texas, San Antonio (UTSA).**

- Amigo, Bernardo, María Cecilia Bravo, Claire Secail, Pierre Lefebure y Alexandre Borrell (2016). “Television, diversity and cultural hegemony: A comparative study of the dominant ethnic stereotypes in the televisión systems of Chile and France (Televisión, diversidad y hegemonía cultural: un estudio comparado de los estereotipos étnicos dominantes en los sistemas televisivos de Chile y Francia)” en *Cuadernos INFO*, No. 39, pp. 151 – 164.
- Barrera, Vivian y Denise D. Bielby (2001). “Places, Faces, and Other Things: The Cultural Experience of Telenovela Viewing among Latinos in the United States” en *Journal of Popular Culture*. Estados Unidos, Primavera, Vol. 34.
- Beck, Chad Thomas (2010). *Azteca televisión, hybrid cultural identity and transnational commercialization*. Indiana University, Department of Communication and Culture. Doctor of Philosophy.
- Boie, Ioana (2012). *The intersection of cultural factors on second generation mexican american college women’s body image: A constructivist grounded theory*. University of Texas at San Antonio, Doctor of Philosophy in Counselor Education and Supervision.



- De la Miyar, Daniel (2013). *A descriptive analysis of the representation of social status through spanish print media*. University of Texas at San Antonio, Doctor por Philosophy in Culture, Literacy and Language.
- Dreby, Joanna (2008). “Gender and transnational gossip” en *Qual Social*, 9 de diciembre.
- Durín, Séverine y Natalia Vázquez (2013). “Heroínas – sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas mexicanas” en *Trayectorias*, Año 15, Núm. 36, Enero – Junio.
- Gann, Linda (2013). *Secondary mathematics teachers’ beliefs, attitudes, knowledge base, and practices in meeting the needs of english language learners*. University of Texas at San Antonio, Doctor of philosophy in interdisciplinary learning and teaching.
- García, Adriana S. (2014). *La fotonovela digital: A sociocultural tool for biliteracy, digital literacy, and visual literacy learning of latina/o bilingual children at al afterschool club*. University of Texas at San Antonio, Doctor of Philosophy in culture, literacy and language.
- Geraghty, Christine (2006). “Women’s fiction still? The study of soap opera in television studies” en *Critical Studies in Television*. Marzo, Manchester University Press.
- Gutiérrez, Santos (2008). *Guilty pleasures: Class, gender, culture and life as they are connected to telenovelas*. University of Texas at San Antonio, Doctor of Philosophy in culture, Literacy and Language.
- L. Schwind, Katie (2017). *Politics, Feminism, and Popular Television: Madam Secretary as a Politician, Wife, and Mother*. University of Denver, Faculty of the Arts and Humanities. Master of Art.
- Liebes, Tamar (1994). “The structure of Family and Romantic Ties in the Soap Opera: An Ethnographic Approach” en *Social Science Collections*. Diciembre.
- Martínez, Michelle (2015). *Manufacturing Diversity for Network TV*. Arizona State University, Doctor of Philosophy.
- Masanet, María José (2016). “Persistence of gender stereotypes in the media consumption habits of adolescents: drama for girls and humor for boys (Pervivencia de los estereotipos de género en los hábitos de consumo mediático de los adolescentes: drama para las chicas y humor para los chicos)” en *Cuadernos.Info* No. 33, Diciembre. pp. 39 – 53.
- Mayer, Vicki (2003). “Living telenovelas / telenovelizing life: Mexican American Girls’ Identities and Transnational telenovelas” en *Journal of Communication*, September, pp. 479 – 495.
- Merskin, Debra (2007). “Three faces of Eva: Perpetuation of the hot – latina stereotype in Desperate Housewives” en *Journal of Communications*, pp. 133 – 151.
- Motsaathebe, Bilbert (2009). “Gendered roles, images and behavioural patterns in the soap opera Generations” en *Journal of African Media Studies* Vol. 1, Núm.3.

- O'Brian, Erin (2017). *Gimmick or game changer? Closed – and open – ended content analyses examining individual qualities and personality traits associated with selective exposure to and enjoyment of 3D film*. University of Texas at San Antonio. College of Liberal and Fine Arts. Department of Communication. Master of Arts in Communication.
- Salazar, Amador (2017). *Mariachi music in San Antonio: The construction of cultural and ethnic identity in a hybridized city*. University of Texas. Master of Science in Sociology.
- Singhal, Arvind, Rafael Obregón y Everett M. Rogers (2012). “Reconstructing the story of *Simplemente María*, the most popular telenovela in Latin America of all time” en *BAGE Publications*, Diciembre, pp. 1 – 15.
- Tous – Rovirosa, Anna, Koldo Meso Ayerdi y Nuria Simelio Sola (2013). “The Representation of Women’s Roles in Television Series in Spain. Analysis of the Basque and Catalan Cases (La imagen de la mujer en series de televisión españolas. Análisis de los casos Vasco y Catalán)” en *Communication&Society*, No. 26, pp. 67 – 97.
- Velasco, Teresa (2016). *The effects of latino stereotypes and negative online comments*. University of Texas at San Antonio. College of Liberal and Fine Arts. Department of Communication. Master of arts in communication.

**Sección Anexos:**

**Tabla 15: Número de telenovelas por televisora, y episodios transmitidos a través del tiempo.**

Año de emisión	Televisión abierta				Televisión por cable						Simbología: Sin emisión de telenovela: Número máximo por televisora: Número mínimo por televisora:
	Televisa	Episodios	TV Azteca	Episodios	Cadena 3	Episodios	Univisión	Episodios	Telemundo	Episodios	
					Cantidad		Cantidad		Cantidad		
1958	4	50									
1959	8	50									
1960	22	30 - 50									
1961	25	55 - 60									
1962	20	30 - 60									
1963	21	50 - 55									
1964	18	55 - 60									
1965	19	60 - 65									
1966	25	55 - 60									
1967	33	45 - 50									
1968	22	30 - 40									
1969	26	50 - 70									
1970	15	32 - 50									
1971	16	70 - 80									
1972	6	60 - 186									
1973	12	80 - 100									
1974	9	95 - 605									
1975	5	120									
1976	4	120 - 253									
1977	9	180 - 195									
1978	19	20 - 120									
1979	23	20									
1980	17	20 - 250									
1981	9	20 - 190									
1982	11	20 - 180									
1983	7	20 - 324									
1984	9	90 - 398									
1985	8	100 - 160									
1986	15	150 - 170									
1987	5	100 - 199									
	8	155 - 180							1	120	

