

TESIS DOCTORAL

2019

**EL DISCURSO SOBRE LA REALIDAD EN LAS
TELENOVELAS MEXICANAS REFLEJADO EN
LOS CONTENIDOS SOCIOCULTURALES Y USOS
LINGÜÍSTICOS**

ANJA GRIMM

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y APLICACIONES
DIRECTORA: DRA. MARÍA VICTORIA ESCANDELL VIDAL
CODIRECTOR: DR. JOSÉ AMENÓS PONS (UCM)**



La telenovela es un producto de nuestra cultura, suma y expresión ejemplar de nuestra sociedad. Ella nos retrata, nos reinventa, nos imita, nos refleja. Caricatura o ícono acabado y casi perfecto, la creatura se asemeja a su creador. (...)

Al observarla, al comprenderla, nos miramos y entendemos a nosotros mismos, sus artífices y sus marionetas.

(Galindo, 1988, p. 132)



Agradecimientos

Sin mi *mamita* esta tesis no existiría, y no es por las obvias razones biológicas. En las tardes que pasábamos juntas en Cádiz me hizo ver la telenovela *Amor bravío* y terminé enganchada en menos de tres días. Entonces me planteé las preguntas que se convirtieron en el punto de partida de esta investigación. Dankeschön, Mutti!

A José Amenós Pons, por siempre estar ahí atendiendo mis dudas con increíble rapidez y por sus comentarios sumamente valiosos que me ayudaron en todos estos años a concretar y elaborar la investigación.

A Ramón, por su apoyo incondicional y sus ánimos constantes.

A mi hijo, que afortunadamente ha salido marmota y me ha dejado trabajar en la tesis mientras dormía sus muchas siestas.

Por último, gracias a las telenovelas mexicanas, que se han ganado mi cariño particular.

Tabla de contenido

PARTE I: Aspectos previos	9
1. Introducción.....	9
1.1. Estructura del trabajo	10
1.2. ¿Qué son las telenovelas?	11
1.3. Objetivos.....	15
1.4. Justificación: ¿Por qué la telenovela mexicana?	16
1.5. Enfoque y metodología	18
1.6. El corpus.....	20
2. Estado de la cuestión y antecedentes.....	22
2.1. Antecedentes de los estudios sobre la telenovela latinoamericana ...	22
2.2. Telenovela y enseñanza de lenguas.....	32
PARTE II: Las telenovelas	43
3. Las telenovelas en Latinoamérica.....	43
4. Características de las telenovelas.....	44
4.1. El argumento.....	44
4.2. Estructura narrativa.....	46
4.3. Entre innovación y tradición	50
4.4. La escenificación	50
4.5. La ‘soap opera’	51
4.6. Tipología por países	52
4.7. La telenovela como producto transnacional.....	54
5. Las telenovelas mexicanas	59
5.1. Televisa	59
5.2. Televisión Azteca.....	60
5.3. Argos Comunicación	61

5.4. Imagen Televisión.....	61
5.5. Clasificación temporal de la telenovela mexicana.....	62
5.6. Temas – entre sociedad, política y publicidad	63
5.7. Horarios	73
5.8. Diferencias entre Televisa y TV Azteca	74
5.9. Star system.....	75
5.10. Telenovelas desde 2010 hasta 2018	84
5.11. Telenovelas más allá de la televisión.....	86
5.12. Las telenovelas 2.0	88
6. El español neutro y las telenovelas.....	98
PARTE III: Base teórica	101
7. Fundamentos teóricos.....	101
7.1. El análisis crítico del discurso (ACD)	106
7.2. Aplicación del ACD	137
7.3. Limitaciones.....	142
8. Metodología de análisis	146
PARTE IV: Análisis	151
9. El corpus	151
9.1. Criterios de selección.....	151
9.2. Telenovelas analizadas	157
10. Análisis del corpus	158
11. Los lugares.....	161
11.1. Ejemplos del corpus.....	162
11.2. Corpus versus realidad	190
12. Aspectos lingüísticos.....	193
12.1. Las variedades mexicanas	194

12.2. Variedades mexicanas en el corpus	198
12.3. Variedades diatópicas en el corpus	200
12.4. Variedades diastráticas en el corpus	208
12.5. Variedades diafásicas en el corpus	231
12.6. Idiolectos en el corpus	233
12.7. Otras lenguas en el corpus	238
12.8. Corpus versus realidad	243
13. Religiosidad.....	249
13.1. Corpus versus realidad	255
14. Suicidio.....	262
14.1. Intento de suicidio	264
14.2. Suicidio consumado	288
14.3. Corpus versus realidad	299
15. Alcohol y drogas.....	311
15.1. Ejemplos del corpus.....	312
15.2. Corpus versus realidad	391
16. Homosexualidad y homofobia	398
16.1. Ejemplos del corpus.....	399
16.2. Corpus versus realidad	443
17. Violaciones.....	449
17.1. Ejemplos del corpus.....	450
17.2. Corpus versus realidad	489
18. Prevención de embarazos y abortos.....	496
18.1. Ejemplos del corpus.....	497
18.2. Corpus versus realidad	546
PARTE V: Resultados y conclusión	555

19. Resultados del análisis	555
19.1. La religiosidad y los contenidos socioculturales en las telenovelas mexicanas.....	555
19.2. Los usos lingüísticos en las telenovelas mexicanas	562
19.3. La naturaleza didáctica de las telenovelas mexicanas	564
20. Conclusiones.....	566
21. La aplicación de las telenovelas mexicanas.....	569
20.1. La telenovela mexicana: ¿Un <i>input</i> real?	570
20.2. El atractivo de la telenovela como recurso didáctico	571
20.3. ¿Cómo usar las telenovelas en el aula de ELE?	577
Bibliografía	582
Anexos	594
1. Telenovelas desde 2010 hasta 2018	594
1.1. Listado telenovelas Televisa 2010 hasta 2018	594
1.2. Listado TV Azteca 2010 hasta 2018	597
2. Corpus Televisa	599
2.1. Triunfo del amor (2010)	599
2.2. Amor bravío (2012).....	604
2.3. Qué pobres tan ricos (2013 - 2014).....	609
2.4. El color de la pasión (2014)	614
2.5. La Gata (2014).....	618
2.6. Mi corazón es tuyo (2014)	622
2.7. Antes muerta que Lichita (2015 - 2016).....	626
2.8. Sin rastro de ti (2016)	631
2.9. La candidata (2016).....	634
3. Corpus TV Azteca	639

3.1. Las Bravo (2014)	639
3.2. Así en el barrio como en el cielo (2015).....	643
3.3. Un escenario para amar (2015)	647

Nota:

Las empresas productoras tienen los derechos de las imágenes de las escenas y los actores provenientes de las respectivas telenovelas; con lo cual no se determinará la autoría explícitamente en el trabajo.

Para identificar las escenas se hace referencia a los minutos del capítulo en cuestión, siempre tomando la versión sin publicidad. Se trata de una indicación aproximada que puede variar ligeramente en función de la fuente.

PARTE I: Aspectos previos

1. Introducción

El presente trabajo pretende analizar el discurso sobre la realidad en las telenovelas mexicanas para poder dar respuesta al interrogante sobre el grado de realismo que ofrecen estas producciones. Esta pregunta surge de la necesidad de usar un *input* de lo más real posible en el aula de español como lengua segunda o extranjera¹. Cabe destacar que ese *input* no solo se refiere a la autenticidad lingüística, sino también a los contenidos socioculturales. Los saberes y comportamientos socioculturales, los referentes culturales igual que las habilidades y actitudes interculturales forman parte del Plan Curricular del Instituto Cervantes² y son imprescindibles en el aprendizaje exitoso de una lengua. Como los usos lingüísticos se dan entre actores sociales en una sociedad determinada, el lenguaje y la cultura se vuelven indisolubles. Este hecho ha de reflejarse en la enseñanza de idiomas y es imprescindible hacer uso de material didáctico capaz de sensibilizar a los alumnos en cuestiones determinadas.

El interés en las telenovelas nace de su escasa presencia en la enseñanza del español hasta el día de hoy, a pesar de la importancia que tienen como producto mediático y cultural en el mundo hispanohablante. Como se mostrará más adelante, México es un mercado lingüístico muy significativo al que se puede acercar mediante su creación artística estrella.

¹ Para simplificar y presuponiendo que las telenovelas se usarían especialmente en un contexto de enseñanza del español como lengua extranjera se procede a utilizar las siglas ELE en este trabajo.

² Apartados 10, 11 y 12 en el PCIC disponible en línea en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/indice.htm (accedido el 02/01/2019)

1.1. Estructura del trabajo

La tesis se divide en cinco partes.

En la primera parte se encuentra la introducción (capítulos 1 y 2) donde se presentan el objeto de estudio, la estructura, los objetivos, la justificación temática, el enfoque teórico, la metodología y el corpus. Asimismo, se repasan los antecedentes bibliográficos y qué es lo que aportan a este trabajo.

La segunda parte (capítulos 3 a 6) tiene la finalidad de familiarizar al lector más con el objeto de estudio. Se presentan las telenovelas como producto mediático y se aclaran conceptos importantes sobre la producción, tipología, estructura narrativa, mercantilización, publicidad y emisión. Además, se repasan conceptos como el español neutro.

La tercera parte (capítulo 7 y 8) versa sobre los fundamentos teóricos que subyacen en el posterior análisis. El análisis crítico del discurso brinda una herramienta versátil que posibilita un acercamiento multidisciplinario a problemas sociales que se manifiestan en los discursos de la gente y permite cumplir con los objetivos de la presente investigación. Asimismo, se expondrá la metodología de análisis aplicada.

La cuarta parte (capítulos 9 a 18) ofrece una presentación de los criterios de selección del corpus y se desarrolla el análisis estructurado según temáticas.

La quinta parte (capítulos 19 a 21) resume los resultados y presenta las conclusiones pertinentes. Además, los resultados se ponen en relación con la aplicación de las telenovelas como recurso didáctico en ELE.

Por último, se encuentran la relación bibliográfica y los anexos.

1.2. ¿Qué son las telenovelas?

Existen muchas definiciones con distintos niveles de detalle, así que, a continuación, vamos a repasar algunas para poder acercarnos más a la materia.

Según Mazziotti (2006, p. 21), “la telenovela [es] el más importante género de ficción producido en América Latina [...] y] el exponente televisivo del melodrama que, en sus distintas manifestaciones, tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos”. Títulos elocuentes como *Triunfo del amor*, *Amor bravío*, *El color de la pasión*, *Mi corazón es tuyo* o *Un escenario para amar* ya sugieren que el tema principal es indudablemente el amor.

Por otra parte, Galindo (1988, p. 120) constata que “la telenovela es, antes que cualquier otra cosa, una narración, cuenta una historia”. Además, opina que “la telenovela es parte de la vida social y de la vida cotidiana” (Galindo, 1988, p. 100) y agrega que “la vida común es más rica que la vida en la telenovela, pero es la vida representada ahí” (Galindo, 1988, p. 105). Obviamente, hay claras diferencias entre la vida real y lo representado en la telenovela, pero se trata de “un mundo imitado, que aporta elementos tan reales como los del mundo real” (Galindo, 1988, p. 100) y que “provee un escenario en donde en cada hogar se recrean cotidianamente varias posibilidades de vida y las personas pueden libremente elegir los personajes, temas o situaciones de su interés para apropiarlos de diferentes maneras” (Padilla de la Torre, 2004, p. 195).

En línea con lo dicho anteriormente, para Padilla de la Torre (2004, p. 30) el “fenómeno” telenovela constituye un constante cambio y también tiene un significado social:

En Latinoamérica se ha estudiado históricamente tanto la producción como los textos de la telenovela, y contrario a los primeros estudios que la denunciaban como un producto cultural alienante y antiestético, ahora se refuerza su definición como un "hecho social" que se transforma dialécticamente entre la modernización de los procesos de su producción y

patrocinadores insertos en intereses económicos, y amplios sectores sociales.

La sociedad no es estática en ningún momento, siempre hay cambios. Lo que en un momento dado fuera un tabú enorme, puede convertirse en lo más normal y se puede dar también el caso inverso. La telenovela, como reflejo social, también registra cambios, porque el mundo imitado del año 1958 no es el mismo que el del año 2019. La autora también hace referencia a otros intereses que determinan los relatos de telenovelas: procesos de producción y patrocinadores. Hoy en día cualquiera puede crear su telenovela (como *webnovela*, por ejemplo) y gracias a las nuevas tecnologías se producen cada vez más telenovelas 2.0. Por otra parte, los patrocinadores (políticos y económicos) pueden dirigir partes de las tramas según sus intereses. Como los productores quieren comercializar su producto, requieren el interés del público, así que dentro de sus posibilidades adaptan la trama a las reacciones de los grupos meta (por ejemplo, en el caso del personaje Linda Sortini en *Triunfo del amor*; véase el capítulo 5.5.). Con todo esto la telenovela se convierte en un espejo de una sociedad (y un mundo) cambiante.

Desde una perspectiva más idealista, Neubauer (2012, p. 84) insiste en que se trata de “[...] eine Märchenwelt, in der die Bösen ihre gerechte Strafe erhalten und die Sanftmütigen die Erde erben”³, mientras Roura (1993, p. 83) osa dar un paso más comparando las telenovelas con la pornografía:

En la misma forma en que el género pornográfico masculino está pensado para focalizar la excitación sexual de sus participantes —actores y público— mostrando con gran atención los genitales, el culebrón focaliza con la misma precisión las pasiones femeninas y nos documenta acerca de las mismas. De este modo conseguirá reproducir en la espectadora todas aquellas emociones que tienen lugar en la pantalla: ansiedad, culpa, deseo, amor, odio.

³ Traducción del alemán: “...un mundo de cuentos de hada en el que los malos reciben su castigo bien merecido y los buenos heredan el mundo.”

Ese morbo del sufrimiento ajeno y la posibilidad de observar de cerca la vida de los otros sin ser vistos pueden, en parte, explicar el atractivo y la satisfacción que suponen estas producciones televisivas para tantos consumidores.

Las emociones son esenciales para Delia Fiallo, “la madre de la telenovela latinoamericana”, como afirma en una entrevista (Mato, 2001):

Creo que el éxito, la fuerza de penetración de la telenovela consiste nada más que en las emociones. La emoción es el común denominador en todo el género humano, en todas las épocas y en [todos] los países del mundo. Desde el hombre de las cavernas hasta el último hombre sobre la tierra. El amor, el odio, la ambición, la envidia, los celos son comunes.

En cuanto a la temática podemos afirmar que una típica telenovela abarca como trama principal una pareja protagonista que se desenvuelve en un triángulo amoroso más allá de las clases sociales y que se encuentra con muchísimas dificultades provocadas por los antagonistas. La historia es muy fácil de seguir y se presenta habitualmente en unos 120 o 160 capítulos de aproximadamente 45 minutos cada día. Después de meses de tensión y secretos llega el desenlace que, por regla general, es un final feliz (Mazziotti, 2006, pp. 21-22).

Algunos autores (López-Pumarejo, Mazziotti, Barrón Domínguez...) sostienen que la telenovela es un género derivado de la radionovela que surgió en Estados Unidos en los años veinte del siglo pasado, especialmente porque los primeros autores vinieron de ese medio (Barrón Domínguez, 2008). Unos años después se exportó este concepto con mucho éxito a Cuba y no es de extrañar que las primeras notables escritoras de telenovelas fueran cubanas (Delia Fiallo e Inés Rodena) . A la pequeña pantalla llegó primero en Estados Unidos como el *soap opera* (= ópera de jabón), como explica López-Pumarejo (1987):

Telenovela es el término acuñado en América Latina para la versión iberoamericana del *soap opera* de USA. Es decir, la adaptación de la radionovela a la televisión. El originalmente peyorativo término en inglés, el

cual igual vale para radio y telenovela, deja claro que se trata de un pretexto para presentar reiteradamente un específico tipo de publicidad. La palabra *soap* quiere decir jabón o detergente y *opera* remite a lo melodramático de romántico género musical. Siendo la versión televisual de la radionovela, estuvo totalmente previsto que el *soap* habría de ser una narrativa producida por el departamento de marketing de sus propios patrocinadores: estará destinada a la ama de casa, como señuelo para venderle detergentes y comestibles.

Visto así, podemos afirmar que la telenovela está íntimamente ligada al mundo de la publicidad teniendo en cuenta un público bien definido.

Asimismo, se afirma que el origen de la radionovela está en el folletín europeo del siglo XIX que tenía una forma seriada y un carácter melodramático (Orozco Gómez, 2006, p. 20) y el melodrama en sí tiene sus raíces en el espectáculo teatral de Francia e Inglaterra del siglo XIX (Padilla de la Torre, 2004, p. 33). El nexo con la literatura no se ha perdido, porque “su doble naturaleza, a medio camino entre lo popular y lo literario, queda ya explícita en el mismo nombre de «tele-novela»” (Arroyo, 2006, p. 7).

La conexión telenovela – sociedad es reiterada por muchos investigadores y así también lo confirman los propios artistas, por ejemplo, Julio Alemán⁴, un galán mexicano de telenovelas⁵:

Todas las artes sirven a la sociedad. Por tanto, los artistas somos puntas de lanza en modas, en lenguaje; somos literatura escenificada, escuela visual, divertimento, esparcimiento, catarsis. Somos representantes de nuestros conciudadanos cuando salimos fuera de nuestro país, pues a través de nuestra conducta se juzga al pueblo al que pertenecemos. Somos cultura.

Después de haber definido brevemente el objeto de estudio, pasaremos a presentar los objetivos y la justificación de la temática, se expondrán el

⁴ Julio Alemán actuó en la primera telenovela mexicana, *Senda prohibida* (1958), y luego en más de 30 durante toda su carrera.

⁵ Cita vía artículo <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-87586> (accedido el 04/03/2019).

enfoque, la metodología y los criterios de selección del corpus analizado. En la segunda Parte se ampliará la información sobre el género telenovela.

1.3. Objetivos

La finalidad última de esta tesis es impulsar la aplicación de las telenovelas mexicanas en el aula de ELE, por lo cual el presente trabajo busca cumplir los siguientes objetivos:

- Estudiar temáticas específicas (religiosidad, suicidios, consumo de alcohol y drogas, homosexualidad y homofobia, violaciones, embarazos no deseados y abortos) en 12 telenovelas mexicanas recientes y analizar los discursos relacionados.
- Comprobar la representatividad y el realismo de las susodichas temáticas tratadas en las telenovelas dentro de la sociedad mexicana contemporánea.
- Analizar los aspectos lingüísticos (diatópicos, diastráticos y diafásicos) en las telenovelas mexicanas del corpus.
- Valorar el uso de la telenovela en el aula de ELE para transmitir conocimientos lingüísticos y socioculturales sobre México.

Las telenovelas no son un objeto de estudio prolífico a nivel académico, puesto que a menudo no son tomadas en serio. Sin embargo, hay diversos autores que reconocen el potencial educativo de las telenovelas y las tratan principalmente desde el ángulo de las ciencias de la comunicación. Los aspectos didácticos se centran en la educación social de la población mediante los contenidos socioculturales. Visto así, la presente tesis no es realmente novedosa, pero sí que lo son la perspectiva y la finalidad o aplicación. Los análisis se hacen a nivel lingüístico, comunicativo y social. Y aunque muchas personas han afirmado haber aprendido o mejorado el español gracias a las telenovelas, existe una carencia de propuestas didácticas para un uso consciente de este producto mediático. Es cierto que los medios audiovisuales como el cine y la televisión tienen ya bastante

repercusión en la enseñanza de idiomas. Incluso el MCER (cap. 4.4.2.3.) incluye la comprensión audiovisual en su repertorio⁶, porque combina dos canales de *input*: el visual y el auditivo. La consideración de usar telenovelas mexicanas para practicar estos aspectos cruciales nace de la idea de querer ofrecer un producto cultural típico y representativo para desarrollar las competencias sociocultural, pragmática y lingüística dentro del contexto mexicano. La telenovela parece igual de válida que el uso de otros programas televisivos o el cine, pero aporta algunas características especialmente interesantes debido a su formato que comentaremos más adelante. Asimismo, el estudio crítico de los marcadores de realidad⁷ en las telenovelas que se hace en este trabajo permite evaluar el tratamiento de distintas temáticas y el reflejo que da de la sociedad mexicana.

1.4. Justificación: ¿Por qué la telenovela mexicana?

México, con más de 124 millones de habitantes, es el país hispanohablante que aporta el mayor número de hablantes nativos, aproximadamente 120,7 millones⁸, y por lo tanto se trata de un referente cultural y lingüístico esencial para las personas que aprenden español. México es una gran potencia en lo que se refiere a la producción audiovisual, y esa abundancia de producción y consumo es también un fenómeno insoslayable.