1989	11	80 - 358							1	111
1990	10	100 - 200								
1991	10	80 - 92							2	90 aprox
1992	10	75 - 115							1	228
1993	10	70 - 229	1	95					3	95 - 210
1994	7	68 - 300	1	sin datos					1	60
1995	12	70 - 190	1	sin datos			1	235		
1996	15	100 - 150	3	270						
1997	15	80 - 150	5	170 - 240			1	70	1	126
1998	10	78 - 100	7	70 - 152			1	150		
1999	12	80 - 90	8	120			1	100	1	92
2000	11	20 - 175	6	125 - 252			1	100		
2001	12	10 - 150	4	115 - 245			1	151	3	55 - 121
2002	6	20 - 349	5	35 - 134			1	151	3	100 - 127
2003	7	95 - 135	5	85 - 245			2	100 - 252	6	122 - 198
2004	9	115 - 435	5	105 - 345			2	150 - 217	5	119 - 172
2005	9	100 - 155	5	65 - 280			2	191 - 130	6	32 - 216
2006	8	125 - 300	5	55 - 185			2	118 - 280	5	123 - 169
2007	9	145 - 170	3	150 - 260			3	116 - 187	6	86 - 171
2008	8	194 - 205	9	13 - 190			2	123 - 150	5	104 - 191
2009	8	200 - 261	5	135 - 185			2	151 - 158	4	131 - 182
2010	7	145 - 176	5	107 - 175	1	120	1	145	8	31 - 181
2011	7	100 - 266	5	93 - 138	3	120 - 130	2	114 - 120	6	63 - 165
2012	10	150 - 166	5	80 - 165	3	92 - 130	1	111	4	108 - 206
2013	8	121 - 161	6	90 - 151	2	80 - 130	3	98 - 120	6	107 - 342
2014	7	70 - 121	2	130 - 136	1	120	3	41 - 142	8	60 - 342

\*Elaboración propia, tomando como fecha de corte 2010.

**Tabla 16: El Reciclaje telenoveler como un proceso cíclico: Televisa.**

Historia Original	Año de Emisión	Historia Reciclada	Año de Emisión	Simbología
El derecho de nacer (Cuba)	1958	El derecho de nacer	2001	Historia original
		El derecho de nacer	1981	Año de emisión
		El derecho de nacer	1966	Telenovela Reciclada
Teresa	1959	Teresa	2010	Año de emisión
		Teresa	1989	
Pecado mortal	1960	Abrázame muy fuerte	2000	
El ídolo	1960	Por tu amor	1999	
Da ocupado (Argentina)	1960	Alguna vez tendremos alas	1997	
		Una voz en el teléfono	1990	
Corazón salvaje	1966	Corazón Salvaje	2010	
		Corazón Salvaje	1993	
		Corazón Salvaje	1977	
Yo compro esa (Puerto Rico)	1960	Yo compro esa mujer	1990	
Madres egoístas	1963	Madres egoístas	1991	
Yo no creo en los hombres	1961	Yo no creo en los hombres	1991	
Estafa de amor	1961	Laberintos de pasión	1999	
		El engaño		
		Estafa de amor	1986	1968
El amor tiene cara de mujer (Argentina)	1964	Palabra de mujer	2007	
		Principessa	1984	
		El amor tiene cara de mujer	1974	
Jacinta Pichimahuida (Argentina)	1965	Vivan los niños	2002	
		Carrusel	1992	
		Carrusel	1989	
Tormenta de pasiones	1965	La esposa virgen	2005	
La mentira	1965	Cuando me enamoro	2010	
		El juramento	2009	
		La mentira	2008	
		El amor que nunca muere	1982	
María Isabel	1966	María Isabel	1997	

La señorita Elena (Venezuela)	1967	Vivo por Elena	1998
La pícaro soñadora (Argentina)	1968	Sueños y caramelos	2005
		La pícaro soñadora	1991
Cicatriz del alma	1968	Piel de otoño	2005
El engaño (Venezuela)	1968	Camila	1998
		Valentina	1993
		Los años pasan	1993
		Viviana	1978
Rubí	1968	Rubí	2004
Muchacha Italiana viene a casarse (Argentina)	1969	Muchacha Italiana viene a casarse	2016
		Victoria	1986
		Muchacha Italiana viene a casarse	1971
Véu de Noiva (Brasil)	1969	Velo de novia	2003
Simplemente María (Perú)	1969	Simplemente María	1989
		Simplemente María	2016
Corazón de madre (Venezuela)	1969	Bendita mentira	1996
		Soledad	1980
Yo sé que nunca	1970	Nunca te olvidaré	1999
La gata	1970	Por un beso	2000
		Sueño de amor	1993
		Rosa SALvaje	1987
		La Fiera	1983
Yesenia	1970	Yesenia	1987
Esmeralda (Venezuela)	1970	Esmeralda	1997
		Topacio	1987
El precio de un hombre	1970	El amor no tiene precio	2005
La sonrisa del diablo	1970	La sonrisa del diablo	1992
La recogida	1971	María Belén	2001
Regina Carbonell	1972	Pobre señorita Limantour	1987
La usurpadora (Venezuela)	1972	La usurpadora	1998
		El hogar que yo robé	1981
María Teresa (Venezuela)	1972	Rosalinda	1999
		Primavera	1987
La Doña	1972	Soy tu dueña	2010

		La dueña Doménica Montero	1995 1978
La Italianita (Venezuela)	1973	Inocente de ti María Mercedes Rina	2004 1993 1977
La Indomable (Venezuela)	1974	Corazón indomable Marimar La Venganza	2013 1994 1977
Papá corazón	1973	Carita de ángel Mundo de juguete	2000 1974
Raquel (Venezuela)	1973	Sin ti Verónica	1997 1980
Peregrina (Venezuela)	1973	Peregrina Kassandra	2005 1992
Raquel (Venezuela)	1973	Los ricos también lloran	1978 1979
Una muchacha llamada Milagros (Venezuela)	1974	Cuidado con el ángel	2008
Pobre clara	1975	Pobre niña rica	1995
Paloma	1975	Mi querida Isabel Felicidad ¿Dónde estás?	1996 1985
Lo imperdonable	1975	Siempre de amaré	2000
Mariana de la noche (Venezuela)	1976	Mariana de la noche	2003
Marcha nupcial	1977	Marisol	1996
La Colorina (Chile)	1977	Salomé Colorina	2001 1980
Rafaela (Venezuela)	1977	Rafaela Alejandra	2011 1997
La Zulianita (Venezuela)	1977	Morelia María de nadie	1995 1986
Ileana (Venezuela)	1977	Prisionera de amor Amalia Batista	1994 1983
María del Mar (Venezuela)	1978	Mar de amor	2009
¿Te conté? (Brasil)	1978	Ni contigo ni sin ti	2011

		¿Te conté?	1990
Andrea Celeste (Argentina)	1979	Luz Clarita	1996
¿Te conté? (Brasil)	1978	Chispita	1982
El rojo vivo	1980	El precio de tu amor	2000
La madrastra (Chile)	1981	Vivir un poco	1985
La hija de nadie (Venezuela)	1982	El niño que vino del mar	1999
El rojo vivo	1980	Sí mi amor	1984
La loba herida (Venezuela)	1982	Contra viento y marea	2005
Bodas de odio	1983	Amor real	2003
Amor gitano (Argentina)	1983	Amor gitano	1999
Bianca Vidal	1983	María José	1995
Tú o nadie	1985	Sortilegio	2009
Amor gitano (Argentina)	1983	Acapulco cuero y alma	1995
Amazonas (Venezuela)	1985	Niña amada mía	2003
Cristal (Venezuela)	1985	María la del Barrio	1995
El camino secreto	1986	La verdad oculta	2006
De pura sangre	1986	La jaula de oro	1997
Monte Calvario	1986	La que no podía amar	2011
		Te sigo amando	1997
Quinceañera	1986	Primer amor	2001
La indomable	1987	Alma rebelde	1999
Amor en silencio	1988	Háblame de amor	1999
Dulce desafío	1988	Locura de amor	2000
Cuando llega el amor	1989	Bajo las riendas del amor	2007
Muchachitas	1991	Muchachitas	2007
Cadenas de amargura	1991	En nombre del amor	2008
Valeria y Maximiliano	1991	Heridas de amor	2006
Mundo de fieras (Venezuela)	1991	Mundo de fieras	2006
El abuelo y yo	1992	De pocas pulgas	2003
Los parientes pobres	1993	Juro que te amo	2008



La potra Zaina (Colombia)	1993	Apuesta por un amor	2005
Las aguas mansas (Colombia)	1994	Fuego en la sangre Pasión de Gavilanes (Telemundo)	2008 2003
Agujetas de color de rosa	1994	Esperanza del corazón	2011
Café con aroma de mujer (Venezuela)	1994	Destilando amor	2007
Café con aroma de mujer (Venezuela)	1994	Cuando seas mía (TV Azteca)	2001
La dueña	1995	Soy tu dueña	2010
Para toda la vida	1996	La madrastra	2005
Verano del 98 (Argentina)	1998	Verano de amor	2009
Mi pequeña taraviesa	1998	Niña de mi corazón	2009
Muñeca brava (Argentina)	1998	Al diablo con los guapos	2008
Francisco el matemático (Colombia)	1999	Clase 406	2002
Yo soy Bety la fea (Venezuela)	1999	La fea más bella	2005
Pedro el escamoso (Colombia)	2001	Yo Juan querendón	2007
Tropos íntimos (Venezuela)	2002	Amorcito corazón	2011
Mi gorda bella (Venezuela)	2002	Llena de amor	2010
Rebelde (Argentina)	2002	Rebelde	2004
Resistiré (Argentina)	2003	Amar sin límites	2006
Floricienta (Argentina)	2004	Lola érase una vez	2007
Los Roldán (Argentina)	2004	Una familia con suerte	2011
		Los Sánchez (TV Azteca)	2005
Amor en custodia (Argentina)	2006	Amor en custodia (TV Azteca)	2005
Los Roldán (Argentina)	2004	Amores verdaderos	2012

	2012		
Sos mi vida (Colombia) Hasta que la plata nos separe (Colombia)	2006 2006	Un gancho al corazón	2008
Sos mi vida (Colombia) Hasta que la plata nos separe (Colombia)	2006 2006	Hasta que el dinero nos separe	2009
Son de fierro (Argentina)	2007	Alma de hierro	2008
Pura sangre (Colombia)	2007	Mañana es para siempre	2009
Patito (Argentina)	2007	Atrévete a soñar	2009
El último matrimonio feliz (Colombia)	2008	Para volver a amar	2010
Los exitosos Pells (Argentina)	2008	Los éxitos de Pérez	2009

\*Elaboración propia, tomando como fecha de corte 2010.

**Tabla 17: El Reciclaje telenoveler como un proceso cíclico: TV Azteca.**

Historia Original	Año de Emisión	Historia Reciclada	Año de Emisión	Simbología
La gata (Televisa)	1970	Pobre diabla	2009	Historia original
		La fiera (Televisa)	1983	Año de emisión
La Señora de Cárdenas (Colombia)	1977	El amor de mi vida	1998	Telenovela Reciclada
Natalia de 8 a 9 (Venezuela)	1980	Vivir por ti	2008	Año de emisión
Louco amor (Brasil)	1983	Entre el amor y el deseo	2010	
Los cuervos (Colombia)	1984	La casa del naranjo	1997	
El ángel caído (Televisa)	1985	La otra cara del alma	2013	
Mujer comprada (Argentina)	1986	Mujer comprada	2009	
Señora (Venezuela)	1988	Un nuevo amor (TVAzteca)	2003	
		Señora (TV Azteva)	1998	
Pasiones (Argentina)	1988	Por ti (TV Azteca)	2002	
		Con toda el alma (TV Azteca)	1995	
Amor en silencio (Televisa)	1988	Háblame de amor	1999	
Emperatriz (Venezuela)	1990	Emperatriz	2011	
Ines Duarte Secretaria (Venezuela)	1991	Secretos del alma	2008	
El desprecio (Venezuela)	1992	La heredera	2004	
Señora Isabel (Colombia)	1993	Mirada de mujer	1998	
Ines Duarte Secretaria	1991	Secretos del alma	2008	
Con pecado concebidas (Argentina)	1993	Prófugas del destino	2010	
Sangre de Lobos (Colombia)	1993	Tentaciones	1998	
Café con aroma de mujer (Colombia)	1994	Cuando seas mía	2001	
Perla Negra (Argentina)	1994	Perla	1998	
Chiquititas (Argentina)	1995	Chiquititas	1998	
La otra mitad del sol (Colombia)	1996	La otra mitad del sol	2005	
Models 90-60-90 (Argentina)	1996	Top Models amor moda y Rock and Roll	2005	
La rica Vicky (Perú)	1997	Belinda	2004	
Hombres (Colombia)	1997	Lo que es el amor	2001	
Las Juanas (Colombia)	1997	Las Juanas	2004	
Destino de mujer (Venezuela)	1997	Vuélveme a querer	2009	
La madre (Colombia)	1998	Todo por amor	2002	