Asimismo, conviene recordar que entre los inmigrantes latinos en EE. UU. también destacan los de origen mexicano con 35 millones (63%), con lo cual queda en evidencia la importancia de ese país y su variedad lingüística.

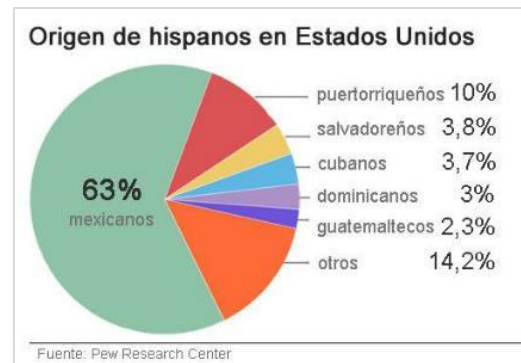
⁶ Véase los nuevos descriptores de “Audio-visual Reception” en el *CEFR Companion Volume with New Descriptors*, p.66.

⁷ Este concepto se tratará con más detalle en el capítulo 2.1.

⁸ Datos tomados del informe *El Español: una lengua viva* del Instituto Cervantes (Fernández Vítóres, 2018).



El español en el mundo



Hispanoamericanos en EE. UU.⁹

En la enseñanza del español se adapta la variedad preferente a las necesidades de los alumnos y la realidad del entorno (si es hispanohablante), pero incluso si la variedad mexicana no fuese la preferente, decididamente merece un lugar especial por su gran impacto en el mundo hispanohablante.

¿Y cómo acercarse a la variedad mexicana? Mediante su producto cultural estrella: la telenovela. Orozco Gómez (2006, p. 12) lo resume muy bien:

La telenovela en México, al igual que en América Latina, ha constituido uno de los espacios de expresión, reconocimiento y recreación cultural por excelencia, a la vez que uno de los productos mediáticos masivos más distintivos y reconocidos de la industria televisiva.

La recreación cultural en un formato televisivo de lo más reconocido es un medio potente en el aula de ELE para transmitir determinados aspectos (lingüísticos, socioculturales y pragmáticos). No se pretende desacreditar al potencial incuestionable que tiene el cine u otros programas televisivos en la aventura del aprendizaje del español, pero la telenovela ofrece muchas cosas que están ausentes en los otros formatos (forma seriada, actuación muy expresiva, apego emocional...) lo cual se explicará con más detalle en la presente investigación. Además, “they (telenovelas) help viewers relate to

⁹ Gráfico disponible en http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304_internacional_elecciones_eeuu_2016_cifras_latinos_if (accedido el 28/01/2019).

social situations [...] (and) also help construct cultural identity” (Casas, 2005, p. 407). La relación entre México y telenovelas es tan estrecha que se convierte en una combinación perfecta para los fines expuestos con anterioridad.

Un dato que merece mención es que entre las telenovelas latinoamericanas en la televisión española las producciones mexicanas son las más numerosas (Morales Morante, 2011, p. 2). Para ofrecer un ejemplo más reciente, en marzo de 2018 se estaban emitiendo las siguientes telenovelas en el canal español televisivo NOVA, especializado en la difusión de series:

Hora	Telenovela (Año)	Productora / País
15:05	<i>Marina</i> (2006)	Argos / México
16:55	<i>La Gata</i> (2014)	Televisa / México
18:10	<i>Por ella soy Eva</i> (2012)	Televisa / México
20:00	<i>Cuando me enamoro</i> (2010)	Televisa / México
20:50	<i>Mar de amor</i> (2009)	Televisa / México
21:15	<i>¿Qué culpa tiene Fatmagül?</i> (2010)	Ay Yapim / Turquía

De las seis telenovelas en la programación, cinco son de México (83%) y cuatro de la casa Televisa (67%). Es obvio que las telenovelas mexicanas gozan de una extraordinaria popularidad. Dada su proliferación y presencia más allá de las fronteras mexicanas, se convierte en un objeto digno de estudio.

1.5. Enfoque y metodología

Las telenovelas son un producto cultural y artificial de una sociedad determinada. Reflejan realidades más o menos verosímiles y el *input* semiótico se realiza mediante el uso de la lengua, imágenes, lenguaje corporal y música. Ante un objeto de estudio tan complejo no resulta fácil dar con una base teórica adecuada que aporte cierta libertad en el análisis y que aún no se haya usado mucho con las telenovelas. El análisis crítico del discurso (ACD) se ha aplicado muy poco al estudio de las telenovelas, y menos a

telenovelas mexicanas. El ACD se define en palabras de Teun A. van Dijk (2001a, p. 352) así:

Critical discourse analysis (CDA) is a type of discourse analytical research that primarily studies the way social power abuse, dominance, and inequality are enacted, reproduced, and resisted by text and talk in the social and political context.

El ACD es un enfoque basado en el análisis de discurso que pretende demostrar las relaciones (de poder, superioridad, dominancia etc.) entre los discursos y la sociedad. Por esta característica constituye el marco teórico principal de este trabajo explorando las dimensiones sociolingüística y sociocultural, entre otras. De esta manera, se aplica un enfoque multidisciplinar¹⁰ que nos permite un acercamiento más completo al objeto de estudio¹¹.

Si pretendemos hacer uso de las telenovelas para enseñar los contenidos mostrados, tanto los lingüísticos como los extralingüísticos, debemos asegurarnos de la fiabilidad y representatividad de los contenidos, es decir, que los contenidos sean verosímiles dentro de la sociedad que demuestra la ficción. Las siguientes preguntas nos invitan a indagar sobre ciertos aspectos de las telenovelas mexicanas:

- ¿La variedad hablada en las telenovelas es realmente mexicana?
- ¿Se hacen distinciones diatópicas, diastráticas y diafásicas verosímiles en el uso de la lengua?
- ¿Los estilos de vida de los distintos grupos sociales representados son verosímiles?
- ¿Los problemas tratados son actuales y relevantes en la sociedad mexicana?

Una pregunta que resume todas estas cuestiones y más es:

¹⁰ Según Van Dijk (2001b: 143), “el ACD debería ser esencialmente diverso y multidisciplinar”.

¹¹ En la Parte III se hablará con más detalle del ACD.

¿Hasta qué punto son las telenovelas un reflejo de la sociedad mexicana actual?

Con el fin de dar respuestas a las preguntas se ha establecido una metodología basada en el análisis crítico del discurso que se explicará más adelante.

1.6. El corpus

La finalidad del análisis es comparar la relación de las telenovelas, en cuanto a la selección y el enfoque de los contenidos, con la sociedad mexicana actual, por lo tanto, nos centramos en las producciones más recientes, desde 2010 hasta 2016, finalizando el estreno en 2017.

Ya se han analizado varias telenovelas producidas hasta 2010 en otros trabajos (Frommke, 2013; Llorente Pinto, 2000; López-Pumarejo, 1999; Mazziotti, 2006; Michael, 2010, 2013; Orozco Gómez, 2006; Roura, 1993), así que con nuestra selección aportaremos actualidad al campo de estudio.

Dada la proliferación del género y el tiempo limitado del estudio, lamentablemente no podemos abordar todas las producciones mexicanas del periodo establecido, sino hay que limitarse a un número manejable. La selección de las telenovelas no es tarea fácil, por lo cual se han postulado los siguientes criterios que permiten incluir telenovelas diferentes en un marco temporal razonable:

- Abarcar las creaciones de las distintas productoras mexicanas, a saber, Televisa y TV Azteca.
- Incluir telenovelas originales, versionadas y actualizadas.
- Incluir telenovelas con una trama variada que ofrece una amplia gama de contenidos.
- Incluir distintos tipos de telenovela (clásica, juvenil, familiar, moderna).
- Incluir telenovelas para diferentes públicos (jóvenes, adultos, familias).

- Incluir telenovelas exitosas¹².
- Incluir telenovelas innovadoras o que traten de temas inusuales.

Las doce telenovelas elegidas comprenden 1491 capítulos con una duración media de 45 minutos, llegando en total a unos 67 095 minutos o 1118,25 horas o 46,59 días.

El visionado total de las telenovelas se ha hecho imprescindible para poder extraer las temáticas de interés y posibles desarrollos en las actitudes de los personajes. Sin embargo, para el análisis se escogen solamente extractos representativos de las telenovelas que abarcan las temáticas en cuestión.

La presentación completa del corpus y los criterios de selección se puede consultar en la Parte IV y en el anexo de este trabajo.

¹² A pesar de poder corroborar el éxito con datos económicos y las cifras del rating, estos aspectos no siempre nos aseguran estar ante una telenovela atractiva. Si realmente es atractiva o digna de ver depende de los gustos particulares de la audiencia, la actuación convincente del elenco y la finalidad que se le quiere dar a la telenovela en el contexto educativo. Recordemos que una producción considerada poco exitosa puede ser interesantísima a la hora de demostrar ciertos aspectos en el aula de ELE.

2. Estado de la cuestión y antecedentes

Si bien para muchos la telenovela puede parecer un género trivial, sí que ha despertado el interés de varios académicos y ha sido estudiada desde distintas perspectivas. Procederemos a mencionar los autores más relevantes para la presente investigación.

2.1. Antecedentes de los estudios sobre la telenovela latinoamericana

Una de las primeras en abordar a telenovela latinoamericana a nivel académico fue la investigadora argentina **Nora Mazziotti**. En varios libros y publicaciones dentro del campo de las ciencias de la comunicación (Mazziotti, 1993, 1996, 2006) explica las características del género y de la industria, expone las diferencias entre las producciones de diferentes países latinoamericanos y describe la expansión de este formato televisivo único. Además, indaga en temas como el *merchandising social*¹³ y el tratamiento de las enfermedades explorando así la naturaleza educativa de las telenovelas. La autora explica el funcionamiento del género como ingrediente social y siempre alude al potencial didáctico que tienen las telenovelas. Sus trabajos son un precedente citado en muchas otras publicaciones y, por lo tanto, resulta imprescindible incluirlos. El género ha evolucionado a lo largo de los años, eso sí, dentro de sus patrones, y algunas cosas que analizó Mazziotti precisan de actualizaciones que se ofrecerán con la presente investigación. Entre las temáticas concretas que ha abarcado Mazziotti destaca el tratamiento de las enfermedades (2006, p. 75) que cumple no solo una función dramática sino también educativa. Dentro de esta línea supone un precedente de esta investigación, ya que esboza también la presencia del alcoholismo en las telenovelas (2006, p. 93). Resume que el consumo (excesivo) está muy ligado a personajes malvados o, en el caso de personajes buenos, exculpado

¹³ *Merchandising social* es un concepto que se refiere a la inclusión de temáticas que resultan tener valor didáctico para la sociedad.

como debilidad. Por lo general, la investigadora no se limita a las producciones de un país concreto, sino comenta las telenovelas de toda Latinoamérica.

En España cabe mencionar la aportación de **Assumpta Roura** (1993), que ofreció una perspectiva interesante al comparar el género telenovelesco con la pornografía. Su juicio se basa en el voyerismo y la exaltación desenfrenada de las emociones que, igual que la sexualidad, normalmente se mantienen más en el ámbito privado. El trabajo de Roura se ha desarrollado en el campo de las ciencias de la comunicación. La valoración del impacto de la telenovela es crucial para entender el gran interés que crean las telenovelas en el público y ofrece una explicación de por qué se trata de un recurso didáctico de lo más atractivo (y adictivo). Eso sí, la autora relaciona el gran potencial didáctico que tienen las telenovelas con el aprendizaje social de los ciudadanos, es decir, las telenovelas suponen un ejemplo de cómo desenvolverse correctamente en la sociedad (1993, pp. 196-197). Es un planteamiento sumamente relevante, ya que, si este recurso funciona para el público nativo, ¿por qué no podría funcionar para los aprendientes de ELE?

Tomás López-Pumarejo (1987) también es uno de los precursores que han escrito sobre las telenovelas latinoamericanas y las *soap operas* anglosajonas en el marco de su tesis doctoral. Su principal aportación radica en la descripción general del género televisivo, al cual describe como una fusión de “la Época de Oro del cine de Hollywood y la Época de Oro de la publicidad” (1987, p. 11). De esta forma se unen una particular forma de enunciar con un lector imaginario. El autor pone un interés especial en la recepción del género sin olvidarse del emisor y del contexto. Más tarde, López-Pumarejo (1999) ahonda en la naturaleza educativa de las telenovelas latinoamericanas y detalla la transnacionalidad que caracteriza a este género. Así trata de explicar el gran éxito que han tenido las telenovelas en países tan dispares como Cuba o la India. El impacto social se muestra en que Fidel Castro adaptó sus compromisos laborales al horario de emisión de su telenovela favorita y en la India se suspendieron temporalmente la celebración de bodas y funerales. Recientemente la investigación se ha abierto a los nuevos impulsos

como la *webnovela* (López-Pumarejo, 2012) que relaciona especialmente con los consumidores inmigrantes en Estados Unidos. Sus trabajos se han hecho en un ámbito interdisciplinar que combina estudios hispánicos y luso-brasileños con estudios de ideologías y literatura. Aún hoy son un referente para analizar la idoneidad del género como recurso educativo social, pero mientras él lo encaja en el *merchandising social* y lo califica como “vehículo de innovaciones socioculturales” la presente investigación busca la aplicación al campo de ELE.

Durante años la universidad de Colima, México, ha reunido a varios investigadores que publicaron trabajos de interés sobre las telenovelas (**Uribe Alvarado**, 2005, 2007), principalmente desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación y los estudios sobre culturas. Sus aportaciones se centran sobre todo en las características de las producciones y el impacto que pueden tener en el público. Uribe Alvarado (2005) describe la recepción cultural de las telenovelas en inmigrantes de origen mexicano en Los Ángeles. La autora afirma que para los inmigrantes “el hecho de ser telenovelas producidas en México (con actores mexicanos, donde se habla español con acento “mexicano”, donde se proyectan escenarios mexicanos), contribuye a fortalecer el orgullo por la nación de origen” (2005, p.22). El consumo de la telenovela es una práctica social que se convierte en “alimento cultural de los mexicanos [inmigrantes en EE. UU.] con su nación imaginada” (2007, p. 145). Dada la perspectiva adoptada, la telenovela no se ha propuesto como recurso didáctico en la enseñanza del español.

Desde la universidad de Guadalajara, **Jorge González** ahondó en los aspectos sociales y culturales del género (González, 2010) y reunió en una obra conjunta a diferentes investigadores (VV. AA., 1998). Para él las telenovelas son “a complex symbolic form” (2010, p. 72) y propone cinco niveles de análisis que tratan la telenovela como un producto (industrial y cultural) en un contexto comercial. Se centra en aspectos semánticos, argumentativos, pragmatolingüísticos, demográficos y etnográficos para interpretar el significado social de las telenovelas. Su aportación radica, pues,

en la elaboración de una posible metodología de “interpretación profunda” del fenómeno telenovela (2010, pp. 75-77). Sus trabajos se hallan dentro del campo de las ciencias de la comunicación y son importantes para entender este género televisivo, centrándose más bien en aspectos sociales, narrativos e ideológicos. Sin embargo, en estos trabajos no se contempla la telenovela como *input* real en el aula de ELE.

Entre los estudiosos mexicanos del tema también contamos con **Guillermo Orozco Gómez** (2006) que, además, forma parte del OBITEL¹⁴. En las publicaciones anuales analiza las producciones recientes del género y las pone en relación con aspectos culturales o políticos. De esta forma supone una fuente valiosa de información sobre la producción y recepción actual de las telenovelas en México. Sus trabajos se desarrollan principalmente en el ámbito de las ciencias de la comunicación y no a nivel lingüístico. Aun así, suele indagar en conceptos culturales y políticos que brindan un interés especial para esta investigación. Gracias a sus informes anuales también se puede evaluar la repercusión mediática que han tenido las telenovelas mediante los datos del *rating* y *share*¹⁵. Como algunos de los estudiosos de la telenovela, Orozco Gómez también alude a la naturaleza didáctica de las telenovelas lo hace desde el *merchandising social*. Nuevamente, la aplicación como recurso educativo en la enseñanza del español está ausente.

Rebeca Padilla de la Torre (2004), por otra parte, ha hecho un análisis de la recepción de la telenovela en los hogares mexicanos ahondando en la semiótica del género para explicar el nexo entre realidad y ficción. Para Padilla de la Torre las telenovelas tienen que ver con la construcción de la identidad de la audiencia tanto a nivel individual como a nivel familiar (2004, p. XXIII). En su estudio entrevistó a nueve familias en Aguascalientes de distintos estratos sociales acerca de su consumo de telenovelas. Casi tres tercios eran

¹⁴ OBITEL = Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva

¹⁵ El concepto de *rating* se explica en el capítulo 9 sobre el Corpus.

participantes femeninos cuyo testimonio resultó crucial a la investigadora para algunos aspectos (2004, p. XXIV):

Al escuchar [los relatos de las mujeres], comprendí que muchos de los prejuicios o mitos contemporáneos contribuyen a dar explicaciones parciales en torno a nuestra relación con la televisión y, sobre todo, en la manera como entendemos las identidades de los "otros", entre hombres y mujeres, hacia otras clases sociales e, incluso, en la apertura a otras identidades como el homosexualismo.

Las entrevistas dan información acerca de cómo los telespectadores se relacionan con las temáticas plasmadas en la pantalla y el grado de educación social que aportan. Aunque se trata de un número reducido de informantes, se puede apreciar el impacto social que tienen las telenovelas y, parecido al trabajo de Assumpta Roura, es posible evaluar el potencial que tienen como material educativo en el contexto de ELE. La autora desarrolla sus investigaciones dentro del campo de los medios de comunicación con un enfoque sociocultural, denominándose "etnógrafa del consumo televisivo".

En Alemania, **Gisela Klindworth**, que también presentó sus avances en la universidad de Colima (Klindworth, 1992), realizó su tesis doctoral sobre la recepción de la telenovela en México. Los resultados se publicaron un año después como libro (Klindworth, 1995), el cual sirve aún hoy como punto de referencia especialmente para los investigadores germanohablantes. Ella explica el proceso de producción de las telenovelas y aporta muchos datos sobre el género. Según la autora, los sentimientos y las emociones son lo que hacen la telenovela tan atractiva (Klindworth, 1993, p. 13):

Die Möglichkeit, Anteil am Leben der Figuren zu nehmen und damit Teil der Handlung zu werden, erlaubt ein intensives, situatives Miterleben von dramatischen Entwicklungen, Leid, Traurigkeit und Freude, ohne jedoch selber mit konkreten Konsequenzen konfrontiert zu sein.¹⁶

¹⁶ Traducción del alemán: "La posibilidad de participar en la vida de los personajes y la trama permite compartir el desarrollo dramático, pena, tristeza y alegría sin tener que enfrentarse a las consecuencias."

Los trabajos de Klindworth son aportaciones importantes (y pioneras en Alemania) para entender el género y también son una de las fuentes principales para el investigador Joachim Michael, eso sí, se centran en el campo de las ciencias de la comunicación y no en aspectos lingüísticos o didácticos para ELE.

El investigador alemán **Joachim Michael** (2010) ofrece una comparación entre las telenovelas de México y de Brasil desde una perspectiva mediática describiendo el género como *kulturelle Leitgattung*¹⁷. Su libro brinda una visión sumamente crítica, por momentos casi devastadora, sobre la telenovela mexicana que no siempre le hace justicia. Para nuestro trabajo la principal aportación del autor es el concepto de “marcador de realidad” (*Realitätsmarker*) (Michael, 2010, p. 237). Con este término el autor se refiere a las referencias geográficas como imágenes de lugares auténticos que aparecen a lo largo en la trama de las telenovelas y que, según él, suelen ser muy abundantes en las producciones brasileñas (TV Globo) y escasas en las mexicanas (Televisa). Estos marcadores dotan la trama de más realismo y autenticidad. Sin embargo, como defendemos en la presente investigación, los marcadores de realidad no solo pueden ser geográficos, sino también lingüísticos, pragmáticos, socioculturales, etc. y el conjunto de todos ellos determina si se trata de un fiel reflejo de la sociedad mexicana o no. Michael es profesor de literatura románica y ciencias de comunicación, así que combina dos perspectivas en su estudio. Se trata de una de las muy pocas obras acerca del género en el mercado germanohablante, con lo cual ofrece un acercamiento desde un fondo cultural distinto y digno de tomar en consideración.

En el ámbito hispanohablante contamos con la tesis doctoral de **Leticia Barrón** (2008) que versa sobre la industria de la telenovela en México, cubriendo aspectos como la producción y la comercialización de las dos empresas más representativas: Televisa y TV Azteca. Su objeto de estudio es

¹⁷ Significa “género cultural dominante”.

la telenovela mexicana como producto globalizado partiendo del gran éxito que ha suscitado desde sus inicios. La investigadora ofrece un *statu quo* del mercado mexicano y hace algunas predicciones para el formato y su comercialización. Principalmente, predice una mayor tasa de adaptaciones de telenovelas y ventas de estas versiones locales. La gran demanda de telenovelas en otros mercados, por ejemplo el chino, abren la puerta a la venta de *know how*, como prestar asesoramiento en los procesos de preparación y producción en lugar de solo vender un guion (2008, p. 286). Asimismo, prevé más alianzas entre las casas productoras y distribuidores. Lo que la autora aún no contempla (dada la fecha del trabajo) es la creciente digitalización de los contenidos televisivos y, con ella, el auge de la *webnovela*, la telenovela 2.0 y las plataformas de televisión a la demanda. No obstante, sus aportaciones ayudan a entender mejor el funcionamiento de las dos productoras más influyentes del mercado en México desde el campo de las ciencias de la información.

Casi una rareza en los estudios sobre las telenovelas es un grupo de investigación en Colombia que examina la relación entre los contenidos lingüísticos de las telenovelas y su efecto en los usos lingüísticos de los espectadores (Cisneros Estupiñán, Olave Arias, & Rojas García, 2009). La investigadora **Mireya Cisneros Estupiñán** y su equipo se acercan al objeto de estudio mediante el análisis del discurso centrado en las categorías semántica y pragmática, además de investigar las estrategias discursivas en relación con estructuras sociales y de poder (2009, p. 9). Los usos lingüísticos de las telenovelas (su trabajo se centra en la telenovela colombiana *Los Reyes*) se comparan con los usos lingüísticos de la audiencia para determinar si traspasan la pantalla. En el estudio se aplica el análisis del discurso como acción basándose en Van Dijk, pero sin hacer referencia a la naturaleza “crítica” (2009, p.10). Observando los objetivos del trabajo, sí se adopta una perspectiva crítica en el análisis como la que también se usa en nuestro trabajo. Resulta que las maneras de expresarse de algunos protagonistas influyen en el habla del público que busca imitar a sus personajes favoritos. Los creadores de las telenovelas pueden, pues, elaborar idiolectos

específicos y así manipular los usos lingüísticos de la sociedad, parecido a lo que ocurre con otros contenidos de las telenovelas. El nexo entre la ficción y los comportamientos o actitudes de los espectadores es lo que destaca en esta publicación. Se trata de un fenómeno sociolingüístico interesante que encaja con algunos planteamientos teóricos de nuestra investigación y que se aplicarán al contexto lingüístico de México. Cisneros Estupiñán y su equipo publicaron otro artículo relevante sobre el lenguaje de la telenovela (colombiana) desde el estereotipo y la moraleja (Cisneros Estupiñán, Olave Arias, & Rojas García, 2008). En estudios posteriores, la investigadora ha buscado la relación entre el lenguaje y la sociedad que se muestra en las telenovelas colombianas (Cisneros Estupiñán, 2011). Ella destaca la importancia de la lengua en este formato televisivo y lo relaciona directamente con su éxito (2011, p.264):

Si el espectador es capaz de recordar un personaje a través de sus usos lingüísticos la telenovela consigue la simpatía del televidente por el personaje que recuerda, y lo suma a su audiencia.

Todos sus trabajos se enmarcan en el campo de la lingüística aplicada al estudio de la telenovela colombiana. Es claramente un buen referente para hacer análisis similares en las telenovelas mexicanas, tal y como pretendemos con nuestra investigación.

La investigadora **María del Rosario Llorente Pinto** ha estudiado el lenguaje usado en las telenovelas en diversos artículos (Llorente Pinto, 2000, 2004, 2006, 2007) y es una fuente importante para la presente investigación. La autora abarca temáticas como el español neutro, los rasgos y las características del español de las telenovelas hispanoamericanas y la recepción por parte de las audiencias españolas. Analiza una variedad de producciones de diferentes países y propone el género como medio de sensibilización hacia las distintas variedades del español. De su trabajo se desprende que el lenguaje utilizado en las telenovelas es verosímil dentro del país en el que se sitúa y que destaca la variación diastrática para caracterizar a los personajes (2004, p.4). Sentencia que “[las telenovelas] que algunos

llaman subproductos están sirviendo como verdaderos vehículos de cohesión lingüística” (2004, p.7). Para comprobar el efecto que tienen las variedades de las telenovelas y el español neutro (de una telenovela brasileña doblada) hizo un estudio con varios estudiantes españoles (2007, p.12): “A pesar de las diferencias, los estudiantes españoles aceptan y consideran en alto grado las diferentes modalidades americanas, incluyendo la del llamado ‘español neutro’”. No obstante, para la recepción vacilante del español hablado en Venezuela la autora opina (2007, p.13):

Posiblemente la razón por la que las modalidades de tipo meridional se relacionan más con ciertos ámbitos del entretenimiento es la consideración de que se alejan más del “español normativo” al apartarse de la ortografía, unido esto a que la enseñada en la escuela sea la variedad de las “tierras altas”. También se podría hablar de fenómenos de tipo extralingüístico que relacionan las zonas donde es normal esta pronunciación con la diversión (Caribe, Canarias y Andalucía, principalmente). Esto hace más difícil la aparición de esta modalidad a nivel internacional, en otro tipo de programas como las noticias o los documentales.

Apunta que incluso sus alumnos provenientes de Andalucía no tienen una actitud favorable hacia su variedad como para tolerarla en un ambiente serio a nivel nacional (por ejemplo, en noticias). Este estudio muestra que la relación entre sentimientos y usos lingüísticos es estrecha. Además, cuanto más “diferente” suena algo, menos aceptación suele tener. Gracias a las telenovelas latinoamericanas (incluyendo así los doblajes al español neutro de las telenovelas brasileñas) distintas variedades del español llegan directamente a los hogares de las familias españolas y pueden sensibilizarlas al respecto. Los trabajos de Llorente Pinto son de gran interés, pero lamentablemente no se basan en investigaciones exhaustivas, sino se trata de artículos relativamente breves. Además, tampoco contempla la telenovela como recurso en la enseñanza de ELE.

El análisis crítico de una telenovela tiene un precedente en **Paula Gutiérrez Cárdenas** (2009), estudiante de Bogotá, que dedicó su trabajo de fin de grado al análisis crítico del discurso de una telenovela colombiana (*Hasta que la*

plata nos separe). Ella explora la dimensión pragmática para determinar las diferencias de las clases sociales (racismo y discriminación), un concepto muy explotado en el ACD. El abuso de poder se da en la percepción de la superioridad de los personajes “más europeos” hacia los otros. Es un trabajo relevante que comparte la base teórica con la presente investigación y la aplica a una temática recurrente en las telenovelas: la diferencia de clases. Para ello se apoya en los trabajos de Teun van Dijk sobre el racismo¹⁸ y da un repaso a la prevalencia que tiene la élite europea en América, especialmente en Colombia. En un país con múltiples etnias el grado de “blancura” determina aún hoy el éxito que pueda tener una persona en la sociedad. La autora concluye que las clases sociales no se representan solo con la habitual oposición de rico y pobre, sino que se añade un matiz a la clase alta como “más europea” y a la clase baja, “menos europea” (2009, p. 113-115).

Ahora bien, el aspecto más delicado del fenómeno expuesto consiste en que la telenovela estudiada, como otras comparables, llega a una gran parte de la población nacional e incluso internacional y así, con la representación de la realidad que difunde, promueve y legitima prácticas discriminatorias que, observadas con detenimiento, son tan políticamente correctas como un chiste racista.

De nuevo comprobamos que la telenovela tiene un alcance incalculable y que puede influir (in)directamente en el comportamiento, las actitudes y las opiniones del público, eso sí, para bien y para mal. Esta investigación sí parte del campo de la Lingüística (MA en Estudios del Discurso y Argumentación), pero se limita al estudio del discurso sin proponer una aplicación práctica de los resultados como podría ser el uso del género en el ámbito de ELE.

El nuevo impulso de las *webnovelas*, entre otras cosas, también ha ocupado a la mexicana **Raquel Guerrero** (Guerrero, 2013) que publica podcasts¹⁹,

¹⁸ Por ejemplo: van Dijk, T. A. (comp.) (2007), *Racismo y discurso en América Latina*, Barcelona, Gedisa.

¹⁹ Disponibles en <https://itunes.apple.com/mx/podcast/ratona-de-television.../id1106728387?-mt=2> (accedido el 28/02/2018).

artículos y entradas de blog²⁰ sobre el género. Es una fuente de información para seguir las evoluciones más recientes de las telenovelas, si bien ella no las relaciona con su poder educativo en el ámbito de ELE.

Por otro lado, el español “**Gafemo**” (Fernández de Lera, 2018) dedica un blog²¹ a las telenovelas hispanoamericanas desde 2013. Su pasión por el género lo llevó a recopilar mucha información y datos curiosos siendo así una fuente valiosa. En su blog se publican reseñas, los índices de audiencia de las distintas telenovelas en la televisión española y sus razonamientos también lo han llevado a mencionar el potencial de las telenovelas como recursos de ELE, pero no se ha parado en propuestas concretas, porque no son objetivo de su blog.

2.2. Telenovela y enseñanza de lenguas

Hasta hoy no existen muchos antecedentes acerca del uso sistemático de la telenovela en la enseñanza de idiomas, y mucho menos de productos originales hechos por y para hablantes nativos.

Esta tesis pretende ser una contribución previa de utilidad para cualquier profesor que quisiera elaborar materiales didácticos sobre aspectos socioculturales y lingüísticos con telenovelas mexicanas. Por lo tanto, no abarcamos la parte didáctica, sino nos centramos en el análisis del discurso, ya que este tipo de análisis es un primer paso para poder desarrollar estos materiales con seriedad y rigor.

En muchos países²², especialmente los de Europa del este, las telenovelas han suscitado un gran interés por la lengua y cultura del mundo hispanohablante. Y aunque muchos estudiosos han reconocido el gran impacto de las telenovelas en la difusión del español en el mundo

²⁰ Blog disponible en <http://www.ratonadetv.com/> (accedido el 28/02/2018)

²¹ El blog se llama *Hablemos de telenovelas*: <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com>

²² Véase artículo disponible en: http://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/03/100225_lengua_congreso_telenovela (accedido el 19/04/2018)

(Covarrubias, 2010), realmente pocos las han aplicado como recurso didáctico en las aulas de ELE.

Sin embargo, hay varios casos conocidos de personas que aprendieron el español gracias a las telenovelas, pero de forma autodidacta y sin dirección profesional. Irina Baeva²³, por ejemplo, es una actriz rusa que aprendió español viendo las telenovelas mexicanas *Rebelde* y *Teresa*. Cuando tenía 18 años, abandonó Rusia y se instaló en México para estudiar actuación en



Irina Baeva

el CEA²⁴. Como egresada exitosa formó parte del elenco de las telenovelas *Muchacha italiana viene a casarse* (2015), *Pasión y Poder* (2015), *Vino el amor* (2016), *Me declaro culpable* (2017) y *El último dragón* (2019) de Televisa. Los futbolistas Stevan Jovetic y Bogdan Milic de Montenegro también sorprendieron con su elocuencia en español gracias a las telenovelas, como ellos mismos afirmaron²⁵.

Este fenómeno ha llevado a **Silvia Rivera Alfaro** a hacer un estudio que investiga el aprendizaje del español mediante las telenovelas por parte de rumanos (Rivera Alfaro, 2016). Como bien manifiesta la autora, en Rumanía es bastante habitual mostrar telenovelas hispanoamericanas en la televisión sin doblaje, lo cual invita a los espectadores a aprender el español de forma indirecta y no guiada.²⁶ Es una tendencia que se da desde los años 90 y no parece desaparecer.

²³ Entrevista disponible en <http://peopleenespanol.com/telenovelas/irina-baeva-la-joven-rusa-que-triunfa-en-univision-en-rusia-pasaba-horas-viendo-novelas-mexicanas/> (accedido el 22/02/2018).

²⁴ En el capítulo 5 se explica más sobre el CEA – Centro de educación artística de Televisa.

²⁵ Artículos disponibles en <http://www.kaisermagazine.com/blog/stevan-jovetic-espanol-lengua-futbol/> y <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2018/02/la-otra-cara-del-genero-telenovelas.html> (accedido el 22/04/2018).

²⁶ Véase también el artículo sobre el tema en la página web del diario El Mundo: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/21/comunicacion/1237653895.html> (accedido el 17/04/2018).

Rivera Alfaro sostiene que la telenovela es un producto cultural que puede servir para la difusión del español en el mundo y reconoce que hasta el presente las telenovelas han sido abordadas “escasamente desde la lingüística” (2016, p. 412). Ella se centra en la perspectiva de los rumanos que aprendieron español con ayuda de las telenovelas dentro de la globalización lingüística y mediante cuestionarios evalúa distintos aspectos de susodicho aprendizaje. Destaca, por ejemplo, que la mayoría de las telenovelas preferidas eran mexicanas (35,19%), aunque a veces el origen de la telenovela fue confundido. La vasta mayoría de los encuestados (24 de los 25) coincidió en la posibilidad de aprender español con las telenovelas (2016, p. 415). El estudio recoge más datos de cómo los rumanos evalúan sus propias destrezas lingüísticas y qué variedades diatópicas prefieren (el “español americano”). Sin embargo, la autora no relaciona la aparente facilidad que tienen los rumanos para aprender el español de forma involuntaria y no dirigida con el hecho de que el español y el rumano comparten rasgos y raíces.

Que nosotros sepamos, la única propuesta de una aplicación didáctica sistemática de las telenovelas hispanoamericanas en el aula de ELE ofrece **Leonie Frommke**, una estudiante alemana, con su tesis de maestría (Frommke, 2013). El grupo meta son estudiantes de habla alemana de la secundaria II (alumnos entre 16 y 18 años, parecido al bachillerato en España) y el marco teórico aplicado es el modelo *Intercultural Communicative Competence (ICC)* de Michael Byram²⁷. La autora reconoce el gran potencial que tienen las telenovelas para enseñar competencias culturales en una lengua segunda/extranjera, en concreto la competencia *savoir s’engager (critical cultural awareness)*.

Para mostrar su hipótesis analiza brevemente el “reflejo de la realidad” en dos telenovelas mexicanas: *Laberintos de pasión* (1999, Televisa) y *Mientras haya*

²⁷ Las aportaciones de Bryam se han aplicado especialmente en el campo de la enseñanza del inglés como lengua segunda/extranjera.

vida (2007, Argos). *Laberintos de pasión* tiene lugar en un sitio ficticio, una típica hacienda mexicana. La autora lamenta que los protagonistas usan pocos mexicanismos y, por ende, el habla mexicana solo queda representada por parte de algunos actores secundarios. Razona que algunos actores no son mexicanos, pero no menciona que las clases altas en las telenovelas usan generalmente un español más neutro y, además, reduce los rasgos lingüísticos solo al nivel léxico. En el análisis del realismo cultural se guía por las tres fuerzas centrales, el conservadurismo sexual, el darwinismo social y el elitismo de razas, que caracterizan las producciones de Televisa según Fernández y Paxman²⁸. Al parecer, la identidad cultural está representada creíblemente, también gracias a la presencia del catolicismo y machismo, si bien la autora advierte que también puede tratarse de una posible manipulación ideológica de la sociedad (Frommke, 2013, p. 81). En *Mientras haya vida* la trama se desarrolla en lugares reales (Ciudad de México) y las temáticas son de índole social. La autora afirma que el tratamiento de los problemas se lleva a cabo de una manera creíble y el público opina que la ficción es bastante realista. Sin embargo, no faltan las alusiones moralistas que suelen darse en las telenovelas mexicanas. En cuanto a la identidad cultural resalta que el conservadurismo sexual se da solo parcialmente, el darwinismo social se presenta muy poco y el elitismo social está muy desarrollado. Concluye que esta telenovela es más moderna que *Laberintos de pasión*.

A pesar de tratarse de dos distintos tipos de telenovela (tradicional / moderna), se dejan ver claramente los rasgos de la identidad cultural mexicana en ambas (Frommke, 2013, p. 89). Independientemente de la variable cercanía a la realidad (alguna más que otra), las telenovelas son recibidas como realistas por la mayoría del público mexicano (Frommke, 2013, p. 90). La autora deduce que gracias a la implementación de estereotipos la telenovela es un producto cultural que transmite valores, formas de comportamiento y concepciones de

²⁸ Fernández, Claudia / Paxman, Andrew (2009): *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. Mexico: Grijalbo.

la sociedad mexicana. Además, se aprecia una identidad cultural entre aspectos históricos y contemporáneos (Frommke, 2013, pp. 90-91). La idea concluyente es que la telenovela no solo puede transmitir conocimiento cultural relacionado con el mundo de la lengua meta, sino que los alumnos deben practicar una recepción crítica de estos contenidos para así poder fomentar diálogos interculturales. Si bien el trabajo es un buen antecedente de esta investigación, solo investiga dos telenovelas y carece de propuestas prácticas de cómo utilizar la telenovela como recurso didáctico.

Es cierto que existen “telenovelas didácticas” creadas exclusivamente para la enseñanza de idiomas, pero estas no suscitan interés para esta tesis por no tratarse de productos auténticos hechos por y para hablantes nativos. Lo que sí conviene mencionar es que existe una gran cantidad de propuestas didácticas para la aplicación del cine en el aula de ELE (Amenós Pons, 1999b, 1999a; Contreras de la Llave, 2007; Toro, 2009; Ortí Teruel & García Collado, 2014; Grimm, 2015;)²⁹, varios espacios virtuales ofrecen explotaciones didácticas acerca del cine, por ejemplo marcoELE³⁰ o Todoele³¹ y editoriales como Difusión³², SGEL y Edinumen han comercializado material para promover el uso del cine en el aula. A nivel internacional podemos mencionar la Film in Language Teaching Association (FILTA)³³ del Reino Unido que promueve el uso del cine en el aula (y su continua investigación) ofreciendo explotaciones didácticas de forma gratuita y Filmarobics³⁴ de Estados Unidos que comercializa los materiales didácticos.

El filme en el aula de ELE puede encontrar diversas aplicaciones. En cuanto al formato se puede hacer un uso completo del filme o un uso selectivo de algunas secuencias y en cuanto a los contenidos didácticos pueden ser tanto

²⁹ No es posible abarcar todas las aportaciones aquí ni es el objetivo de este trabajo.

³⁰ Disponible en <https://marcoele.com/actividades/peliculas/> (accedido el 09/04/2018).

³¹ Disponible en http://www.todoele.net/actividadescine/Actividad_list.asp (accedido el 09/04/2018).

³² Catálogo online en <https://www.difusion.com/tienda/clase-de-cine/> (accedido el 22/04/2018).

³³ Disponible en <https://www.filta.org.uk> (accedido el 13/05/2019).

³⁴ Disponible en <https://www.filmarobics.com/> (accedido el 13/05/2019).

lingüísticos (fonético-fonológicos, semánticos, sintácticos, pragmáticos...) como socioculturales (según las tramas). Los contenidos deben relacionarse con unos objetivos concretos en el aula (por ejemplo, practicar la comprensión oral), los cuales, en algunos casos, pueden ser el mero entretenimiento de los alumnos. En todo caso hay que reflexionar bien ante el uso de audiovisuales en el aula y responder a estas preguntas básicas (Amenós Pons, 1999b, p. 770):

- ¿Qué es lo que queremos conseguir?
- ¿De qué manera pueden unos materiales cinematográficos ayudarnos?

La televisión en general ha sido objeto de estudio como recurso didáctico para llevar muestras reales de la lengua al aula. Ruiz Fajardo (2010) hace referencia a la hipótesis del discurso³⁵ la cual invierte para explicar el problema de los estudiantes de ELE que son excelentes dentro del aula pero incapaces de usar el idioma fuera del aula: “esto ocurre porque ni el aula ni los libros de texto les preparan para esas situaciones” (Ruiz Fajardo, 2010, p. 66).

La autora analiza material audiovisual de un manual de ELE (*Gente en acción*) que resulta ser insatisfactorio, por lo que ella propone seleccionar material audiovisual auténtico a partir de unos criterios concretos: televisión de verdad (en oposición a material audiovisual de manuales didácticos), hablantes nativos (personas auténticas en programas con atención a aspectos extralingüísticos y no lingüísticos, como ocurre en material didáctico elaborado), texto completo (fragmento con significado completo), verosimilitud en los actos comunicativos, verosimilitud en la distribución del turno de palabra.