Malparaiso (Chile)	1998	Marea Brava	1999
El país de las mujeres (Venezuela)	1998	El país de las mujeres	2002
Campeones de la vida	1999	Campeones de la vida	2006
Catalina y Sebastián (TV Azteca)	1999	Contrato de amor	2008
Lejana como el viento (Venezuela)	2000	Amor cautivo	2012
Secreto de amor (Venezuela)	2001	Amor sin condiciones	2006
Yago pasión morena (Argentina)	2001	Pasión Morena	2009
El Manantial (Televisa)	2001	La duda	2002
En Amor Arte (Argentina)	2001	Enamórate	2003
Son amores (Argentina)	2002	Dos chicos de cuidado	2003
La mujer de Judas (Venezuela)	2002	La mujer de Judas	2012
Machos (Chile)	2003	Machos	2005
Bésame tonto (Perú)	2003	Bésame tonto	2010
Los Paes (Argentina)	2004	Los Sánchez	2004
Amor en custodia (Argentina)	2005	Amor en custodia	2005
Montecristo (Argentina)	2006	Montecristo	2006
Brothers and Sisters (E.U)	2006	Secretos de familia	2014
Nuevo rico (Colombia)	2007	Pobre rico pobre	2008
A corazón (Colombia)	2010	A corazón abierto	2011

\*Elaboración propia, tomando como fecha de corte 2010.

**Tabla 18: Canales que emiten su señal en televisión abierta a nivel Iberoamérica, propiedad de particulares frente a los estatales.**

<b>Canales Privados y Públicos por país en Iberoamérica.</b>				
<b>Año</b>	<b>País</b>	<b>Canales privados</b>	<b>Canales Públicos</b>	<b>Total de televisoras</b>
2009	Argentina	América2, Canal 9	Canal 7TV Pública	5
		Telefé, El Trece		
2010	Argentina	América2, Canal 9	Canal 7TV Pública	5
		Telefé, El Trece		
2011	Argentina	América2, Canal 9	Televisión Pública	5
		Telefé, El Trece		
2012	Argentina			
2013	Argentina	América 2, Canal 9, Telefe, El Trece	Televisión Pública	5
2014	Argentina	América 2, Canal 9, Telefe, El Trece	Televisión Pública	5
2015	Argentina	América 2, Canal 9, Telefe, El Trece	Televisión Pública	5
2009	Brasil	Globo, Record, SBT, Banderantes, Rede TV	TV Brasil	6
2010	Brasil	Globo, Record, SBT, Banderantes, Rede TV	TV Brasil	6
2011	Brasil	Rede Globo, Record, SBT, Band, Rede TV!	TV Brasil	6
2012	Brasil			
2013	Brasil	Globo Record, SBT, Band Rede TV!	TV Brasil	6
2014				
2015	Brasil	Globo, Record, SBT, Band, Rede TV!	TV Brasil	6
2009	Chile	UC TV, UCV TV, Chilevisión, Mega, Red, Telecanal	TVN	7
2010	Chile	UC TV, UCV TV, Chilevisión, Mega, Red, Telecanal	TVN	7
2011	Chile	UCV TV, Canal 13, Chilevisión, Mega, Red, Telecanal	TVN	7
2012	Chile			
2013	Chile	UCV TV, Canal 13, Telecanal, La Red, Chilevisión, Mega	TVN	7
2014	Chile			
2015	Chile	UCV TV, Canal 13, Telecanal,	TVN	7

		La Red, Chilevisión, Mega		
2009	Colombia	Sin registro		
2010	Colombia	RCN, Caracol, Canal Uno	Señal Colombia, Canal Institucional	5
2011	Colombia	RCN, Caracol, Canal Uno	Señal Colombia, Canal Institucional	5
2012	Colombia			
2013	Colombia	RCN, Caracol, Canal Uno Canal Uno	Señal Colombia, Canal Institucional	5
2014	Colombia			
2015	Colombia	RCN, Caracol, Canal Uno Canal Uno	Señal Colombia, Canal Institucional+D10	5
2009	Ecuador	Sin registro		
2010	Ecuador	Teleamazonas, RTS, Ecuavisa, Canal Uno	ECTV, Gama TV, TC Televisión	7
2011	Ecuador	Teleamazonas, RTS, Teleamazonas, RTS,	ECTV, Gama TV, TC Televisión	7
2012	Ecuador	Ecuavisa, Canal Uno		
2013	Ecuador	Teleamazonas, RTS, Ecuavisa, Canal Uno	ECTV, Gama TV, TC Televisión	7
2014				
2015	Ecuador	Teleamazonas, RTS, Ecuavisa, Canal Uno	ECTV, Gama TV, TC Televisión	7
2009	España	Antena 3, Tele 5, Cuatro La Sexta, Veo 7	TVE 1, La 2	7
2010	España	Antena 3, Tele 5, Cuatro La Sexta, Veo 7	TVE 1, La 2	7
2011	España	Antena 3, Tele 5, Cuatro La Sexta, V -me	La1, La2	6
2012	España			
2013	España	Antena3, Tele5, Cuatro, LaSexta	La 1, La 2	6
2014				
2015	España	Antena3, Tele5, Cuatro, LaSexta	La 1, La 2	6
2009	Estados Unidos	Azteca América, Telefutura, Telemundo, Univisión		4
2010	Estados Unidos	Azteca América, Telefutura, Telemundo, Univisión, Estrella TV		5
2011	Estados	Azteca América, Telefutura,		6

	Unidos	Telemundo, Univisión, Estrella TV V-me		
2012	Estados Unidos			
2013	Estados Unidos	Azteca América, Estrella TV, Mundo Fox, Telemundo, UniMás, Univisión, V-me		7
2014	Estados Unidos			
2015	Estados Unidos	Azteca América, Estrella TV, Mundo Fox, Telemundo, UniMás, Univisión, V-me		7
2009	México	Televisa, TV Azteca	Once TV Conaculta	4
2010	México	Televisa, TV Azteca	Once TV Conaculta	4
2011	México	Televisa, TV Azteca Cadena tres	Once TV Conaculta	5
2012	México			
2013	México	Televisa, TV Azteca, Cadena tres	Once TV - Conaculta	4
2014	México			
2015	México	Televisa, TV Azteca, Cadena tres	Once TV - Conaculta	4
2009	Perú	Sin registro		
2010	Perú	Sin registro		
2011	Perú	Sin registro		
2012	Perú	Sin registro		
2013	Perú	Frecuencia Latina, América Televisión, Panamericana Televisión, ATV, Global TV	TV Perú	6
2014	Perú	Sin registro		
2015	Perú	Frecuencia Latina, América Televisión, Panamericana Televisión, ATV, Global TV	TV Perú	6
2009	Portugal	SIC, TVI	RTPI, RTPI2	4
2010	Portugal	SIC, TVI	RTPI, RTPI2	4
2011	Portugal	SIC, TVI	RTPI, RTPI2	4
2012	Portugal			

2013	Portugal	SIC, TVI	RTPI, RTPI2	4
2014	Portugal			
2015	Portugal	SIC, TVI	RTPI, RTPI2	4
2009	Uruguay	Montecarlo, Saeta, Teledoce/ La Tele	Televisión Nacional Del Uruguay (TNU)	4
2010	Uruguay	Montecarlo, Saeta, Teledoce/ La Tele	Televisión Nacional Del Uruguay (TNU)	4
2011	Uruguay	Montecarlo, Saeta, Teledoce/ La Tele	Televisión Nacional (TNU)	4
2012	Uruguay	Sin registro		
2013	Uruguay	Montecarlo, TV Saeta, Teledoce/ La Tele	Televisión nacional (TNU)	5
2014	Uruguay	Sin registro		
2015	Uruguay	Montecarlo, TV Saeta, Teledoce/ La Tele	Televisión nacional (TNU)	5
2009	Venezuela	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, C.A. Tele Sur, TVES, VTV, Covetel, CTE, Ávila TV	15
2010	Venezuela	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, C.A. Tele Sur, TVES, VTV, Covetel, Colombia, Ávila TV	15
2011	Venezuela	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, C.A. Tele Sur, TVES, VTV, Covetel	13
2012	Venezuela	Sin registro		
2013	Venezuela	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, Tves, C.A. Telesur, VTV, Vive TV, Colombia	14
2014	Venezuela	Sin registro		
2015	Venezuela	Canal I, Globovisión, Meridiano, Televen, TV Familia, TV epaco, Vale TV, Venevisión	ANTV, Tves, Telesur, VTV, Vive TV, Colombia, TV FANB	15 0

Fuente: *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2009 - 2015 (Obitel)*,  
Elaboración propia.



**Tabla 19: Formatos de ficción nacional y número de títulos, años 2007 – 2013.**

Año	Formato	Arg	Bra	Chil	Colom	Ecua	Espa	EU	Méx	Perú	Portu	Urug	Venez	Total	Más	
2007	Telenovela	11	17	9			5	9	12		16	0	0	79	Menos	
2008		14	16	7			6	11	15		11	0	0	80		
2009		18	15	8			9	7	14		9	0	9	89		
2010		6	13	12	20	3	0	13	13		8	0	4	92		
2011		29	42	33	30	3	9	20	42		25	0	19	252		
2012														0		
2013		10	14	13	4	0	0	11	20	2	8	0	3	85		
2014														0		
2015		4	14	13	3	1	6	13	13	3	8	0	4	82		
2007	Serie	3	9	13			30	5	6		8	0	0	74		
2008		4	7	14			27	1	8		10	0	0	71		
2009		3	11	12			26	0	4		15	2	5	78		
2010		2	12	3	1	0	26	1	8		12	2	3	70		
2011		12	36	21	9	3	78	1	19		38	5	10	232		
2012														0		
2013		6	9	6	0	13	22	2	7	3	7	0	0	75		
2014														0		
2015		1	9	8	8	2	21	6	4	5	2	2	0	68		
2007	Miniserie	0	2	3			0	1			0	0	0	6		
2008		1	3	2			7	0			1	0	0	14		
2009		2	6	3			11	0			3	1	0	26		
2010		0	4	1	0	0	13	1	0		7	1	1	28		
2011	(2009 - 2011)	2	17	4	16	0	35	1	0		14	2	2	93		
2012														0		
2013		11	3	2	0	0	4	0	0	9	0	1	0	30		
2014														0		
2015		16	2	3	0	0	5	2	0	3	1	0	1	33		
2007	Telefilme	1	0	0			1	0			0	0	0	2		
2008		0	0	0			0	0			1	0	0	1		
2009		0	1	1			2	0			0	0	0	4		
2010		0	1	2	0	0	3	0	0		0	0	0	6		
2011	(2009 - 2011)	0	5	11	0	0	7	0	0		1	0	0	24		
2012														0		
2013		0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	3		

2014														0
2015		0	21	0	0	0	4	0	0	0	1	0	0	26
2007	Unitario													0
2008														0
2009														0
2010					0	0		0	0		0	0	0	0
2011	(2009 - 2011)	4	0	0	0	0	0	0	0		0	1	1	6
2012														0
2013		4	6	3	0	0	0	1	4	0	0	0	0	18
2014														0
2015		0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	3
2007	Docudrama													0
2008														0
2009														0
2010					0	0		0	0		0	0	0	0
2011	(2009 - 2011)	0	2	0	0	0	0	0	0		0	0	1	3
2012														0
2013		0	0	1	0	0	0	0	0	1	4	0	0	6
2014														0
2015		0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	3
2007	Otros	4	12	7			0	0	0		1	0	0	24
2008		7	12	3			7	0	4		3	0	0	36
2009		1	8	1			8	0	2		1	0	1	22
2010		7	19	6	13	2	6	2	0		4	0	1	60
2011	(2009 - 2011)	14	29	10	0	3	16	2	2		9	0	4	89
2012														0
2013		1	2	0	15	4	4	0	3	0	1	0	1	31
2014														0
2015		0	3	2	0	4	1	0	0	1	1	0	1	13

Fuente: *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2007 - 2015* (Obitel),  
Elaboración propia.