³⁵ La “Discourse Hypothesis” sostiene que si los alumnos se enfrentan solo a situaciones informales y espontáneas, no son capaces de llevar a cabo intervenciones más formales y planeadas. Ruiz Fajardo (2010) invierte la hipótesis para aplicarla al contexto que sucede en la realidad del aula de ELE.

Algunos de estos criterios, por ejemplo la verosimilitud en la interacción comunicativa (a nivel de variedad lingüística) son parte del presente trabajo de investigación. Las telenovelas pueden ser un buen candidato para cumplir con estos criterios si consideramos que el *input* es producido por y para hablantes nativos. Es cierto que se trata de actores, pero al menos no son personas que siguen un guion de un manual didáctico con producciones de bajo presupuesto. La autora enumera además una serie de características que intervienen en la selección de material adecuado para favorecer el entendimiento por parte de los alumnos. Destacan, por ejemplo, la necesidad de conocer las macroestructuras (saber qué es lo normal en una situación determinada como una boda), ofrecer una secuencia comunicativa completa, adecuar la duración del material y tener un número reducido de hablantes. Todo esto es lo que una telenovela puede cumplir, puesto que se cultiva mucho el diálogo (y monólogo) expresivo entre pocos participantes. Mediante ejercicios e información adicional se pueden solventar discrepancias entre macroestructuras desconocidas por los alumnos y en cuanto a la duración, de ninguna manera es obligatorio mostrar una telenovela entera de 170 capítulos. En el capítulo 20 volvemos a esta y más cuestiones a tener en cuenta para el uso de la telenovela mexicana en el aula de ELE.

Llegados a este punto cabe preguntarnos ¿para qué usar el cine y la televisión en el aula de ELE?

Hoy en día, en tiempos de las nuevas tecnologías, estamos rodeados de pantallas y sonidos donde el *input* simultáneo de sonido e imagen es algo muy habitual. Si tradicionalmente la comprensión auditiva era una de las principales destrezas en el aprendizaje de idiomas, ahora habría que considerar también la **comprensión audiovisual**. Así lo ha hecho el MCER en su versión original de 2001 y también en la versión actualizada de 2018. Se trata de una destreza que ha adquirido mucha importancia en los planteamientos didácticos de lenguas extranjeras. En la versión actualizada de los descriptores del MCER se detalla más sobre la comprensión audiovisual mediante la televisión y el cine (Council of Europe, 2018, p. 66),

que son el *input* propuesto para practicar esta destreza. Obviamente, la mención de la televisión incluiría las telenovelas.

No obstante, es obvio que mientras las telenovelas no gozan de mucha fama en el ámbito didáctico del español, el cine hispanohablante sí se ha hecho un hueco en las aulas de ELE. ¿A qué se debe este favoritismo? ¿Tienen las telenovelas hispanoamericanas tan mala fama? ¿No son adecuadas para el uso en el aula de ELE?

Lógicamente, si los profesores no ven determinados programas, por ejemplo telenovelas, raramente los contemplarán como material en sus clases. Y en caso de que sí las vean, tal vez no estén seguros de la verosimilitud de los contenidos lingüísticos y socioculturales representados en las telenovelas. A veces las producciones pueden parecer exageradas en términos de actuación y poco creíbles al espectador no acostumbrado. Entonces, no se trata necesariamente de una actitud negativa hacia el género por prejuicios sino más bien por desconocimiento al no estar familiarizados con la estructura narrativa y el estilo de escenificación. Con el fin de solventar este obstáculo del desconocimiento, el presente trabajo ofrece nociones imprescindibles de este género televisivo para contemplar su posible aplicación a ELE. De esta manera también se busca erradicar algunos de los prejuicios dañinos que la telenovela ha ido acumulando a lo largo de los años de su existencia.

Pensando en la posible aplicación de este medio al ámbito de la enseñanza de ELE conviene consultar el Plan Curricular del Instituto Cervantes, que ofrece un amplio inventario de contenidos para el aula de ELE. No solo se centra en aspectos gramaticales, sino también incluye conocimientos socioculturales en los apartados 10 (Referentes culturales), 11 (Saberes y comportamientos socioculturales) y 12 (Habilidades y actitudes interculturales). Los inventarios de todas estas nociones no se asocian a niveles concretos del MCER (A1-C2), sino que los capítulos 10 y 11 se dividen en fases de aproximación, profundización y consolidación, mientras el capítulo 12 abarca una descripción global de las destrezas deseadas. Por ende, los contenidos de estos apartados deben ser omnipresentes en la enseñanza del

español desde los niveles iniciales hasta los más avanzados. Un objetivo de esta investigación es justamente comprobar hasta qué punto los contenidos socioculturales en las telenovelas reflejan la realidad mexicana y en función de los resultados podrían valer para ejemplificar los inventarios mencionados del PCIC.

Para avanzar en el dominio de una segunda lengua, se requiere un conjunto de competencias y destrezas, entre ellas la competencia comunicativa. Según el Marco Común Europeo de Referencia de las Lenguas (Consejo de Europa, 2001, Capítulo 2.1.2.), se trata de una competencia que “comprende varios componentes: el lingüístico, el sociolingüístico y el pragmático.” Mientras el componente lingüístico abarca los conocimientos gramaticales (y su correspondiente organización cognitiva), el sociolingüístico y el pragmático se adentran más en los usos de la lengua. Estas tres dimensiones son imprescindibles para desenvolverse con soltura en una lengua extranjera o segunda. Asimismo hay que recordar las competencias generales del individuo que también comprenden el conocimiento sociocultural (Consejo de Europa, 2001, Capítulo 5.1.1.2.).

Si se probaran verosímiles tanto los contenidos lingüísticos como los socioculturales de las telenovelas mexicanas, la combinación de ellos con el medio audiovisual supondría un *input* real(ista). Así que los beneficios que aporta un género como la telenovela mexicana en el aula de ELE serían varios:

- *Input* real a nivel lingüístico y sociocultural
- Desarrollo de la competencia comunicativa (MCER)
- Fuente de referentes culturales, saberes y comportamientos socioculturales, habilidades y actitudes interculturales (PCIC) [a comprobar]
- Repetición continua (*flashbacks*, repasos...) que ayuda a la comprensión
- Forma seriada que permite mantener el interés más tiempo
- Aprendizaje camuflado de ocio

- Actuación expresiva que ayuda a la comprensión
- Estímulos extralingüísticos que ayudan a la comprensión
- Poder adictivo que potencia la motivación y los resultados de aprendizaje

Una película tiene una duración de aproximadamente 90 minutos y su narración, por regla general, es cerrada. En cambio, la telenovela tiene una duración mucho más larga y automáticamente puede abarcar más temáticas, más desarrollo de la trama y de los personajes, etc. La forma seriada crea un interés constante y puede resultar muy motivadora para el alumno. En el cine suele haber abundantes estímulos extralingüísticos, pero las telenovelas mexicanas los explotan sistemáticamente (por ejemplo, una melodía se identifica con un personaje) y presentan un estilo de actuación particular que es muy beneficioso para favorecer la comprensión audiovisual de los alumnos. La larga duración de la telenovela y la forma seriada también permiten numerosos repasos y repeticiones que, de nuevo, inciden positivamente en la comprensión audiovisual de los alumnos. Quizás se vuelve así un *input* más ameno, manejable y menos amenazante³⁶ para los alumnos de los niveles bajos e intermedios. Además, en un país como México la telenovela tiene un alto valor televisivo-cultural, así que este medio permite conocer México a través de su referente cultural más internacional.

Después del análisis del corpus, volvemos a la cuestión de la aplicación a ELE con más detalle. Por el momento hemos querido realzar los puntos fuertes de la telenovela. Nuestro objetivo no es reemplazar el cine u otros programas de televisión en ELE por las telenovelas mexicanas, sino complementar, ampliar y enriquecer el panorama de los recursos posibles para la enseñanza de ELE. En este apartado hemos podido comprobar que existen diversas aportaciones académicas sobre la telenovela en general y la mexicana, en particular. En la

³⁶ El miedo a no entender una película o un programa de televisión puede bloquear a los alumnos y el uso de un recurso podría fracasar a causa de ello. Ruiz Fajardo (2010: 65) menciona esta posible frustración cuando se quiere usar muestras reales de la lengua en el aula.

mayoría de los casos los investigadores vienen del campo del periodismo y los medios de comunicación. Muchos profundizan en aspectos culturales y sociales, además de subrayar la naturaleza educativa que puede tener este género. Aun así, los acercamientos a nivel lingüístico son escasos y la iniciativa de combinar la telenovela mexicana con la enseñanza de español como lengua extranjera de una forma sistemática es prácticamente inexistente. Por esto, la presente investigación pretende contribuir a llenar la laguna existente.

PARTE II: Las telenovelas

3. Las telenovelas en Latinoamérica

Conforme hemos podido observar en la introducción, las telenovelas tienen una gran repercusión en los países latinoamericanos y sus respectivas sociedades. Queda patente que son mucho más que solo entretenimiento ligero. Son cultura. Son educación.

Los principales países productores de telenovelas son México, Brasil, Colombia y Venezuela, si bien otros países como Chile, Perú y Argentina también cuentan con un mercado notable de telenovelas. Venezuela fue el mayor exportador de telenovelas en las décadas de los 80 y 90 con clásicos como *Topacio*, *Cristal*, *La dama de rosa*, *Leonela* y *Kassandra* (Mazziotti, 2006, p. 43), pero la inestabilidad económica y política en el país terminaron con estos éxitos. Con *Yo soy Betty, la fea* las telenovelas colombianas se hicieron eco en el terreno internacional y las numerosas adaptaciones permitieron un acercamiento cultural específico a la trama dentro de la respectiva sociedad.

En los últimos años se ha establecido un formato global, unas telenovelas que habitualmente se ruedan en Miami, Estados Unidos, principalmente para la cadena Telemundo. Un buen ejemplo es *Pasión de gavilanes* que llegó a ser un éxito notable en España³⁷.

A continuación, pasamos a conocer más sobre este género tan fascinante en general, y sobre la telenovela mexicana, en particular.

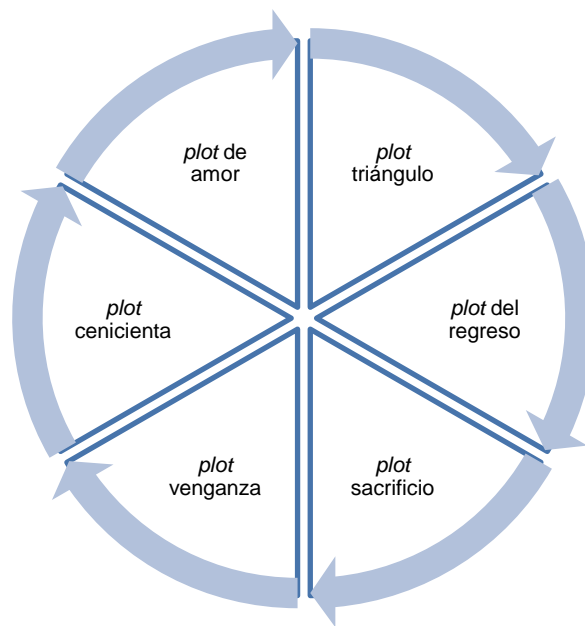
³⁷ Artículo disponible en <http://www.formulatv.com/noticias/49543/13-anos-pasion-gavilanes-fenomeno-masas/>

4. Características de las telenovelas

La telenovela tiene ciertos rasgos que la distinguen de cualquier otro formato televisivo. Salta a la vista que se trata de una forma seriada y dada la proliferación del género, podemos constatar que son producciones con costes relativamente asequibles que se amortizan con los ingresos de la publicidad y la exitosa comercialización (inter)nacional del producto (Michael, 2010, pp. 230-231).

4.1. El argumento

El melodrama se convierte en el eje central de la narrativa, que, por lo general, tiende a rodear una historia de amor sobre la cual se van tejiendo distintas historias menores. Mazziotti (2006, pp. 54-55) recoge las tramas³⁸ argumentales clásicas de las situaciones dramáticas según Lewis Herman y George Pólit, a saber:



³⁸ La autora se refiere a las tramas con la palabra inglesa *plot*, por lo tanto, se mantiene la denominación en esta cita y el ejemplo que le sigue.

La autora recuerda que “la telenovela es un género *multiplot*”, por lo tanto, solemos hallar más de una trama argumental. Veamos un ejemplo de la telenovela *Mi corazón es tuyo* (2014):

✓ *Plot cenicienta*³⁹:

La humilde bailarina/niñera Ana Leal se convierte en esposa del empresario Fernando Lascuráin y así en la señora de la casa.

✓ *Plot de amor*:

Hay varias historias de amor como la de Jennifer y Nicolás, Jennifer y Johnny, Fanny y León, Manuela y Bruno, Ana y Diego...

✓ *Plot sacrificio*:

Nicolás se separa de Jennifer, sacrificando su amor, porque se considera demasiado viejo como para estar con ella y hacerla feliz.

✓ *Plot triángulo*:

Nando se enamora tanto de Ximena como de Edith y debe elegir con cuál seguir adelante.

✓ *Plot del regreso*:

Tamara, la madre del hijo de León, Mauricio, vuelve después de mucho tiempo e influye en la vida de León.

✓ *Plot venganza*:

Enrique Basurto quiere vengarse de Fernando Lascuráin por haber despedido a su padre hace años.

Es solo un ejemplo de telenovela que incluye todos los *plots* identificados, aunque es posible que se deba a la considerable extensión de la producción, porque durante unos 177 capítulos hay que satisfacer a la audiencia.

³⁹ El *plot* cenicienta se vuelve casi literal cuando la protagonista pobre huye del galán rico y pierde un zapato (Ana en *Mi corazón es tuyo*, cap. 25, 03'30 y María en *Así en el barrio como en el cielo*, cap. 2, 0'05).

4.2. Estructura narrativa

Una típica telenovela tiene entre 100 y 200 capítulos, una duración que permite aumentar la rentabilidad del proyecto a la vez de poder mantener el interés del público. Un capítulo ocupa una hora en la programación, aunque solo aproximadamente 45 minutos se corresponden al programa y el resto se dedica a la publicidad.

Klindworth (vía Michael, 2010, pp. 255–259) establece tres fases en la trama de una telenovela:

1. La construcción de un equilibrio.
2. El conflicto central (entre los capítulos 30 y 50).
3. La reconstrucción del equilibrio (los últimos 30 capítulos).

Si analizamos las estructuras de dos ejemplos recientes como *Qué pobres tan ricos* (2013) de Televisa y *Así en el barrio como en el cielo* (2015) de TV Azteca hallamos la siguiente división:

Qué pobres tan ricos (2013) – 166 capítulos

Capítulos:	1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	166
Fases:	fase 1		fase 2													fase 3		
%	3%		93%													4%		

Si bien el conflicto viene construyéndose más pronunciadamente ya desde el capítulo 5 con la pérdida de la fortuna familiar, es en el capítulo 9 cuando los ricos Ruizpalacios se van a vivir a la casa de los pobres Menchaca. La trama se complica con numerosas historias entrelazadas hasta culminar en la resolución de los problemas a partir del capítulo 155 cuando Miguel Ángel y Lupita se reconcilian.

Así en el barrio como en el cielo (2015) – 120 capítulos

Capítulos:	1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120
Fases:	fase 1			fase 2								fase 3	
%	14%			78%								8%	

También en este ejemplo el conflicto principal se está construyendo progresivamente, pero a partir del capítulo 17, cuando se embarga a la familia Ferrara de todos sus bienes, nos encontramos ya en pleno desarrollo de la trama. Hacia el capítulo 100, con la detención de Francesca y la insistencia en la importancia del perdón, los conflictos parecen resolverse poco a poco.

Como vemos en ambos ejemplos, no se puede generalizar la estructura. Lo que sí parece ser una afirmación viable es que, si estamos de acuerdo con una división en tres fases, la primera y la tercera fase tienen una extensión parecida mientras que la fase dos es la más extensa (llegando fácilmente al 90%). Aunque la resolución final se inicia aproximadamente en las últimas dos semanas de la emisión (correspondiente, como mínimo, a los últimos 10 capítulos), el final feliz no lo solemos celebrar hasta el mismísimo último capítulo, a menudo con una duración prolongada.

Cada capítulo por su parte pasa también por distintas partes. Al principio se suelen incluir las repeticiones que dan un repaso del final anterior (habitualmente dramático) y resumen todo lo importante para poder seguir la trama sin tener la necesidad de haber visto el capítulo anterior. Al final se suele encontrar un gancho o *cliffhanger* que pretende sorprender o asustar al público y así mantener el interés para los próximos capítulos. Tales ganchos son aún mayores cuando se trata de la última emisión antes del fin de semana (Morales Morante, 2011, p. 3). Algunas veces, si la trama lo permite, se muestra un repaso de lo ocurrido cuando los personajes comparten algún recuerdo o se aprovecha la amnesia de algún personaje para explicarle (y al público) todo lo que ha pasado hasta ese momento (Nazario, cap. 24 y 25 en *El color de la pasión*).

Llama la atención que desde el año 2016 se estrenan cada vez más telenovelas cortas en Televisa, de entre 16 y 80 capítulos (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2017, p. 300):

Telenovela	Capítulos
<i>El hotel de los secretos (2016)</i>	80
<i>Corazón que miente (2016)</i>	70
<i>Las Amazonas (2016)</i>	61
<i>Por siempre Joan Sebastián (2016)</i>	18
<i>Mujeres de negro (2016)</i>	51
<i>Yago (2016)</i>	65
<i>Sin rastro de ti (2016)</i>	16
<i>La candidata (2016)</i>	61
<i>La doble vida de Estela Carrillo (2017)</i>	72
<i>La piloto (2017)</i>	80
<i>En tierras salvajes (2017)</i>	69
<i>Hoy voy a cambiar (2017)</i>	21
<i>Me declaro culpable (2017)</i>	61
<i>Y mañana será otro día (2018)</i>	76
<i>La jefa del campeón (2018)</i>	63
<i>Sin miedo a la verdad (2018)</i>	21
<i>Amar a muerte (2018)</i>	41

Las razones de esta tendencia pueden ser varias. Por un lado, la biografía seriada de Joan Sebastian se cuenta posiblemente en una veintena de capítulos y por otro, la serie (*Ezel*, Turquía 2009) en la que se basa la telenovela *Yago* no sobrepasa los 71 capítulos. Televisa les ha dado un nombre a estas nuevas producciones reducidas de entre 60 y 70 episodios: *Súper Dramas*.⁴⁰

Este contenido tiene la finalidad de hacer productos más cortos, reales y mucho más dramáticos, con el que complementarán la barra temática de la televisora, sin descartar contenidos propios, aseguró en entrevista Rosy Ocampo, Vicepresidenta Corporativa de Contenido de Televisa.

⁴⁰ Información disponible en <https://eldiariomy.com/2018/01/30/llegan-super-dramas-a-televisa-un-nuevo-genero-de-telenovela/> (accedido el 09/02/2019)

La trama de *Sin rastro de ti* podría ocupar muchísimos más capítulos que solo dieciséis, pero también es cierto que la producción involucra muchos gastos y restricciones de presupuesto monetario y temporal. Por otro lado, así se puede iniciar una nueva estrategia de mercantilización, ya que cada vez es más difícil mantener la atención prolongada de una audiencia. Las series se han puesto de moda en los últimos años con canales de programación bajo demanda en línea como *Netflix* o *Amazon Prime* y las telenovelas deben competir con la aplastante cantidad de nuevas series de diferentes países. Como el corpus elegido se sitúa un poco antes del auge de las plataformas de series a la demanda, no nos vamos a parar mucho en ellas. No obstante, el impacto de esta nueva forma de consumo mediático puede afectar también al género telenovela.

En línea con la estructura de las series estilo *Netflix* y *Amazon Prime* también hay telenovelas que cuentan con más de una temporada, por ejemplo, *La piloto*⁴¹ y *Mi marido tiene familia*. No queda claro si se planeaban varias temporadas desde el principio o si el éxito de la producción ha inspirado a prolongar el relato.

Es lógico que la dinámica de una telenovela cambia notablemente si se relata la trama en un 50% o menos de los capítulos habituales, es decir, en lugar de ocupar un espacio en la programación durante 6 meses se reduce a 3 meses.

Cabe preguntarnos ¿cómo se aspira a rentabilizar los proyectos en la mitad del tiempo? Los servicios de suscripción y la publicidad indirecta podrían ser la respuesta.

De todos modos, este cambio en la estructura puede, sin duda, beneficiar también el uso de telenovelas en el aula de ELE como se elaborará más adelante.

⁴¹ En el caso de *La piloto* se hizo una segunda temporada en 2018 de unos 82 capítulos, así que al final sí se acerca a la duración habitual de una telenovela.