**Tabla 20: Los diez títulos más vistos en los países OBITEL por año: Origen, Formato, Audiencia y Share.**

Los diez títulos más vistos por año: Origen, Formato, Audiencia y Share										
Año	Núm	Título	Aud %	Share %	Formato	Canal	Casa Productora	Privada Pública	Origen del guion	País de exhibición
2009	1	A favorita	47.6	71.7	Telenovela	TV Globo	TV Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	1	A corazón abierto	39.2	51.8	Telenovela	RCN	Vista y RCN	Privada	E.U.	Colombia
2011	1	Passione	44	67.1	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	1									
2013	1	Salve Jorge	40,00	63.8	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	1									
2015	1	Império	36,66	59,36	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	2	Camino das Indias	40.8	62.3	Telenovela	TV Globo	TV Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	2	Viver a vida	39,2	62,2	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	2	Fina estampa	40.1	64	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	2									
2013	2	Amor a vida	36,79	60,03	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	2									
2015	2	A regredo Jogo	26.9	42,74	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	3	Viver a vida	37.7	60.2	Telenovela	TV Globo	TV Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	3	La Paola	38.4	49.7	Telenovela	RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2011	3	Insensato coracao	37.1	59.3	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	3									
2013	3	Al fondo hay sitio	31,16	44,55	Telenovela	América TV	América TV	Privada	Perú	Perú
2014	3									
2015	3	Babilonia	26,16	42.1	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	4	¿Dónde está Elisa?	34.8	46.7	Telenovela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
2010	4	Amor sincero	36.7	49.1	Otros	RCN	Vista y RCN	Privada	Colombia	Colombia
2011	4	A corazón abierto	35.7	49.7	Serie	Canal RCN	Vista y RCN	Privada	E.U.	Colombia
2012	4									
2013	4	Sangue boom	27,74	48,17	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	4									
2015	4	Alto Astral	25,16	44,10	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	5	Caras e bocas	34.1	56.9	Telenovela	TV Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil

	5	Caras e bocas	36	64.9	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	5	Ti - ti - ti	32.4	57.4	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012										
2013	5	Guerra dos sexos	27,61	50,13	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	5									
2015	5	Totalmente Demais	25	43,37	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	6	A grande familia	32.8	54.5	Serie	TV Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	6	Passione	35.8	57.7	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	6	Morde & assopra	32.2	54.1	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	6									
2013	6	La reina de las carretillas	27,11	38,31	Mini - Serie	América Televisión	Del Barrio Producciones	Privada	Perú	Perú
2014	6									
2015	6	I Love Paraisópolis	24,88	40,79	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	7	Paraíso	29.8	51.9	Telenovela	Tv Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	7	Chepe Fortuna	33.5	44.2	Telenovela	RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2011	7	El Joe la leyenda	31.7	43.1	Telenovela	Canal RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2012	7									
2013	7	Mi amor el waching mán 2	26,21	36,35	Mini - Serie	América Televisión	Del Barrio Prod.	Privada	Perú	Perú
2014	7									
2015	7	Tim Maia - Vale o que Vier	24,77	49,41	Telefilm	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	8	Bicho Homem	28.6	46.8	Otros	Tv Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	8	Rosario Tijeras	32.4	46.3	Otros	RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2011	8	Tres milagros	29.9	44.5	Telenovela	Canal RCN	Teleset	Privada	Colombia	Colombia
2012	8									
2013	8	Tapas & beijos	25,67	45,92	Serie	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	8									

2015	8	Pituca sin Lucas	24,70	41,80	Telenovela	Mega	Mega	Privada	Chile	Chile
2009	9	Cama de gato	27.5	55	Telenovela	Tv Globo	Mega	Privada	Brasil	Brasil
2010	9	Ti-ti-ti	31.3	54.9	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	9	Los 80 más que una moda	29,8	43.2	Serie	Canal 13	W.P.	Privada	Chile	Chile
2012	9									
2013	9	A grande família	25,64	46,75	Serie	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	9									
2015	9	Al fondo hay Sitio	24,40	35,50	Soapopera	América TV	Am. TV	Privada	Perú	Perú
2009	10	Valientes	27.1	37.8	Telenovela	El Trece	Pol - Ka	Privada	Argentina	Argentina
2010	10	Dalva e Herivelto	31.2	50.2	Miniserie	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	10	Cordel encantado	29.6	52.4	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	10									
2013	10	Flor do Caribe	25,05	47,37	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	10									
2015	10	Amor de Madre	23,50	33,00	Telenovela	Del Barrio Pro.	Am. TV	Privada	Perú	Perú
2009	11	Maya-quando fala o corazao	26.8	46	Miniserie	Tv Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	11	Oye bonita	30.1	39.5	Telenovela	Caracol	Colombia	Privada	Colombia	Colombia
2011	11	Tapas e beijos	28,9	48.8	Serie	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	11									
2013	11	Lado a lado	23,90	48,79	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	11									
2015	11	Ó Paí Ó-Luz, Camera 50 años	23,36	44,65	Telefilm	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	12	Dó - ré - mi - fábrica	26.3	48.5	Miniserie	Tv Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2010	12	Las detectivas y el Victor	29.9	39.7	Telenovela	RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2011	12	El man es Germán 1o y 2o T.	28.8	42.2	Serie	Canal RCN	RCN	Privada	Colombia	Colombia
2012	12									
2013	12	Los 80	23,50	34,8	Serie	Canal 13	13-W.P.	Privada	Esp/Chile	Chile
2014	12							Brasil		
2015	12	Papá a la Deriva	22,90	36,70	Telenovela	Mega	Mega	Privada	Chile	Chile
2009	13	Sortilegio	25.6	36.3	Telenovela	2 (De las Estrellas)	Televisa	Privada	México	México
2010	13	Papai Noel existe	29.3	49.7	Otros	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	13	A grande familia	28.8	50.1	Serie	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	13									
2013	13	O canto da sereia	23,46	46,91	Mini - Serie	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil

2014	13									
2015	13	O Canto de Sereia-	22,78	46,97	Telefilm	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
		Luz Camera 50Años								
2009	14	Los 80 más que una moda 2	25.5.	38	Miniserie	Tve TV	Wood Prod.	Privada Universitaria	Chile	Chile
2010	14	Valientes	29.3	44.3	Telenovela	El Trece	Pol - Ka	Privada	Argentina	Argentina
2011	14	Aquele beijo	28.1	51.3	Telenovela	Rede Globo	Rede Globo	Privada	Brasil	Brasil
2012	14									
2013	14	Além do horizonte	22,03	43,34	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2014	14									
2015	14	Além do Tempo	21,95	39,98	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2009	15	Hasta que el dinero nos separe	25.4	38.2	Telenovela	2 (De las Estrellas)	Televisa	Privada	Colombia	México
2010	15	Escrito nas estrelas	29.2	52.8	Telenovela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2011	15	El secretario	25.7	36.4	Telenovela	Canal Caracol	Caracol TV	Privada	Colombia	Colombia
2012	15									
2013	15	Corazón indomable	21,29	39,38	Telenovela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
2014	15									
2015	15	Ven baila Quinceañera	21,80	34,90	Telenovela	ProTV Producciones	América TV	Privada	Perú	Perú

Fuente: *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2009 - 2015* (Obitel),  
Elaboración propia.

**Tabla 21: Los diez títulos más vistos en México: origen, formato, rating, share.**

Lugar	Título	País de origen	Casa productora	TV privada/pública	Formato	Nombre del guionista	Rating	Share	Producciones nacionales	Producciones extranjeras
1	Soy tu dueña	México	Televisa	Privada	Telenovela	Inés Rodena	25,7	36,8	10	
2	Triunfo del Amor	México	Televisa	Privada	Telenovela	Delia Fiallo	20,3	30,9	6	
3	Llena de amor	México	Televisa	Privada	Telenovela	Carolina Espada y Rossana Negrín	19,1	29,6	4	
4	Cuando me enamoro	México	Televisa	Privada	Telenovela	Caridad Bravo Adams	18,1	29,9		
5	Teresa	México	Televisa	Privada	Telenovela	Mimí Bechelani	17,4	30,7		
6	Zacatillo	México	Televisa	Privada	Telenovela	Pedro Pablo Quintanilla	16,6	29,6		
7	Para volver a amar	Colombia	Televisa	Privada	Telenovela	Adriana Suárez y Pedro Miguel Roza	14,4	26,3		
8	Locas de amor	Argentina	Televisa	Privada	Serie	Pablo Lago y Susana Cardozo	14,6	21,4		
9	El clon	Brasil	Telemundo	Privada	Telenovela	Gloria Pérez	13,1	23,2		
10	Gritos de muerte y libertad	México	Televisa	Privada	Serie	Caitlin María Irwin Carlos Pascual Luis Mario Moncada Catalina Aguilar	12,9	20,5		

Fuente: *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2011*, Sección México (Obitel), Elaboración propia.

**Tabla 22: Perfil de audiencia de los diez títulos más vistos: género, edad, nivel socioeconómico.**

Programa	Canal/ Cadena	Género Mujeres	Franjas de edad						Nivel socioeconómico %			
			Hombres	de 4 a 12	de 13 a 18	de 19-29	de 30-44	45 o más	ABC+	C	D+	DE
Soy tu dueña	Canal 2/ Televisa	63,8	36,1	15,4	9,7	17,6	26,9	30,1	15,1	15,8	36,9	32,0
Triunfo del amor	Canal 2/ Televisa	65,4	35,4	14,6	11,1	18,5	26,1	29,5	14,2	15,5	40,1	30,1
Llena de amor	Canal 2/ Televisa	66,0	33,9	16,4	11,0	19,0	24,8	28,5	14,8	15,2	36,7	33,1

Cuando me enamoro...	Canal 2/ Televisa	68,9	31,03	14,9	11,3	19,5	25,0	29,0	16,4	16,6	36,4	30,8
Teresa	Canal 2/ Televisa	69,9	30,0	15,7	12,7	20,4	25,3	25,7	16,7	17,3	35,9	29,8
Zactillo	Canal 2/ Televisa	69,5	30,5	17,9	13,2	19,2	22,9	26,8	13,7	16,8	37,13	2,3
Para volver a amar	Canal 2/ Televisa	69,4	30,5	16,5	12,9	19,1	25,6	25,7	18,7	19,0	33,6	28,5
Locas de amor	Canal 2/ Televisa	66,7	33,3	15,6	9,6	18,7	26,7	29,2	16,5	16,6	36,7	30,0
El clon	Canal 9/ Televisa	64,4	35,5	14,5	11,8	23,4	27,2	22,9	12,0	12,5	39,0	36,3
Gritos de muerte	Canal 2/ Televisa	59,9	41,0	15,8	10,0	17,8	27,2	29,0	17,6	16,7	36,2	29,3

Fuente: *Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva 2011, Sección México (Obitel)*, Elaboración propia.



La información producto de esta encuesta será utilizada sólo para fines académicos y de investigación social.

Edad: \_\_\_\_ Sexo: \_\_\_\_ Grado de estudios (terminado): \_\_\_\_\_ Ocupación: \_\_\_\_\_

Ingreso económico mensual aproximado: \_\_\_\_\_ Colonia en que reside: \_\_\_\_\_

¿Cuenta con televisión en casa? Si ( ) No ( )

¿Cuenta con sistema de cable en casa? Si ( ) No ( ) ¿Cuál compañía? \_\_\_\_\_

¿Cuántas televisiones tiene? ( ) ¿Dónde se encuentran ubicadas las televisiones? Sala comedor ( )  
Desayunador-Cocina ( ) Estudio ( ) Recámara ( )

¿Ve televisión? Si ( ) No ( ) ¿Cuánto tiempo dedica a ver televisión en un día (horas)? \_\_\_\_\_

¿En qué horario ve televisión? Mañana \_\_\_\_ Tarde \_\_\_\_ Noche \_\_\_\_ Madrugada \_\_\_\_

¿En compañía de quién ve televisión? Sola ( ) Pareja ( ) Hijos ( ) Familia ( ) Amigos ( )

¿Qué programas ve con mayor frecuencia? Noticiarios Si ( ) No ( ) ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Entretenimiento Si ( ) No ( ) ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Telenovelas Si ( ) No ( ) ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Series Si ( ) No ( ) ¿Cuál? \_\_\_\_\_

¿Ha visto telenovelas? Si ( ) No ( ) ¿Cuál o cuáles? \_\_\_\_\_

¿Le ha interesado y/o recuerda alguna telenovela en especial? Si ( ) No ( )

¿Cuál o cuáles? \_\_\_\_\_

¿Puede describir el físico de los personajes principales en las telenovelas?