4.3. Entre innovación y tradición

La clasificación de diferentes telenovelas se suele hacer con los calificativos opuestos “tradicional” e “innovador”. Se trata de etiquetas muy generales que se colocan habitualmente a producciones de todo un país o toda una compañía de producción. El estilo más tradicional se caracteriza por una fuerte moral católica, la exaltación del valor de la familia y las tramas del estilo “cenicienta”, rasgos que se le adjudica a México, más concretamente a la casa Televisa (Mazziotti, 2006, p. 32).

Por otra parte, tenemos las producciones innovadoras que rompen con el esquema tradicional. Las telenovelas colombianas, por ejemplo, han sido pioneras en poner una protagonista fea, otra, prostituta, un galán impotente y mostrar la bebida como diversión y no como vicio (Mazziotti, 2006, pp. 38-40). De igual manera se muestran mucho más modernas las telenovelas brasileñas, porque aspiran a una representación más fiable de la realidad y quieren aportar su granito de arena al cambio social en la sociedad brasileña (Michael, 2010).

Resulta conveniente destacar que la división entre tradicional e innovador ya se está difumando en algunas producciones, puesto que en México también se están renovando continuamente. Ya se tematizan cuestiones como la homosexualidad, impotencia, eyaculación precoz y alcoholismo (*Qué pobres tan ricos* (2013), *En el barrio como en el cielo* (2015)), si bien suelen abordarse con un toque de humor para quitarle el debido peso al asunto.

4.4. La escenificación

Desde la percepción de la estética europea con respecto a la actuación es probable que se note una cierta “sobreactuación” en algunas telenovelas mexicanas. Sin embargo, esta tiene su justificación y no se trata en absoluto de una señal de calidad inferior. Mazziotti (2006, p. 36) explica que en las producciones mexicanas se sigue el estilo de actuación del cine

melodramático de los años 30 y 50⁴² mientras que en Brasil se ha adoptado el estilo del teatro naturalista y realista de los años 60. No es cuestión, por lo tanto, de buena o mala actuación, sino que dentro del género telenovela hallamos diferentes escuelas de actuación.

Aparte de la actuación, los personajes se caracterizan tanto por sus actitudes y personalidades, como por su aspecto (estilo de vestir, colores, accesorios) y lenguaje (idiolectos, repetir ciertas expresiones). Así se potencia la identificación del público con alguno de los personajes y los actores se delimitan notablemente de otros personajes que han interpretado antes (e interpretarán después). Como se explicará más adelante, los actores suelen participar en más de una telenovela y deben, en el caso ideal, desmarcarse de sus personajes anteriores creando así una nueva identidad para la telenovela del turno. Al espectador observador (y conocedor de varias producciones) le pueden divertir y sorprender las reapariciones del mismo intérprete en distintos contextos y es posible que los productores busquen exactamente este efecto. Es casi como ver a un miembro de la familia disfrazado.

4.5. La ‘soap opera’

Los diccionarios español-inglés suelen equiparar el término *soap opera* con el de telenovela; no obstante, existen ciertas diferencias formales entre ambos. Las *soap operas* pueden durar años con una narrativa más flexible y variable mientras que la telenovela tiene una duración determinada de unos meses con un final premeditado. En la tradición telenovelesca de Hispanoamérica existe algo como un “pacto entre ficción televisiva y audiencias”, el cual no se puede romper (Orozco Gómez, 2006, p. 20). Así la alta predictibilidad de la trama se convierte en un identificador importante del género. En ocasiones se hacen segundas temporadas de algunas telenovelas (*La piloto* o *Mi marido tiene familia*), pero estas también suponen una narración cerrada. Si bien la telenovela es menos flexible que la *soap opera*, sí se suelen hacer ajustes en

⁴² Véase, por ejemplo, películas como *No matarás* (1937).

el elenco o en la trama una vez que se hayan estrenado los primeros capítulos. Este fue el caso con el personaje de Linda Sortini, interpretado por Dora Noemí Kerchen (Dorismar), en *Triunfo del amor* como afirmó el productor Salvador Mejía⁴³:

Mis respetos porque Dorismar ha sido muy profesional, trabajó muchas horas y avanzó mucho actoralmente. La apuesta con ella era que fuera la sex symbol en la historia, pero hubo un momento en que las señoras pensaron en que era demasiada tentación para sus hogares. Respeto su opinión porque representan el 75% de nuestra audiencia.

El sondeo ha sentenciado la muerte por accidente del personaje y, como explican en el artículo citado, “las señoras” consultadas decidieron que otro personaje (Juanjo), que inicialmente no gustó, podía volver tras su desaparición misteriosa. Con esta afirmación también se puede apreciar que el público mayoritario son las mujeres, porque son ellas (“las señoras”) las que pueden opinar sobre e influir en la trama a la vez de decidir lo que se va a enseñar en sus hogares mediante la televisión.

4.6. Tipología por países

A pesar de similitudes obvias entre las telenovelas latinoamericanas, como género, se trata de un producto cultural de un país determinado lo cual les otorga características específicas según cada nación de origen. Aquí presentamos los rasgos más llamativos de los diferentes tipos de telenovelas latinoamericanas que establece Mazziotti (2006, pp. 31-47).

Estilos	Rasgos
Mexicano (Televisa)	<ul style="list-style-type: none"> - Moral católica - Respeto por valores morales - Defensa de la familia (como en el siglo XIX/XX) - Redundancia y obviedad en las historias - Expresión desbordada de emociones - Ausencia de erotismo, los malos son sensuales - Personajes arquetípicos (→ Teatro alegórico) - Tendencia a hacer <i>remakes</i> - Remite a pasado patriarcal; existen anacronismos

⁴³ Citado vía el artículo <https://www.excelsior.com.mx/node/709236> (accedido el 04/01/2019).

	<ul style="list-style-type: none"> - Estilo de actuación del cine de los años 30 y 50 → <i>Rubí</i> (1968, 2004), <i>Corazón salvaje</i> (1966, 1977, 1993, 2009)
Brasileño (TV Globo)	<ul style="list-style-type: none"> - Moderno y ágil y colorido - Existen varias historias paralelas - Abordan tabús (homosexualidad, parejas con gran diferencia de edad, erotismo...) - Expresión más natural de emociones - Pocos <i>remakes</i>, prevalecen historias nuevas - Personajes crecen y evolucionan - Usada para <i>merchandising</i> social → <i>Terra nostra</i> (2000), <i>El color del pecado</i> (2004)
Colombiano	<ul style="list-style-type: none"> - Combina lo tradicional con lo moderno - Musicalización fuerte - Fresca y espontánea - Personajes caricaturizados; exageración y deformación - No se estetiza lo popular - Temas atrevidos (impotencia, alcohol como cultura, protagonista fea⁴⁴, prostituta como protagonista ...) - Narrativa en búsqueda de nuevos caminos → <i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999), <i>Siete veces amada</i> (2002)
Argentino	<ul style="list-style-type: none"> - Género discontinuo por inestabilidad política - Estilo propio surge en los años 90 - Costumbrismo, lenguaje coloquial y uso de jergas → <i>Los Roldán</i> (2004)
Venezolano	<ul style="list-style-type: none"> - Fuerte industria telenovelesca - Pioneras en la venta continental y europea - <i>Plot</i> cenicienta y heroínas débiles y sufridas - Corriente realista con temas sociales y políticos - Crisis política frenó el éxito de las telenovelas → <i>Topacio</i> (1985), <i>Cristal</i> (1985)
Global (Telemundo)	<ul style="list-style-type: none"> - Exhibición del cuerpo y mucho erotismo - Tierra generalizada, sin rasgos o identidades nacionales - Tematiza vida de latinoamericanos en EE. UU. (inmigración (i)legal, trabajo...) con un nivel alto de vida → <i>Pasión de gavilanes</i> (2003-2004) / <i>Tierra de reyes</i> (2014)

Michael (2010, p. 237) critica la falta de realismo en las producciones mexicanas frente a los “marcadores de realidad” en las obras de TV Globo (Brasil). No obstante, también Televisa cuenta con numerosas tomas reales de lugares que recrean el ambiente en cuestión (por ejemplo, *Qué pobres tan ricos*, 2013). Es más, los susodichos marcadores de realidad no solo se

⁴⁴ Como se puede ver en la telenovela exitosa *Soy Betty, la fea* (1999-2001), escrita por Fernando Gaitán.

deberían limitar a referencias geográficas, sino que también pueden incluir cualquier recurso o contenido que de alguna forma dota a la telenovela de realismo, por ejemplo, hábitos tan cotidianos como el hecho de tener que ir al baño⁴⁵ y comportamientos relacionados⁴⁶. En la parte del análisis se analizarán varios aspectos que pueden ser posibles marcadores de realidad en las telenovelas mexicanas.

En cuanto a la relación entre telenovela y realidad, Padilla de la Torre (2004, p. 28) recuerda que “este tipo de programas no tiene la intención de ser un fiel reflejo de la realidad externa y real; su carácter es de ficción y su propósito es de actuación sobre la realidad.” Así que conviene relativizar las expectativas, en el sentido de que hay unas convenciones de género que previsiblemente se van a cumplir y que de entrada excluyen la posibilidad de un realismo total.

4.7. La telenovela como producto transnacional

Son muchas las historias de éxito que se pueden contar sobre telenovelas latinoamericanas como el producto mediático que son, pero nos limitamos a recordar solo tres casos en particular.

Simplemente María

Distintos autores citan el fenómeno de la telenovela *Simplemente María* por el gran impacto que ha tenido no solo en propagar este género televisivo fuera de las fronteras latinoamericanas, sino también el efecto que ha tenido en los espectadores. La historia original es de Celia Alcántara y trata de una muchacha humilde que se va a la gran ciudad en busca de oportunidades. Sin

⁴⁵ *Así en el barrio como en el cielo* (2015), cap. 94 [23'30] Héctor: “Me estoy haciendo pipí, ahorita platicamos; cap.96 [38'30], La Pechu: “Tengo que ir al baño”. *Antes muerta que Lichita* (2015), cap. 29 [03'55] Roberto: “Tengo que ir al baño.”

⁴⁶ *Qué pobres tan ricos* (2013), cap. 38 [05'00] Doña Maty: “Todos los hombres son iguales, ninguno le atina y dejan todo empapado, ¡ay!...esa maldita costumbre de no levantar el asiento, ¡caramba!”; cap. 83 [24'00] Vilma: “Le suplico que vuelva a bajar la tapa cuando lo utilice”. *Antes muerta que Lichita* (2015), cap. 29 [04'10] Brisa: “¿Qué? ¿No tenías que ir al baño?” Roberto: “Ya salió.” Brisa: “¡uuuu, Roberto...” Roberto: “Oh, ya regresó.”

embargo, se queda embarazada y debe afrontar distintas adversidades siendo madre soltera. Al final logra establecerse exitosamente en el mundo de la moda como diseñadora. Como se puede ver, a lo largo de los años se han hecho numerosas adaptaciones de esta telenovela:

Año	País	Título
1967	Argentina (Canal 9)	<i>Simplemente María</i>
1969	Perú (Panamericana TV)	<i>Simplemente María</i>
1970	Brasil (TV Tupi)	<i>Simplemente María</i>
1971	Venezuela (Venezolana de Televisión)	<i>Simplemente María</i>
1980	Argentina (ACT)	<i>Rosa de Lejos</i>
1989	México (Televisa)	<i>Simplemente María</i>
2015	México (Televisa)	<i>Simplemente María</i>

La versión que logró establecerse en el mercado internacional fue la peruana, además de propagar la alfabetización entre el público femenino y despertar el interés por la costura (Mazziotti, 2006, p. 95). Estos efectos “colaterales” de *Simplemente María* abrieron las puertas a Miguel Sabido con sus telenovelas con beneficio social, basadas en la teoría del Entertainment-Education (López-Pumarejo, 1999, pp. 183-187; Mazziotti, 2006, p. 97; Orozco Gómez, 2006, p. 22). Televisa ha hecho incluso dos adaptaciones de esta misma telenovela con una diferencia de 16 años. Aparte de las adaptaciones explícitas se pueden encontrar paralelismos o alusiones en la trama y el aspecto de los actores en otras telenovelas, por ejemplo, *Triunfo del amor* (2010)⁴⁷.



**Victoria Ruffo como María en
Simplemente María (1989)**



**Victoria Ruffo como Victoria en
Triunfo del amor (2010)**

⁴⁷ La misma actriz de María (Victoria Ruffo) aquí se llama Victoria y también empieza desde abajo a montar su imperio de moda.

Los ricos también lloran

Otro título emblemático es *Los ricos también lloran*, que cuenta la historia de una mujer humilde, Mariana, que se va a vivir a la Ciudad de México. Desconoce que es heredera millonaria y empieza a trabajar como empleada doméstica. Como no puede ser de otra forma, se enamora del hijo de sus patrones y empieza la lucha por su historia de amor. La versión original ha sido exportada a numerosísimos países y dio lugar a escenas ostentosas como las que vivió la protagonista Verónica Castro en Rusia (López-Pumarejo, 1999, p. 171). Al mismo tiempo es una producción importante para España, ya que fue la primera telenovela hispanoamericana que se mostró en la televisión en este país. La producción original comprende dos partes y se basa en diferentes historias escritas por Inés Rodena. Se han hecho las siguientes adaptaciones:

Año	País	Título
1979	México (Televisa)	<i>Los ricos también lloran</i>
1995	México (Televisa)	<i>María la del barrio</i>
2005	Brasil (SBT)	<i>Os ricos também choram</i>
2006	EE. UU. (Telemundo)	<i>Marina</i>



Los ricos también lloran (1979)



María la del barrio (1995)



Os ricos também choram (2005)



Marina (2006)

Soy Betty, la fea

Un fenómeno especial representa la telenovela colombiana *Soy Betty, la fea*, que llegó a ser incluida en el libro de los *Guinness World Records* de 2010. La protagonista Betty es una mujer inteligente que trabaja en el mundo de la moda y, debido a su apariencia física, sufre constantes humillaciones. Sin

embargo, el tono de la trama es humorístico y desenfadado, si bien recrea estereotipos de la belleza. Se han hecho más de veinte adaptaciones de las cuales solo ofrecemos una pequeña selección aquí:

Año	País	Título
1999	Colombia	<i>Soy Betty, la fea</i>
2000	México (TV Azteca)	<i>El amor no es como lo pintan</i>
2003	India	<i>Jassi Jassi Koi Nahin</i>
2005	Alemania	<i>Verliebt in Berlin</i>
2006	España	<i>Yo soy Bea</i> ⁴⁸
2006	México (Televisa)	<i>La fea más bella</i>
2006	Estados Unidos	<i>Ugly Betty</i>
2019	Estados Unidos (Telemundo)	<i>Betty en NY</i>

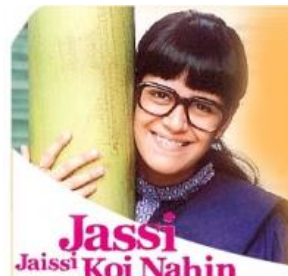
Por lo visto, el fenómeno de esta telenovela es imparable con una nueva versión dos décadas después del original (Telemundo, 2019). Las distintas protagonistas de las adaptaciones se parecen físicamente bastante a la original como bien se puede apreciar aquí:



Colombia, 1999.



México, 2000.



India, 2003.



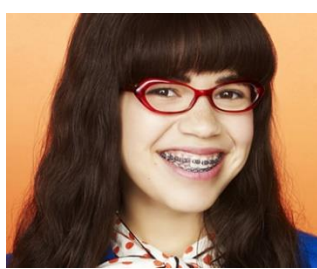
Alemania, 2005.



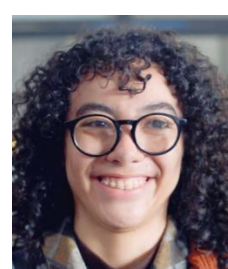
España, 2006.



México, 2006.



EE. UU., 2006.



EE. UU., 2019.

⁴⁸ La versión española, por ejemplo, llegó a unos 773 capítulos y estuvo al aire durante más de tres años. Cuando el argumento principal se agotó, la telenovela se emancipó y dio lugar a una historia desligada del original. <http://www.formulatv.com/noticias/44269/telecinco-cumple-25-anos-recordamos-25-series-marcado-historia/> (accedido el 10/10/2016)

Aparte de las versiones que se basan explícitamente en el original colombiano, existen otras telenovelas que explotan el argumento con una protagonista fea que se transforma a lo largo de la historia, por ejemplo, *Antes muerta que Lichita* (Televisa, 2015). Es conveniente recordar que la primera adaptación mexicana (*El amor no es como lo pintan*, 2000, TV Azteca) también tuvo una Alicia (“Licha”) como protagonista. A pesar de otros paralelismos apreciables en la trama, el equipo de *Antes muerta que Lichita* defiende que se trata de una historia absolutamente original⁴⁹.



Es cierto que varios personajes evolucionan notablemente (Beatriz, Néstor) y la protagonista fea no solo se convierte en una belleza, sino adquiere aires de venganza y llega a tiranizar a sus antiguos tiranos.

⁴⁹ Maite Perroni: “Respeto muchísimo el trabajo de mis compañeros, además de gente tan talentosa, pero en este caso mi personaje es diferente, que nos permite darle vida a una historia inédita, original, no es una copia de ninguna otra”. Disponible en <http://peru.com/entretenimiento/telenovelas/antes-muerta-que-lichita-copia-betty-fea-noticia-363546> (accedido el 07/10/2016)

5. Las telenovelas mexicanas

La televisión mexicana nació en los años 50 y uno de sus primeros formatos, con la llegada del vídeo, eran las telenovelas. Si antes las emisiones televisivas eran más bien funciones teatrales transmitidas en directo (los llamados “teleteatros”), la transmisión en diferido permitió más flexibilidad, la posibilidad de compartir el mismo programa en diferentes cadenas y abrió las puertas al mundo de la publicidad. En relación con este género televisivo en México nos interesan especialmente tres empresas productoras: Televisa, TV Azteca y Argos Comunicación.

5.1. Televisa

Emilio Azcárraga Vidaurreta empezó su cadena televisiva en 1951 con el canal 2. Cuatro años después, junto con otros dos canales, se creó una empresa con el nombre Telesistema México de la cual nacería Televisa en el año 1973. El imperio de televisión ha pasado por las manos del hijo de Azcárraga, Azcárraga Milmo, y su nieto, Azcárraga Jean.⁵⁰ Durante décadas disfrutó de una posición monopolística hasta que surgió TV Azteca.⁵¹

En el año 1958 Telesistema Mexicano estrenó la primera telenovela en México, *Senda Prohibida* de Fernanda Villeli, y desde entonces cuenta con un historial impresionante de producciones propias y adaptaciones. La empresa tiene dos canales en la televisión abierta, el canal de las estrellas y canal 5, y varios otros dentro de la red de Televisa Regional.

Hasta hoy Televisa es sumamente prolífica en la producción de telenovelas, tanto productos originales como adaptaciones y *remakes*. Tiene un acuerdo⁵² con Univisión, una cadena hispanohablante en EE.UU., en cuanto a la emisión de programación y así hacer frente a la competencia Telemundo.

⁵⁰ La historia está disponible en la web de la empresa: <http://www.televisa.com/corporativo/quienes-somos/historia/> (accedido el 10/10/2016)

⁵¹ Para una historia más extensa incluyendo datos económicos véase Barrón (2008: 45-64).

⁵² Disponible en <http://i2.esmas.com/documents/2010/10/25/1193/televisa-y-univision-ampliaran-relacion-estrategica-en-eua.pdf> (accedido el 18/03/2018)

5.2. Televisión Azteca

Televisión Azteca, comúnmente conocida como TV Azteca, nació en 1993 con la privatización de los canales 7 y 13 (propiedad del organismo estatal Imevisión) y pertenece desde entonces al grupo Salinas. Terminó así con la posición privilegiada de Televisa ofreciendo hoy programación variada en cuatro canales, a saber, Azteca 13, Azteca 7, Proyecto 40 y Azteca América. Era inevitable que se desarrollara también en la producción de telenovelas como su gran rival, pero algunos de los títulos más exitosos fueron encargados a otras empresas como Argos Comunicación. Sin embargo, en 2015 hubo cambios importantes: “TV Azteca lleva 10 meses sin producir telenovelas y, al parecer, no lo volverá a hacer. Según Benjamín Salinas, director general de la televisora del Ajusco, las telenovelas no son algo que el público quiera seguir viendo.”⁵³

A pesar de susodichas declaraciones, TV Azteca sigue activo al menos en la coproducción de telenovelas (por ejemplo, *Rosario Tijeras*, 2016) y se desenvuelve en la creación de melodramas unitarios de contenido religioso (*Están entre nosotros*, 2016⁵⁴) o de apoyo a la mujer (*Lo que nos llamamos las mujeres*).

Ante este panorama en contra de las propias telenovelas se registró una “fuga de talento artístico” a los brazos de la competencia. En una producción reciente de Televisa, *Vino el amor* (2016-17), participaron cuatro actores de TV Azteca (Mario Loría, Rodolfo Valdés, Luciano Zacharski y Juan Vidal) de los cuales tres hicieron su formación artística en el CEFAT (véase 0.). La lista de los desertores está, aparentemente, en aumento.

En 2017 se dio otra tendencia, ya que se fugaron talentos de Televisa a TV Azteca (por ejemplo, Sylvia Pasquel e Ingrid Martz) donde se reanudaron las

⁵³ Noticia disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/television/2016/07/1/fin-era-de-telenovelas-en-azteca> (accedido el 12/09/2016). Benjamín Salinas Sada, hijo del fundador de la empresa, desempeña el cargo de director general desde octubre de 2015.

⁵⁴ Capítulos disponibles en <http://www.aztecatrece.com/estanentrenosotros> (accedido el 13/01/2017)

producciones telenovelescas. Aparte de telenovelas de corte humorístico, llaman la atención las producciones que tratan de temas polémicos y menos usuales como la homosexualidad, la prostitución, la trata de personas, el tráfico de órganos y la gestación subrogada.

5.3. Argos Comunicación

La productora independiente Argos Comunicación ha hecho varias telenovelas para TV Azteca, Cadenatres y Telemundo. Su principal aporte eran las *telenovelas de ruptura*, con la inclusión de temas hasta entonces impensables en este género. Como hemos visto antes, las telenovelas mexicanas y brasileñas suponen polos opuestos entre lo tradicional e innovador. Sin embargo, en los años 90 se dio una “abrasileirização” de la telenovela mexicana (a la vez de una “mexicanização” de la telenovela brasileña), según Cristiane Costa (vía Michael, 2010, p. 224). Argos se atrevió entonces a tematizar las drogas, el SIDA, el asesinato de un político, la violación y otros tabúes que dan un reflejo más fiel de la sociedad. *Nada personal* (1996)⁵⁵ y *Mirada de mujer* (1997) fueron trascendentales en esta época y abrieron debates sobre el papel de la mujer en México (Michael, 2010, p. 225). Hoy por hoy siguen produciendo telenovelas, si bien el estilo se asemeja bastante a las producciones de Televisa.

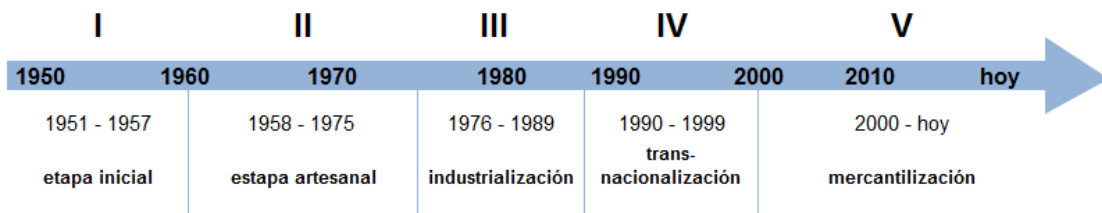
5.4. Imagen Televisión

A finales del año 2016 nació esta televisión abierta nacional que también se aventura en la producción nacional de telenovelas, por ejemplo, *Muy padres* (2017). Compite así por las audiencias junto a Televisa y TV Azteca, rompiendo con el duopolio establecido hasta ahora (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2017, p. 289), pero dada su creación reciente no la incluimos en el análisis.

⁵⁵ En 2017 se estrenó un *remake* de *Nada personal*, hecho por TV Azteca.

5.5. Clasificación temporal de la telenovela mexicana

Michael (2010, p. 211) sostiene que no existe ninguna historia de la telenovela mexicana, ya que “donde no cambia mucho, no puede haber historia”⁵⁶. No obstante, hace mención de las cinco etapas que explica Orozco Gómez (2006), aumentando así las cuatro etapas establecidas anteriormente por Mazziotti (1996).



Etapas de la telenovela mexicana

En la etapa inicial, o la prehistoria, se transmitían “teleteatros” en directo que luego, con la llegada del *videotape*, se transformaron en las primeras telenovelas. Con la formación de cadenas televisivas sólidas se inicia la siguiente etapa, la industrialización, un período muy fructífero, pero sujeto a cierta censura u omisión de temas delicados como la política. Las producciones se internacionalizan y se convierten en un producto de exportación en la fase de la transnacionalización. Luego se pasó a la etapa de mercantilización que se caracteriza por telenovelas con múltiples *plots*, mayor número de escenas y se crean principalmente para venderlas.

Tal vez se puede ya incluir una nueva etapa desde aproximadamente 2012, la de la telenovela 2.0, en la que se hace uso de las redes sociales para involucrar más la audiencia y con la *webnovela* incluso se vuelve un producto participativo. Volveremos a estos conceptos más adelante.

⁵⁶ Texto original: “Wo sich nicht viel ändert, ist auch keine Geschichte möglich.”

5.6. Temas – entre sociedad, política y publicidad

A primera vista la trama de una telenovela parece solo abordar una historia de amor difícil, pero si miramos con más detalle, detectamos una serie de temas complementarios al argumento principal que merece toda nuestra atención.

Ernesto Alonso, apodado “el señor telenovelas”, introdujo, por ejemplo, la telenovela histórica, como continuación del *cine de oro*⁵⁷, convirtiendo a México en el protagonista de las series. *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962) fue el primer título de estas telenovelas y con *Maximiliano y Carlota* (1965) se desató una gran polémica a nivel político por la trama (Michael, 2010, pp. 216-217).

En los años 70 y 80 se produjeron varias telenovelas con contenidos educativos para la sociedad como la alfabetización y la planificación familiar. El promotor de ellos fue, desde la casa Televisa, Miguel Sabido, haciendo títulos tan característicos como *Ven conmigo* (1976), *Acompáñame* (1977), *Vamos Juntos* (1979), *Caminemos* (1980) y *Nosotras las mujeres* (1981). Se trata de telenovelas pro-desarrollo que aplican la metodología Educación-Entretenimiento (EE)⁵⁸ que también se conoce como *merchandising* social (Orozco Gómez, 2006, pp. 22-24). Tejidos en la telenovela se encuentran aspectos educativos sobre la vida en una determinada sociedad y gracias al formato del melodrama televisivo diurno se llega a una audiencia considerable de distintos estratos sociales. Susodichas producciones deben, según Sabido, contener cinco componentes (López-Pumarejo, 1999, p. 187):

1. atraer a una gran audiencia,
2. reforzar los arquetipo y estereotipos culturales,
3. expresar emociones,
4. fomentar valores deseables para la sociedad, y
5. promover la formación social.

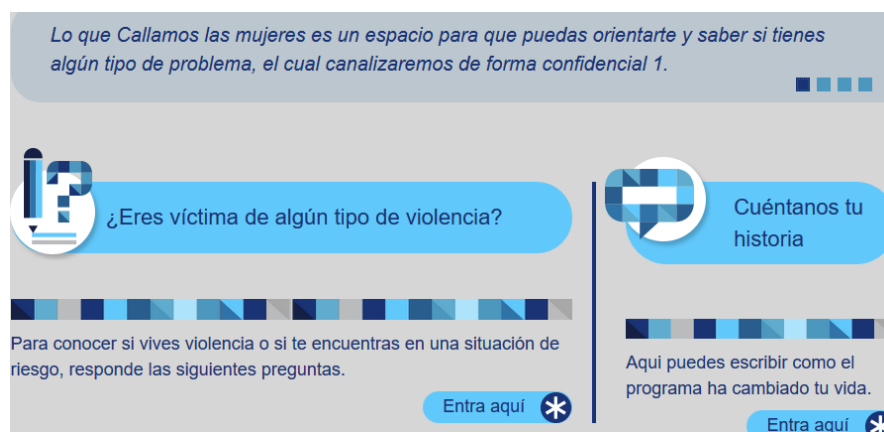
⁵⁷ Esta época cinematográfica de México comprende los años entre 1936 y 1959 en los que se realizaron numerosas producciones de alta calidad. Mientras EE. UU. y Europa hicieron escasas aportaciones debido a la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas, México se llevó el protagonismo.

⁵⁸ En el ámbito anglosajón se habla también de *edutainment*, una fusión de ambos términos.

El objetivo es claramente crear una sociedad con ciertos estándares y valores al mostrar una obra de ficción como modelo.

Epigmenio Ibarra, fundador de Argos Comunicación, elucida la función educativa de la televisión así: “En México nadie lee; en México la gente se nutre de lo que ve en la televisión, la educación sentimental de nuestra gente se produce en televisión; la televisión está en todas partes” (vía Michael, 2010, p. 227). Como buen ejemplo sirve “el apagón analógico” en 2015, es decir, el cambio a la televisión digital, que se anunció en telenovelas para concienciar a la audiencia, por ejemplo en la telenovela *Antes muerta que Lichita* (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2016, p. 376).

Desde más de 15 años TV Azteca emite *Lo que nos llamamos las mujeres*⁵⁹ con una idea original de Elisa Salinas. No se trata de una telenovela como tal, sino es un melodrama unitario, es decir, cada episodio está cerrado y se retratan mujeres con distintas problemáticas (violación, discriminación, violencia doméstica, trata de personas, abusos sexuales...). Está pensado como apoyo social y moral a la mujer en una sociedad aún bastante castigada por el machismo, pues lucha contra el maltrato de la mujer ofreciendo infraestructuras para salir de una situación complicada:



Lo que llamamos las mujeres⁶⁰

⁵⁹ Página web del programa: <http://www.aztecatrece.com/loquecallamos> (accedido el 03/10/2016)

⁶⁰ Imagen tomada de <http://www.aztecatrece.com/loquecallamos> (accedido el 15/02/2017)

Si bien no se corresponde netamente con el género telenovelesco, muchos actores de telenovelas han pasado por los distintos episodios y la estética y narrativa se parecen bastante al formato en cuestión.

Al ver varias telenovelas llama la atención que existen muchos temas recurrentes los cuales presentamos esquemáticamente a continuación. Obviamente, nos referimos únicamente a las telenovelas analizadas para esta investigación:

Temas en las telenovelas del corpus

Temas	<i>Triunfo del amor</i>	<i>Amor bravío</i>	<i>El color de la pasión</i>	<i>Mi corazón es tuyo</i>	<i>La gata</i>	<i>Qué pobres tan ricos</i>	<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	<i>Las Bravo</i>	<i>Un escenario para amar</i>	<i>Antes muerta que Lichita</i>	<i>Sin rastro de ti</i>	<i>La candidata</i>
Aborto		x	x			x						x
Adopción		x	x	x		x				x		
Alzheimer y demencia						x						x
Bullying	x			x	x	x			x	x		
Cáncer	x	x		x		x	x					x
Crimen callejero					x	x	x	x				x
Consumo de alcohol	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Corrupción		x			x			x		x	x	x
Discapacidad (física)	x	x			x					x		x
Drogas / medicamentos	x						x	x				x
Embarazo involuntario	x	x	x	x	x	x	x		x	x		x
ETS (VIH / VPH)				x			x		x			x
Homosexualidad						x	x	x		x	x	x
Paternidad desconocida	x	x	x	x	x	x	x	x		x		x
Prostitución		x			x		x	x	x		x	x
Problemas sexuales						x	x					
Redes sociales				x		x			x	x		x

Secuestro	x	x			x		x			x	x	x
Sistema sanitario	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x
Suicidio / intento	x	x	x	x	x		x			x	x	x
Supersticiones			x	x	x	x	x			x		
Trata de personas							x		x		x	x
Violación	x	x	x	x	x				x			x
Violencia doméstica	x	x	x		x	x		x		x		x

Como se puede apreciar, hay temas muy recurrentes y otros que tienen menos repercusión. Entre los cánceres hay distintos diagnósticos y no se esconde su amplio espectro (mama, útero, próstata, colón, cerebro). Los problemas sexuales mostrados en dos telenovelas del corpus son la disfunción eréctil (Marcelo en *Así en el barrio como en el cielo*) y la eyaculación precoz (Alejo en *Qué pobres tan ricos*, Claudio en *Así en el barrio como en el cielo*). La violencia doméstica hace referencia tanto a la física como a la psicológica. Es una temática muy recurrente y casi todos los casos se dan por parte de hombres hacia mujeres. La trata de personas, el consumo de drogas, Alzheimer y demencia, problemas sexuales y abortos aparecen en algunas telenovelas del corpus, pero es cierto que les rodea un aire de tabú que se nota en un tratamiento menor.

Si bien la seguridad ciudadana (crimen callejero, secuestros) y la corrupción reciben algo más de atención, quizás no se da en tanta medida de lo que se correspondería con la realidad. Es posible que los creadores tampoco quieren reflejar una realidad demasiado incómoda y cruda. Al fin y al cabo, la ficción está hecha para que el público se pueda refugiar en ella, así que ¿por qué perturbarlo más con sus miedos cotidianos? También puede tratarse de un intento en mostrar el país más atractivo de lo que en verdad es.

Los tipos de telenovelas son los que rigen también las temáticas. Para elegir los temas de análisis (marcados en negritas) se han seguido pautas afines con la base teórica (véase el capítulo 8) y los distintos grados de frecuencia (desde muy frecuentes a escasos).

5.6.1. Política

Con estrategias como el Educación-Entretenimiento no sorprende mucho que el formato telenovela se use también de forma sistemática para fines políticos, hasta tal punto que ya se acuñó el término *marketing político* en el contexto de las telenovelas. Orozco Gómez dice que “los gobiernos estatales, al parecer, también están utilizando los ilimitados recursos que poseen para su comunicación social, para derrochar fuertes cantidades de dinero no sólo para la promoción turística de sus estados” (vía Tavira, 2011). Si bien las telenovelas con contenidos primordialmente políticos, como la famosa *Nada personal* (1996), y 20 años más tarde *La candidata* (2016)⁶¹, son escasas, “desde el año 2011 hemos dado cuenta del fenómeno “ficción a la carta”, el cual es un proceso narrativo-mercantil que permite la inclusión de publicidad gubernamental dentro de las series y telenovelas mexicanas” (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2015, p. 351).

Un ejemplo de ello es la telenovela *El color de la pasión* (2014) que se rodó en el estado de Puebla y para que esto pudiera suceder sin problemas, Televisa colaboró con el gobernador de Puebla, Rafael Moreno Valle. Como logro de la política se alabó el nuevo viaducto de Puebla⁶² en el capítulo 85 y en el capítulo 87 (16'30) se menciona lo segura que es la ciudad de Puebla también de noche. Son mensajes claramente políticos que quieren reforzar la posición del actual gobernador, además de incitar al turismo⁶³.

En el caso de *La candidata* hay quienes ven un claro paralelismo entre los personajes de la ficción con políticos de verdad. Así, por ejemplo, el papel de Regina Bárcenas se correspondería con Margarita Zavala y el de Alonso San

⁶¹ Televisa sigue los pasos de Azteca TV ambientando una telenovela en el mundo político: <http://www.vanguardia.com.mx/articulo/de-nada-personal-la-candidata>

⁶² Más acerca de esta obra en <http://www.ohlconcesiones.com/concesiones/libramiento-elevado-de-puebla/> (accedido el 02/10/2016)

⁶³ A estas manifestaciones políticas no le faltan las críticas, como esta de Arturo Rueda: <http://www.diariocambio.com.mx/2014/opinion/tiempos-del-nigromante/item/163747-como-moreno-valle-yo-prefiero-la-puebla-de-telenovela-de-televisa-no-la-real> (accedido el 02/10/2016)

Román, con el de Felipe Calderón⁶⁴. En el mencionado vídeo aparecen otras alusiones entre la telenovela y la realidad.

Las cadenas televisivas dependen en gran medida de las decisiones políticas, así que para asegurarse su posición y crecimiento deben tratar ciertos contenidos con delicadeza o en absoluto, como razona Orozco Gómez (vía Tavira, 2011).

Como hemos visto con anterioridad, dentro del *merchandising social* además se transmiten mensajes gubernamentales sobre la salud pública y enseñanza, lo cual no solo es informativo para los televidentes, sino también funciona como un refuerzo publicitario del gobierno en funciones.

En algunos casos hay referencias a la actualidad de los medios de comunicación, como la alusión al caso de corrupción de Iñaki Urdangarín en *Qué pobres tan ricos* (2013-2014) cuando Isela (I), la madre de Minerva, habla con sus amigas (A):



I: (Miguel Ángel) resultó ser un tremendo delincuente.

A: Ay, eso, quién lo viera, ¿verdad? Y siendo de tan buena familia...bueno, aunque ahí tienen al yerno del Rey de España. Resultó también una fichita⁶⁵, bueno, lo que hay que ver ¡eh!

Cap. 13, 40'10

En el año del estreno de esta telenovela se hablaba mucho sobre esta temática y los personajes parecen mucho más de “este mundo” si comentan cosas que están pasando realmente.

⁶⁴ Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=W0xvBsnJJs4> (accedido el 13/03/2018)

⁶⁵ En México *ser un ficha / fichita* hace referencia a una persona de muy mala reputación, a menudo también en términos de infidelidades y amoríos.

5.6.2. Publicidad

Colgate-Palmolive lanzó la primera telenovela mexicana, *Senda prohibida*, (Michael, 2010, p. 173), pero ya sus pares estadounidenses (*soap opera*) estuvieron “destinada[s] al ama de casa, como señuelo para venderle detergentes y comestibles” (López-Pumarejo, 1987, p. 69). Entonces no es de extrañar que cuanto más se haya establecido el género en el mercado, más se aprovecha para anunciar productos. La publicidad, sin embargo, no se limita a los espacios publicitarios habilitados durante la emisión de un capítulo, sino se incrusta en la trama de la telenovela, porque “la colocación de productos en programas de televisión permite a [la cadena televisiva] ganar dinero adicional sin agregar tiempo a comerciales publicitarios, y ayuda a las marcas a llegar a los espectadores que cada vez más se saltan los comerciales con los grabadores de video digitales”⁶⁶. Así podemos ver que en *Amor bravío* (2012) nos hacen apetecibles los nuevos “Tostitos”⁶⁷, en *El color de la pasión* (2014) insisten en que las pinturas *Pintumex*⁶⁸ son de muy buena calidad y las meriendas se suelen celebrar con galletas y la leche Lala. En el “cafecito” de la familia Gutiérrez en *Antes muerta que Lichita* (2015) vemos Lala siempre en el mostrador y en el “carrito” que usan para la venta ambulante en la agencia “Icónica”. Esta misma leche también nos acompaña en *Las Bravo* (2014), además de una plancha de pelo de la marca *InStyler*⁶⁹ mientras que en *Qué pobres tan ricos* (2013) apuestan en varias escenas por los bocadillos de la cadena *Subway*⁷⁰.

⁶⁶ Artículo disponible en <http://bs.sentidocomun.com.mx/articulo.phtml?id=17484&auth=qk-pzienvbq73btr> (accedido el 02/10/2016)

⁶⁷ Se trata de una marca de la empresa Pepsico que, justo en ese año, estaba lanzando nuevos productos e inició una gran campaña: http://www.pepsi-co.com.mx/Press-Releases/Comunicado_Tostitos_DV.html (accedido el 02/10/2016)

⁶⁸ Página web de la empresa disponible en <http://www.pintumex.com.mx/> (accedido el 02/10/2016)

⁶⁹ Página web de la empresa disponible en <https://instyler.com.mx/> (accedido el 02/10/2016)

⁷⁰ Página web de la empresa disponible en <https://subwaymexico.com.mx/> (accedido el 02/10/2016)



Amor bravío (2012), Cap. 24, 10'10



Amor bravío (2012), Cap. 66, 24'16



El color de la pasión (2014), Cap. 85, 36'00



El color de la pasión (2014), Cap. 70, 09'00



Antes muerta que Lichita (2015), Cap. 91, 25'00



Antes muerta que Lichita (2015), Cap. 23, 31'25



Las Bravo (2014), Cap. 16, 21'00



Las Bravo (2014), Cap. 92, 00'40



Qué pobres tan ricos (2013), Cap. 59, 08'30



Qué pobres tan ricos (2013), Cap. 84, 10'00



Mi corazón es tuyo (2014), Cap. 104, 24'45



Antes muerta que Lichita (2015), Cap. 34, 34'30

Es llamativo que la publicidad de un producto se suele ligar a unos personajes, un ámbito o una casa determinados. Además, es habitual que no aparezcan los productos desde el primer capítulo, sino se incorporan cuando la telenovela ya lleva unas semanas al aire, probablemente para asegurarse de la existencia de una audiencia significativa.