¿Puede describir si hay diferencia entre hombres y mujeres como personajes principales en las telenovelas? \_\_\_\_\_

¿Quién considera que lleva el peso de la historia de telenovela, el hombre o la mujer? \_\_\_\_\_

¿Podría definir las funciones de los personajes femeninos?, es decir ¿qué hacen o cuál es su papel en la historia? Y de igual forma ¿sobre los masculinos?

Femeninos \_\_\_\_\_ Masculinos \_\_\_\_\_

¿Los mexicanos nos podemos identificar en los personajes de las telenovelas?

Físicamente ( ) Clase social ( ) Nivel cultural ( ) Valores religiosos ( ) Familia ( )

¿Considera que las tramas de las telenovelas son originales o repiten temáticas y personajes?

¿Podría ejemplificar algún caso?

¿Puede considerar que las telenovelas muestran hechos que deben tomarse como ejemplos de vida? Si ( ) No ( ) ¿Por qué? \_\_\_\_\_

¿Desde su historia personal, hay una tradición familiar para ver telenovelas? Si ( ) No ( )

¿Quién, de su familia cercana, ve o ha visto telenovela? \_\_\_\_\_

¿Ha visto series de TV? Si ( ) No ( ) ¿Cuál o cuáles? \_\_\_\_\_

¿Existen diferencias entre los temas y los personajes de las telenovelas y las series? Si ( ) No ( )

¿Piensa que existe diferencia entre los programas que se transmiten por la televisión abierta y la televisión de paga? Si ( ) No ( ) ¿Cuál? \_\_\_\_\_

¿Cuál cadena de televisión piensa que satisface más los gustos del televidente mexicano?

Televisa ( ) TV Azteca ( ) Imagen TV ( ) Telemundo ( ) Univisión ( ) Once TV ( ) Canal local ( )

¿Ha visto televisión por internet? Si ( ) No ( ) ¿Le interesa verla? ( )

¿Piensa o percibe algún cambio con la llegada de la llamada televisión digital? Si ( ) No ( )

Lugar: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

**La información producto de esta encuesta será utilizada sólo para fines académicos y de investigación social, en el programa de Doctorado en Ciencias Sociales ofrecido en El Colegio de San Luis, A.C.**

Edad: \_\_\_\_\_ Sexo: \_\_\_\_\_ Carrera elegida: \_\_\_\_\_ Semestre que cursas: \_\_\_\_\_

¿Naciste en Estados Unidos? Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ Si tu respuesta es NO ¿Hace cuánto vives en Estados Unidos? \_\_\_\_\_

¿Cuál es el nombre de las instituciones académicas en las que has llevado tus estudios académicos?

Elementary School \_\_\_\_\_ Middle School \_\_\_\_\_ High School \_\_\_\_\_ College \_\_\_\_\_

¿En tu casa usualmente se habla español? SI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_ Mezclado \_\_\_\_\_

En las instituciones en las cuales has cursado tus estudios académicos ¿pudiste hablar en tu idioma materno para comunicarte, expresar tus sentimientos o mostrar inconformidades?

Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ ¿Por qué? \_\_\_\_\_

Desde tu historia personal, ¿has sentido la necesidad de mantener una cercanía con tus raíces latinas? Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si tu respuesta es SI ¿Has recurrido a algún medio para lograrlo?

\_\_\_\_\_

¿Cuentas con sistema de cable en tu casa? Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ ¿Qué compañía? \_\_\_\_\_ ¿Cuentas con el paquete latino? \_\_\_\_\_

En tu círculo familiar tus padres, tíos y abuelos ¿existe la tradición de ver televisión en español? Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si tu respuesta es SI ¿Qué canal ha sido el más visto y por cuál compañía de cable?

\_\_\_\_\_

Usualmente ¿qué programas de televisión en español han sido los más vistos, en tu círculo familiar?

Entretenimiento \_\_\_\_\_ Telenovelas \_\_\_\_\_ Series \_\_\_\_\_ Otros \_\_\_\_\_

En tu casa ¿se ha preservado la tradición de ver telenovelas en español? Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

Si tu respuesta es afirmativa ¿Podrías nombrar aquellas que recuerdas, aun cuando no siempre seguías las tramas de la historia?

\_\_\_\_\_

Si tu respuesta es NO ¿Ves o has visto series de televisión? Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

¿Cuáles? \_\_\_\_\_

¿Puede describir el físico de los personajes principales en las series de televisión o telenovelas que hayas visto?

\_\_\_\_\_

¿Puedes describir si hay diferencia entre hombres y mujeres en cuanto a su función como los personajes principales, en las telenovelas o series de televisión (es decir quién consideras que lleva el peso de la historia)?

\_\_\_\_\_

¿Podrías definir las funciones de los personajes principales?, es decir ¿Qué hacen o cuál es su papel en la historia? Y de igual forma ¿sobre los masculinos?

\_\_\_\_\_

¿Los latinos que actualmente vivimos en Estados Unidos, nos podemos identificar en los personajes de las telenovelas o series de televisión a partir de?

Físicamente ( ) Clase social ( ) Nivel cultural ( ) Valores religiosos ( ) Familia ( ) ¿Por qué?

\_\_\_\_\_

¿Consideras que las tramas de las telenovelas o series que se emiten en español son originales o repiten temáticas y personajes? ¿Podrías ejemplificar un caso?

\_\_\_\_\_

¿Por qué? \_\_\_\_\_

¿Existen diferencias entre los temas y los personajes de las telenovelas, frente a las series que has visto? Si ( ) No ( )

¿Piensas que existe diferencia entre los programas que se transmiten por la televisión abierta, frente a la televisión restringida o de paga? Si ( ) No ( ) ¿Puedes describir cuáles?

\_\_\_\_\_

¿Cuál es tu opinión personal sobre la televisión en español en Estados Unidos?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_