A veces la publicidad se vuelve parte de la trama. Por ejemplo, la empresa mexicana de enlatados “Costeña” patrocina algunas telenovelas de tal forma que en *Mi corazón es tuyo* (2014) el protagonista Fernando Lascuráin es ejecutivo de esta misma empresa y en *Antes muerta que Lichita* (2015) la agencia de publicidad “Icónica” crea campañas para esta marca. Parece un guiño irónico que una empresa de enlatados patrocine a los “enlatados”⁷¹ de Televisa.

⁷¹ Se suele llamar “enlatados” a las telenovelas, quizás en alusión a su producción continua y esquemática sirviendo el mismo tipo de producto.

5.6.3. ¿Telenovela o serie?

Últimamente se emplea también el término “serie” para lo que tradicionalmente se llamaba “telenovela”. Al parecer, dependiendo del tema central de una producción, se usa una u otra denominación, a veces incluso de forma ambigua. *La candidata* (2016) es una telenovela sobre el mundo de la política y aunque encontramos la relación de los capítulos en la página web de Televisa en la sección de telenovelas, en realidad está clasificada bajo el menú de las series televisivas⁷². Posiblemente, el concepto telenovela no permite expresar satisfactoriamente el potencial de esta producción que busca ampliar su público con temas innovadores. O tal vez el formato reducido de varias telenovelas desde el año 2016 invita a llamarlas series, como apuntamos con anterioridad.

Por otra parte, la connotación negativa que conlleva la denominación “telenovela” o “culebrón” puede suponer un impedimento para la sociedad actual, que prefiere ver series. Se puede, pues, tratar de una simple estrategia de *marketing* llamar las telenovelas ‘series’.

Recordemos que la principal característica de una telenovela es la forma cerrada, es decir, el final está escrito desde el principio. Ahora bien, conviene matizar, porque técnicamente se sigue escribiendo el guion sobre la marcha una vez que ya ha arrancado la producción, pero el final siempre está planeado ya y a la vista de los acontecimientos incorporados. Lo que tiene en común con una serie es la narrativa serial y la terminación con un gancho al final de cada capítulo. Las temáticas también pueden coincidir en ambos formatos (amor imposible, narcotráfico, política...). En cambio, las series pueden tener una estructura narrativa serial o cerrar la respectiva historia al final de cada episodio. A menudo se agrupan en varias temporadas y así se suele mantener siempre la opción de continuar con la historia. Por lo tanto, no

⁷² Esto se puede apreciar en el mismo enlace <http://www.lasestrellas.tv/series/la-candidata/capitulos/> (accedido el 13/01/2017).

es cuestión solo de contenidos, sino de la propia estructura narrativa la que distingue una serie de una telenovela.

5.7. Horarios

Televisa y TV Azteca emiten telenovelas en diferentes franjas horarias de lunes a viernes. En octubre de 2016⁷³ la distribución horaria de las telenovelas en Televisa era la siguiente:

Horario telenovelas Televisa

Hora	Telenovela
17:00 – 18:00	<i>Amo despertar contigo</i>
18:00 – 19:00	<i>La Rosa de Guadalupe</i>
19:00 – 20:00	<i>Vino el amor</i>
20:00 – 21:00	<i>Tres veces Ana</i>
21:00 – 22:00	<i>Mujeres de negro</i>
22:30 – 23:30	<i>Yago</i>

La cadena televisiva cuenta con varios canales y suele emitir las telenovelas más exitosas en “el canal de las estrellas”. A diario se trata de aproximadamente seis horas. Las telenovelas juveniles, si es que hay alguna en la programación en el momento, se muestran por la tarde. Las telenovelas a las 20:00 y las 21:00 suelen tener el número más alto de espectadores, porque toda la familia se encuentra en casa.

Como ya mencionamos con anterioridad, TV Azteca ha dejado de producir telenovelas propias recientemente. Sin embargo, no desterró el género de las pantallas y sigue desarrollándose en coproducciones. En octubre de 2016 se emitió en tres horas diarias una telenovela turca y una telenovela brasileña, además de la serie *Lo que llamamos las mujeres*:

⁷³ Tomamos los datos del día 03/10/2016 desde la web oficial: <http://television.televisa.com/programacion/>

Horario telenovelas TV Azteca

Hora	Telenovela
18:00 – 19:00	<i>Lo que callamos las mujeres</i> ⁷⁴
20:00 – 21:00	<i>Sila</i> (telenovela turca)
22:30 – 23:30	<i>Verdades secretas</i> (telenovela brasileña)

Esto corrobora la supremacía de Televisa en el tema de las telenovelas por su vasta oferta del género. Queda por ver si la apuesta de TV Azteca por dejar las producciones propias y mostrar productos extranjeros resultará rentable.

5.8. Diferencias entre Televisa y TV Azteca

Ambas productoras son mexicanas, y en los años noventa se distinguían las producciones notablemente. Hoy se han igualado bastante, pero aún se pueden apreciar algunas diferencias.

Televisa es muy prolífica ya que en muy poco tiempo un equipo de actores, realizadores, cámaras, maquillistas y un largo etcétera tienen que terminar una telenovela. De ahí simplemente no se puede rodar una misma escena varias veces. Para asegurar la eficacia y la fluidez en los diálogos memorizados se usa el *apuntador*, un aparatito que los actores llevan en el oído y a través el cual se reciben instrucciones de actuación y el texto que recitar. La crítica acerca de la calidad de actuación en tal contexto es razonable, ya que los actores no llegan a identificarse plenamente con el papel (Michael, 2010, pp. 174, 212).

⁷⁴ Como hemos visto con anterioridad, no se trata netamente de una telenovela, sino un formato parecido.



No es fácil percatarse de los apuntadores, porque es posible que no todos los personajes los lleven y tampoco en todas las escenas. Cuando Diego Armando le confiesa sus sentimientos a Leonardo en *Qué pobres tan ricos* (Cap. 98, 09'15) sí se nota que el actor José Eduardo Derbez lleva ese artilugio en el oído izquierdo.

El actor Pepe Alonso lo tenía claro: “Dejé Televisa cuando llegaron los loros con apuntador”. Explica que, después de muchos años en la misma cadena, “comencé a ver a muchos modelos, hombres y mujeres, que ni estudiaban ni leían, se ponían el aparato, repetían como loros enseñando sus cuerpos y caritas” (Almazán, 2015).

Mientras que en Televisa los actores reciben sus instrucciones delante de las cámaras directamente al oído, en TV Azteca se pueden notar improvisaciones como cuando en *Así en el barrio como en el cielo* (2015) el padre le dice a su hija María: “No me vas a entender hasta que seas padre” y ella responde “Va a ser muy difícil que sea padre...” (cap. 28, 14'00).



Así en el barrio como en el cielo (2015), capítulo 28, 14'00.

5.9. Star system

A la hora de comparar las telenovelas brasileñas con las mexicanas desde el punto de vista de las ciencias mediáticas, destaca el manejo de los recursos humanos (Michael, 2010, pp. 323-342). Mientras en Brasil el autor de la novela tiene cierta importancia y su prestigio está íntimamente ligado al posterior éxito de la telenovela, en México (Televisa) no se suele hablar del autor. Todo está en manos de un productor que supervisa todo el proceso de grabación y se convierte en referente para toda la producción. La carencia de calidad

literaria se muestra, según Michael, en las numerosas adaptaciones, los llamados *refritos*, de telenovelas antiguas y extranjeras. A menudo se combinan varias telenovelas para crear una nueva, lo cual agiliza bastante el proceso de creación que, debido a la prolífica “fórmula cenicienta” introducida por Pimstein⁷⁵, es de por sí no muy elaborado (Michael, 2010, p. 242).

Es cierto que las telenovelas de Televisa siempre aparecen junto al nombre del productor. Nombres como Angelli Nesma Medina, Carlos Moreno Laguillo, José Alberto Castro, Juan Osorio Ortiz, Lucero Suárez, Giselle González Salgado, Nathalie Lartilleux Nicaud, Martha Patricia López de Zatarain, Nicandro Díaz González, Rosy Ocampo y Salvador Mejía Alejandre aparecen muy frecuentemente entre 2010 y 2018, así que casi tres cuartos de las producciones (69%) corrieron a cuenta de estos once productores.

Telenovelas por productor (Televisa, 2010-2018)

Productor	#	Productor	#
Angelli Nesma Medina	6	Luis de Llano Macedo	1
Carla Estrada	1	Martha Patricia López de Zatarain	5
Carlos Bardasano	1	Nathalie Lartilleux Nicaud	5
Carlos Moreno Laguillo	5	Nicandro Díaz González	5
Carmen Armendáriz	1	Patricio Wills	1
Emilio Larrosa	3	Pedro Damián	5
Eduardo Meza	1	Roberto Gómez Fernández	5
Giselle González Salgado	5	Roberto Hernández Vázquez	1
Ignacio Sada Madero	5	Rosy Ocampo	6
José Alberto Castro	7	Salvador Mejía Alejandre	6
Juan Osorio Ortiz	6	Santiago Galindo / Rubén Galindo	2
Lucero Suárez	5	Silvia Cano	1

⁷⁵ Valentín Pimstein era uno de los primeros productores que hizo telenovelas para Televisa, entonces Telesistema Mexicano, imperio de la familia Azcárraga.

TV Azteca no es una excepción al culto al productor y también deja(ba) la mitad de las producciones (51%) en manos de cuatro productores, a saber, Fides Velasco, María del Carmen Marcos, Rafael Urióstegui y Rita Fusaro.

Telenovelas por productor (TV Azteca, 2010-2018)

Productor	#	Productor	#
Alicia Carvajal	1	Javier Pons	1
Ana Celia Urquidi / Manolo Cardona	1	Joshua Mintz	1
Elisa Salinas	1	Juan David Burns	1
Emily Lamonthé	1	Luis Guillermo Camacho	1
Fabián Corres	1	Luis Urquiza	1
Fernando Sariñana	2	María del Carmen Marcos	5
Fides Velasco	6	Pedro Lira	1
Genoveva Martínez	1	Rafael Gutiérrez	3
Georgina Castro Ruiz	1	Rafael Urióstegui	4
Harold Sánchez	1	Rita Fusaro	4
Igor Manrique	1	Ximena Cantuarias Juan Pablo Posada Daniel Ucrós	1

Teniendo en cuenta la complejidad logística (y también —en mayor o menor medida— la artística) de una telenovela parece lógico que los productores que figuran en estas listas no trabajen solos, sino que tienen un gran equipo de realización que se esconde tras ese nombre de productor ejecutivo. A veces llegan a emanciparse y forman nuevos equipos, como ha sido el caso de Eduardo Meza. Durante muchos años colaboró con el equipo de Rosy Ocampo hasta que en 2017/2018 se estrenó como productor ejecutivo de *Padre a toda madre*.

No solo los productores son cruciales para las telenovelas mexicanas, sino también la elección del elenco decide sobre el éxito o fracaso de una producción.

Según algunos estudios, un 93% de los mexicanos son mestizos⁷⁶ y los mestizos poseen aproximadamente un 70% de genes de origen indígena⁷⁷. Sin embargo, esta sociedad mestiza es prácticamente invisible en las telenovelas (Michael, 2010, p. 334) y se suelen buscar más “caras bonitas” (Michael, 2010, p. 245) con apariencia europea, es decir, de tez y pelo claros (“güeros”). Es llamativo, por ejemplo, que todas las mujeres de la familia Bravo (*Las Bravo*) son muy rubias y todos los otros protagonistas del corpus, aunque de pelo castaño o moreno, tienen la piel bastante clara. Estas observaciones invitan a preguntarnos: ¿Los productores buscan actores que sean blancos, o bien es que la profesión de actor está casi reservada para ellos? Ofrecemos una respuesta más adelante, en el capítulo 12.8.

Al ver más de dos telenovelas de Televisa el espectador se enfrentará muy probablemente a un *déjà vu*: se repiten los actores. El que en *Triunfo del amor* (Heriberto) fue bueno y casi angelical se convierte en un villano pervertido y sin escrúpulos en *Amor bravío* (Dionisio). Asimismo, el abogado serio de *El color de la pasión* (Mario) no tiene nada que ver con el payaso desmesurado en *Antes muerta que Lichita* (Gumaro). La razón hay que buscarla en la exclusividad que tienen las productoras sobre sus estrellas, así que con cierta periodicidad se vuelven a reunir caras conocidas y los que antes eran prostituta y proxeneta (Marcia y Mario en *La candidata*) son de repente una pareja felizmente enamorada (Flor Ivone y Nerón en *Papá a toda madre*).

Para no dejar la formación del futuro talento en manos desconocidas, Televisa y TV Azteca fundaron sus propias escuelas de actuación, el CEA y el CEFAT, de donde egresan las siguientes generaciones de actores telenovelescos.

Para ilustrar la recurrencia de actores en las telenovelas solo del corpus (Televisa) servirá el siguiente cuadro:

⁷⁶ Artículo disponible en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19140185> (accedido el 17/10/2017).

⁷⁷ Artículo disponible en http://ciencia.unam.mx/leer/337/Huellas_de_nuestra_historia_genetica (accedido el 17/10/2017).

Actores recurrentes en Televisa

Actores:	<i>Triunfo del amor</i>	<i>Amor bravío</i>	<i>Qué pobres tan ricos</i>	<i>Mi corazón es tuyo</i>	<i>El color de la pasión</i>	<i>La Gata</i>	<i>Antes muerta que Lichita</i>	<i>Sin rastro de ti</i>	<i>La candidata</i>
Carlos Barragán		x	x						x
Helena Rojo	x				x				x
Luis Gatica		x	x		x				
Maite Perroni	x					x	x		
Manuel "Flaco" Ibáñez	x		x				x		
Pablo Valentín			x		x		x		
Ricardo Vera		x	x						x
Roberto Blandón			x		x		x	x	
Silvia Navarro		x		x					x
Teo Tapia			x	x		x			

Para no extender esta lista innecesariamente solo se muestran los actores que aparecen en tres o más telenovelas del corpus entre los más de 45 actores repetidos.

5.9.1. El Centro de Educación Artística (CEA)

La casa Televisa lo tiene muy bien organizado como para asegurar las siguientes generaciones de actores. Eugenio Cobo, actor y productor de Televisa, fundó el CEA (<http://www2.esmas.com/cea/>) en 1978 y desde entonces han egresado muchísimos actores que prestan sus servicios a la empresa formadora: "A lo largo de su historia, el CEA ha sido capaz de proveer, de manera sostenida, el 90% del talento artístico que labora en las diferentes producciones de Televisa."

El plan de estudio⁷⁸ estipula tres años con una carga lectiva de unas 9 horas diarias comprendidas entre las 08:00 y 20:00 de lunes a viernes, incluyendo fines de semana cuando sea necesario. La carrera es gratuita, si bien los estudiantes deben residir en la Ciudad de México y correr con los gastos que esto implica. Los requisitos⁷⁹ para solicitar una plaza de estudios en el CEA son simples:

- ✓ Tener entre 18 y 23 años.
- ✓ Preparatoria⁸⁰ o equivalente terminados (indispensable).
- ✓ 2 fotografías tamaño postal a color, una de cara y una de cuerpo entero.
- ✓ Llenar solicitud de ingreso.

Como es de suponer, una formación gratuita trae obligaciones entre participantes y formador. Por eso los egresados firman un contrato de exclusividad por unos años y siempre vuelven a aparecer las mismas caras en las telenovelas de Televisa. De esta forma pretenden amortizar de alguna manera los gastos de sus estudios. Así, por ejemplo, vemos a la actriz Maite Perroni (graduada del CEA en el 2003) como Lupita en *Rebelde* (2004-2006), La nueva Cenicienta en *Lola, érase una vez* (2007), Marichuy en *Cuidado con el ángel* (2008-2009), Lucrecia en *Mi pecado* (2009), María Desamparada en *Triunfo del amor* (2010-2011), Renata en *Cachito de cielo* (2012), Esmeralda en *La gata* (2014), Lichita en *Antes muerta que Lichita* (2015-2016) y René en *Papá a toda madre* (2017-2018).

Elevado al nivel de telenovelas, una parte considerable del elenco está “hecha en casa” como podemos observar en el ejemplo de *Qué pobres tan ricos*:

⁷⁸ Disponible en <http://www2.esmas.com/cea/planes-de-estudio/> (accedido el 28/09/2016).

⁷⁹ Disponible en <http://www2.esmas.com/cea/perfil-de-aspirantes/> (accedido 28/09/2016).

⁸⁰ En el sistema educativo mexicano la preparatoria es parecida al bachillerato en España.

Egresados del CEA

Actor	Personaje	Egresado CEA
Zuria Vega	María Guadalupe "Lupita" Menchaca Martínez	
Jaime Camil	Miguel Ángel Ruizpalacios Romagnoli	
Mark Tacher	Alejo Ruizpalacios Saravia	*CEFAT
Arturo Peniche	Nepomuceno "Nepo" Escandiondas Rodriguez	
Sylvia Pasquel	Ana Sofía Romagnoli Tolentino Vda. de Ruizpalacios	
Manuel "Flaco" Ibáñez	Jesús Menchaca "El hijo de Sumatra"	
Ingrid Martz	Minerva Fontanet Blanco	sí
Tiaré Scanda	Vilma Terán Sande	sí
Agustín Arana	Saúl Ballesteros	sí
Raquel Pankowsky	Isela Blanco Vda. de Fontanet y Vda. de Salvatierra	
Queta Lavat	Doña Matilde "Maty" Álvarez Vda. de Ruizpalacios	
Natasha Dupeyrón	Frida Ruizpalacios Romagnoli	
Gaby Mellado	Macarena Larrea, Condesa de Valladolid	sí
Zaide Silvia Gutiérrez	Carmela	
Gabriela Zamora	Güendolín Tinoco Hernández "La Güendy"	sí
Diego de Erice	Leonardo Ruizpalacios Romagnoli	sí
Jonathan Becerra	José Tizoc Menchaca Martínez	
Alex Perea	Lic. Tomás Godínez	sí
Abril Rivera	Perla Ivette Menchaca Martínez	sí
José Pablo Minor	Tato	sí
José Eduardo Derbez	Diego Armando Escandiondas Rebolledo	
Jackie García	Jennifer de Gómez	sí
Ricardo Margaleff	Jonathan Gómez	sí

* Mark Tacher se licenció en el CEFAT, equivalente del CEA en TV Azteca.

De veintitrés actores⁸¹, once son egresados del CEA, es decir, se trata de un considerable 48%.

⁸¹ Consideramos solo los actores principales que aparecen de forma activa en varios capítulos.

5.9.2. Centro de Formación Actoral (CEFAT)

TV Azteca también cuenta con un centro de formación para actores, el CEFAT⁸² (<http://www.cefat.mx/>) que se fundó en 1997⁸³. La formación dura tres años y es gratuita. Los requisitos para estudiar en este centro son:

- ✓ Contar con estudios previos de bachillerato, preparatoria o equivalente (los aspirantes que aún estén cursando, podrán presentar calificaciones parciales).
- ✓ Aprobar las pruebas de admisión.

El director Quintanilla afirma que “el 90 por ciento de los protagonistas de telenovelas de Televisa, Grupo Imagen, Argos y Telemundo son egresados del Centro de Formación de Actores para Televisión (Cefat)”⁸⁴. Como ejemplo veamos *Así en el barrio como en el cielo* (2015):

Egresados del CEFAT

Actor	Personaje	Egresado CEFAT
Marcela Guirado	María López López	sí
Luciano Zacharski	Octavio Ferrara Santos	sí
Patricia Bernal	Francesca Ferrara	
José Alonso	Expedito López López	
Juan Manuel Bernal	Jesús "El Gallo" López López	
Verónica Merchant	Aurora Santos	
Fernando Luján	Marcelo Ferrara	
Fran Meric	Casandra Legarreta	sí
Bárbara del Regil	Lucía Fernanda Mercado Vda. de Ferrara	sí
Rodolfo Valdés	Claudio Andrade	sí
Mariana Torres	"Jackie" López López	

⁸² En el pasado se llamaba CEFAC y tenía una formación de 24 meses con un período igual de permanencia de los egresados trabajando sin remuneración: <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/65532.html> (accedido el 04/04/2016)

⁸³ Entrevista von Raúl Quintanilla, director del CEFAT: <http://www.aztecatrece.com/los-despachos-del-poder/capitulos/capitulos/raul-quintanilla-director-cefat/281932> (accedido el 28/09/2016)

⁸⁴ Disponible en <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=324840> (accedido el 28/09/2016)

Armando Torrea	Flavio Ferrara Santos	sí
Elizabeth Cervantes	Estrella López Sánchez	sí
Alejandro Cuétara	Héctor Ferrara De Hoyos	
Itari Marta	Verónica Ferrara De Hoyos	
Héctor Kotsifakis	Demóstenes Juárez / Pericles Juárez	
Gerardo Lama	Patricio "Pato" Ferrara Santos	
Roberta Burns	Bernarda "Bernie" López López	sí
Luis Carlos Muñoz	Kevin Mejía	sí
Alma Rosa Añorve	Joaquina Sipriantina Xotlanihua	
Alenka Ríos	Heydi "La Hey Yu" Castro	
Carmen Delgado	Liliana "La Pechu" Mejía	
Ximena Ramos	Paola "Pollola" López López	
Gregory Kauffman	Alfie	sí

De veinticuatro actores diez son egresados del CEFAT, constituyendo así un 42% del elenco principal.

Al parecer, a nivel de telenovela no es viable contar con un 100% de actores "propios", formados por la empresa respectiva, lo cual es lógico considerando la diversidad de edad y procedencia que los actores en una telenovela pueden tener. Asimismo, se busca comercializar una telenovela con la incorporación de conocidas estrellas del género de hace décadas o de otros ámbitos como la conducción de programas o la música.

5.9.3. Guionistas de telenovela

Debido a la constante demanda de nuevas historias para telenovelas, Televisa ofrece desde 2009 un curso de dos años para guionistas en colaboración con la Universidad Iberoamericana (*Programa de Guionismo de Telenovela*)⁸⁵. Es difícil determinar cuántos egresados terminan trabajando para Televisa, pero es posible que haya un contrato de exclusividad al terminar los estudios para amortizar la inversión en el futuro talento.

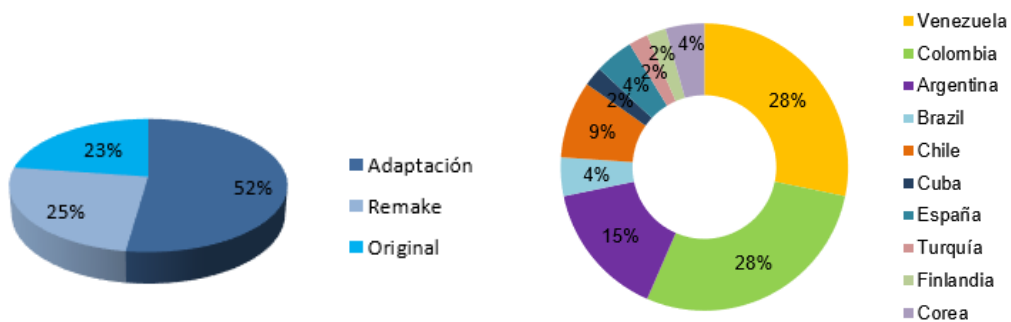
⁸⁵ Artículo completo en <http://ibero.mx/prensa/se-grad-la-sexta-generaci-n-del-programa-de-guionismo-de-telenovela-de-la-ibero-y-televisa> (accedido el 03/04/2017)

5.10. Telenovelas desde 2010 hasta 2018

A continuación, ofrecemos un repaso de las producciones telenovelescas de 2010 hasta 2018.

5.10.1. Televisa

Como se puede ver en el listado (Anexo 1.1.), Televisa produce entre 8 y 13 telenovelas al año. Hasta finales de 2018 contamos con 88 producciones de las cuales 46 (52%) son adaptaciones⁸⁶, 22 (25%) son *remakes*⁸⁷ y solo 20 (23%) son originales⁸⁸.



Telenovelas Televisa

Adaptaciones Televisa

Entre las adaptaciones destacan telenovelas venezolanas y colombianas, pero también se han utilizado producciones de Turquía, Finlandia o Corea.

5.10.2. TV Azteca

TV Azteca (Anexo 1.2.) ha producido entre 2 y 6 telenovelas por año hasta el año 2015. En un afán de modernización la cadena suspendió todas las producciones telenovelescas en 2016 con el fin de crear contenidos que las audiencias quieren ver. Debido a las restricciones económicas de la empresa

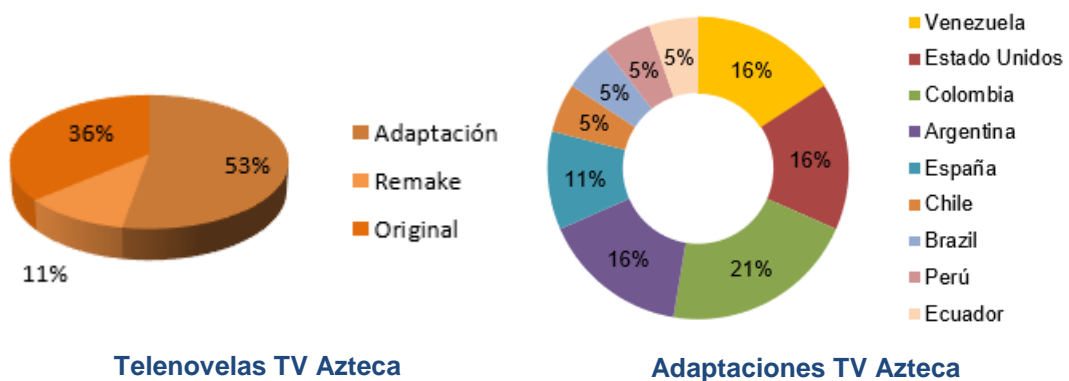
⁸⁶ Las adaptaciones se suelen hacer a partir de producciones extranjeras, pero también puede tratarse de una obra de otra productora nacional.

⁸⁷ Los *remakes* son actualizaciones o nuevas versiones de una telenovela hecha por la misma productora años antes.

⁸⁸ Las telenovelas originales son las que no se basan explícitamente en producciones previas.

optarían por participar en coproducciones, como explica Benjamín Salinas, el director general de TV Azteca, al diario El Universal⁸⁹.

A mediados de 2016 se estrenó la serie didáctica “Un día cualquiera” bajo la dirección de Fides Velasco y se hizo la primera telenovela coproducida, una adaptación de la telenovela colombiana *Rosario Tijeras* en colaboración con Sony. Para el 2017 ya se han reanudado las producciones de más telenovelas de la casa. De las 37 telenovelas producidas, 20 (54%) son adaptaciones, 4 (11%) son remakes y 13 (35 %) son originales. Aquí se puede observar una clara distinción a la competencia Televisa que cuenta porcentualmente con menos creaciones originales, si bien las adaptaciones en ambas productoras rondan los 50%.



Entre las adaptaciones de TV Azteca destacan, igual que en Televisa, las producciones venezolanas y colombianas. Sin embargo, la alta presencia de contenidos estadounidenses, completamente ausentes en Televisa, es aún más llamativa. Con estos datos se aprecian diferencias notables en los planteamientos de creación de contenidos entre las dos productoras. TV Azteca apuesta más por material original, pero los dos disponen de un amplio abanico de adaptaciones de producciones procedentes de hasta doce países diferentes.

⁸⁹ Noticia disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/television/2016/07/1/fin-era-de-telenovelas-en-azteca> (accedido el 12/09/2016)

5.11. Telenovelas más allá de la televisión

Las telenovelas son un género televisivo con mucha historia. Venían de la radio y hoy en día ni siquiera ya se limitan al televisor.

5.11.1. Teatro

Una señal poderosa de la importancia cultural de las telenovelas en México es el hecho de que producciones exitosas son llevadas de la pantalla chica directamente a las tablas. Un ejemplo reciente constituye *Mi corazón es tuyo* (2015) que se presentó durante varias semanas en diferentes estados de México con el elenco original de la telenovela.⁹⁰

5.11.2. Plataformas de contenido a la demanda (streaming)

Hasta 2016 Televisa apostó por mostrar sus telenovelas por *Netflix*⁹¹, después ha lanzado su propio servicio de *streaming* con el nombre “Blim”⁹² y, finalmente, regresará con Netflix y otros (Sony, TNT, Endemol y Amazon Prime Video) en 2019⁹³. Los espectadores pueden acceder a los contenidos bajo suscripción, lo cual genera ingresos importantes para la casa Televisa. Nova, la cadena española que muestra telenovelas en gran parte de su programación, se ha sumado a los servicios de suscripción con “Novelas Nova”⁹⁴, donde ofrece más de 5000 horas de telenovelas de las cuales muchas son mexicanas y algunas forman parte del corpus de esta investigación. De hecho, este servicio cuenta con la colaboración directa de Televisa lo cual explica la predominación de las telenovelas de esta casa⁹⁵

⁹⁰ La nota de prensa de Televisa está disponible en <http://television.televisa.com/telenovelas/mi-corazon-es-tuyo/noticias/2015-04-06/rotundo-exito-mi-corazon-es-tuyo-teatro/> (accedido el 13/01/2017)

⁹¹ Artículo disponible en <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37570751> (accedido el 05/07/2017)

⁹² La plataforma está disponible en <http://www.blim.com/> (accedido el 05/07/2017)

⁹³ Artículo disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/televisa-vuelve-a-ser-aliada-de-netflix> (accedido el 03/11/2018).

⁹⁴ Disponible en <https://novelas-nova.atresplayer.com/hazte-premium/primer/index.html> (accedido el 08/08/2018).

⁹⁵ Así se puede leer en la nota de prensa de Televisa del 12/06/2018: <https://www.televisa.com/sala-de-prensa/corporativo/1036297/atresmedia-y-televisa-cierran-acuerdo-estrategico-lanzar-novelas-nova/> (accedido el 03/01/2019)

entre la oferta. Aún no se puede determinar cómo afectarán estas plataformas a las telenovelas, pero el cambio ya se ha iniciado (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2018, p. 260):

El año 2017 también estuvo marcado porque las audiencias juveniles consolidaron en este año su visionado de ficción en plataformas de *video on demand* y las televisoras incursionaron colocando producciones propias, contrario a lo que ocurre a nivel mundial.

5.11.3. Webnovelas

Con la creciente trascendencia del internet solo parece lógico que las telenovelas también se hayan apoderado de este medio. Aparte de un fenómeno que denominamos telenovela 2.0 (véase el siguiente apartado), existen las llamadas *webnovelas*.

En Estados Unidos el público hispano disfruta de las nuevas tecnologías en las opciones de entretenimiento televisivo y conviene recordar que “[t]he Hispanic market in the USA is the world’s most affluent and its population is larger than that of most Spanish-speaking countries.” (López-Pumarejo, 2012, p. 41). Según López-Pumarejo (2012, p. 47) las *webnovelas* son un “industrially-produced drama for the internet” que, en algunos casos, incluso tienen un formato participativo cuando “for the first time ever in Univision’s novela history, viewers were able to vote on one of two alternate endings and choose what they thought was the best fate for the lead character.” Además, la *webnovela Malena* se tramó alrededor de un producto higiénico, usándola así como un entretenimiento publicitario que intercala el programa con el anuncio.

No siempre se anuncian productos de una forma tan protagónica, sino que existen personas que crean *webnovelas* por puro placer y sin ánimos de lucro. La investigadora Guerrero (2013) aduce ejemplos como *Ana, la chica bolera*⁹⁶, que son producciones en las cuales “se realizan parodias de los clichés de las

⁹⁶ El canal de *Youtube* de los creadores está disponible en <https://www.youtube.com/user/EDUARDOSO/videos> (accedido el 11/10/2016)

telenovelas tradicionales y son adaptadas a versiones únicamente para Internet.” En este caso concreto el elenco consiste únicamente en hombres que presentan este melodrama travestí. La difusión por *Youtube* es gratuita y los integrantes corren con todos los gastos de producción (por ejemplo, vestuario, cámara, decorado...).

Otra *webserie* digna de mención es la de los alumnos del CEFAT, el centro artístico de la siguiente generación de actores de la casa TV Azteca. *Amor a ciegas* (2014)⁹⁷ cumplió contundentemente con dos propósitos: Primero, los alumnos pudieron poner en práctica sus destrezas adquiridas durante su formación y segundo, el público ya pudo familiarizarse con las futuras estrellas de la pequeña pantalla (y, ¿por qué no?, de internet).

El futuro de las telenovelas, como de muchos otros formatos mediáticos, se encuentra ciertamente en internet.

5.12. Las telenovelas 2.0

La telenovela brasileña ya se ha establecido como un producto participativo y gracias a encuestas de la propia TV Globo se adaptan las tramas de las telenovelas en función de lo que el público quiere ver. El hecho de que la producción solo tiene un adelanto de 10 o 15 capítulos en relación con la emisión favorece esta manera de adaptar continuamente el guion (Michael, 2010, p. 238). Televisa opera de manera parecida como se ha podido ver en el ejemplo aducido de *Triunfo del amor*.

Entre los capítulos el televidente se queda con una expectativa, convirtiendo ese lapso entre emisión y emisión en algo muy importante: el relato imaginario. La telenovela no para cuando se apaga la pantalla, sino prosigue en la mente del público (Michael, 2010, p. 259). Esta característica se puede explotar

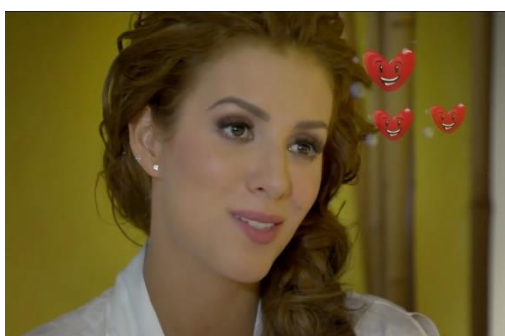
⁹⁷ La nota de prensa está disponible en <http://www.aztecatrends.com/notas/actualidad/165738/azteca-estrena-webserie-amor-a-ciegas-con-alumnos-del-cefat> (accedido el 11/10/2016)

perfectamente en la edad digital que estamos viviendo, porque las redes sociales se vuelven aliados de la comercialización del producto a la vez que involucran a los televidentes. Ya ha nacido la telenovela 2.0, que invita participar y opinar sobre la telenovela en *Facebook*, *Twitter*, blogs, páginas web. Además, incluye las nuevas tecnologías en la trama, es decir, los personajes usan móviles (las conversaciones de chat aparecen también en la pantalla), tabletas, ordenadores y con ellos las redes sociales⁹⁸. La jerga empleada por los personajes se ajusta también al ámbito de la comunicación virtual (“LOL”, “YOLO”, “hashtag”, “Like”)⁹⁹.

Veamos dos ejemplos del año 2015, tanto de Televisa como de TV Azteca. Ambas telenovelas se dirigen a un público joven y no son producciones clásicas, lo cual favorece el empleo de las redes sociales.

5.12.1. UEPA – Un escenario para amar (2015), TV Azteca

En UEPA se hacen muchas referencias a las redes sociales, en las escenas se muestran emoticonos para reforzar la emoción expresada por los actores y se incluyen las pantallas de mensajería instantánea.



UEPA (2015), Cap. 1, 43'40



UEPA (2015), Cap. 2, 02'10

⁹⁸ A veces las redes sociales cambian de nombre, obviamente por razones legales, pero es fácil intuir de qué medio se está hablando.

⁹⁹ *LOL* = del inglés “laughing out loud” (reírse mucho); *YOLO* = del inglés “you only live once” (solo se vive una vez); *hashtag* = del inglés (etiqueta, almohadilla que introduce un tema); *Like* = del inglés (“Me gusta” – botón en *Facebook* para expresar que se está de acuerdo con lo publicado).



UEPA (2015), Cap. 25, 25'18



UEPA (2015), Cap. 28, 05'55

El espacio web oficial habilitado por TV Azteca incluye los capítulos completos de la primera temporada, información adicional sobre los caracteres y *video blogs*¹⁰⁰ siguiendo siempre una estética de historietas. En los video blogs se pretende dar consejos a los adolescentes acerca de temáticas mencionadas en la telenovela (infidelidades, cómo conquistar a la persona que te guste...). Para ello contaron con la colaboración de famosos *youtubers* mexicanos como Ixpanea, Caja fresca, Cess Leon y Kevin Rogers:



Youtubers en UEPA

Aparte de aparecer en los vídeos para la audiencia, también participan en la telenovela. Es un punto fuerte para atraer a una audiencia más joven, ya que hoy en día los *youtubers* forman parte de los adolescentes convirtiéndose en *influencers*¹⁰¹. Desde la página web también se puede acceder a las cuentas

¹⁰⁰ Disponible en <http://www.aztecauno.com/uepa/entretenimiento/notas/ixpanea-y-caja-fresca/200979> (accedido el 24/01/2018)

¹⁰¹ Voz inglesa que hace referencia a personas que influyen en los gustos y comportamientos de la gente.

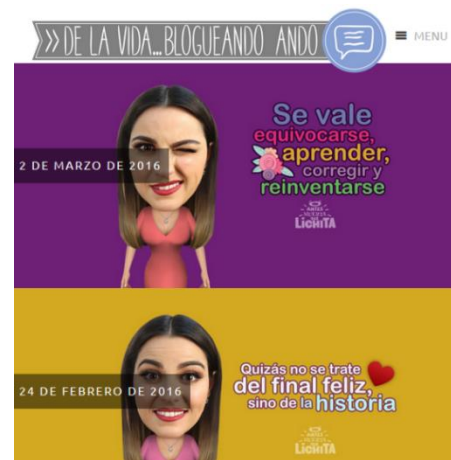
oficiales en las distintas redes sociales del programa, si bien ya no presentan actividad por haberse terminado la emisión.

- Web: <http://www.aztecatrece.com/uepa>
- Twitter: <https://twitter.com/UepaOficial>
- Instagram: <https://www.instagram.com/mundoueipa/>

5.12.2. Antes muerta que Lichita (2015), Televisa

Esta telenovela tiene como temática social la alfabetización digital (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2016, p. 389) y por eso cuenta con un espacio web con muchísimos recursos adicionales, además de los canales habituales en las redes sociales¹⁰². Lo destacable de esta telenovela es que la protagonista, Lichita, escribe un blog¹⁰³ a la medida que avancen los capítulos y se usa como forma de

interactuar con el público. En él se recogen temas sobre valores morales y ética de la convivencia en general y los lectores pueden comentar las entradas.



Blog de Lichita



Cap. 4, 25'40

La página web se anuncia en los mismos capítulos informando así a los espectadores e invitándoles a participar activamente en el espacio habilitado. Desde el atajo *lichita.com* se accede a todos los contenidos.

¹⁰² A día de hoy (28/01/2019) ya no se mantienen los contenidos mencionados.

¹⁰³ Estaba disponible en <http://bloglichita.televisa.com/> (accedido el 03/10/2016).

- Web: <http://television.televisa.com/telenovelas/antes-muerta-que-lichita/>
- Facebook: <https://www.facebook.com/AMQLichita/>



El espacio web en Televisa

El espacio web¹⁰⁴ de esta telenovela¹⁰⁵ tiene se dedica a varios aspectos de la telenovela como la trama y los personajes. Además, *Antes muerta que Lichita* contaba con cuentas oficiales en Twitter, Facebook e Instagram que hoy o ya no existen o ya no se actualizan.

Lo que resalta, sin embargo, es la sección “media content” que comentaremos a continuación:



Sección “media content”

¹⁰⁴ Disponible en <http://television.televisa.com/telenovelas/antes-muerta-que-lichita/> (accedido el 10/01/2017).

¹⁰⁵ La página web estaba disponible durante la emisión de la telenovela (agosto de 2015 hasta febrero de 2016) hasta la fecha, un año después (enero de 2017). Sin embargo, muchos vídeos ya no se pudieron visionar y la página aparece archivada.



Corazón enamorado

Paralelamente se emite una *webnovela* (“Corazón enamorado”)¹⁰⁶ que también es comentada por algunos personajes a lo largo de la telenovela. Se trata de una producción inusual, más bien es una parodia del género.

Según Montserrat Gómez, encargada de la estrategia digital de la telenovela, existe “una intertextualidad entre *Antes muerta que Lichita* y la *webnovela*. Esto quiere decir que la problemática que tengan algunos personajes como Magos se reflejan en la trama de la novela online y los personajes de este segundo proyecto eventualmente van a saltar del internet al mundo de la telenovela principal”¹⁰⁷ (por ejemplo, en los capítulos 98 y 99). En algunos capítulos los actores de la *webnovela* incluso forman parte de la trama en su condición como actores famosos.

De la vida blogueando ando

La protagonista Lichita escribe un blog que se publica a la medida que avanza la telenovela.



Detrás de la magia

En esta sección los espectadores pueden ver vídeos sobre cómo se han elaborado varias escenas.

El espacio de Ximena

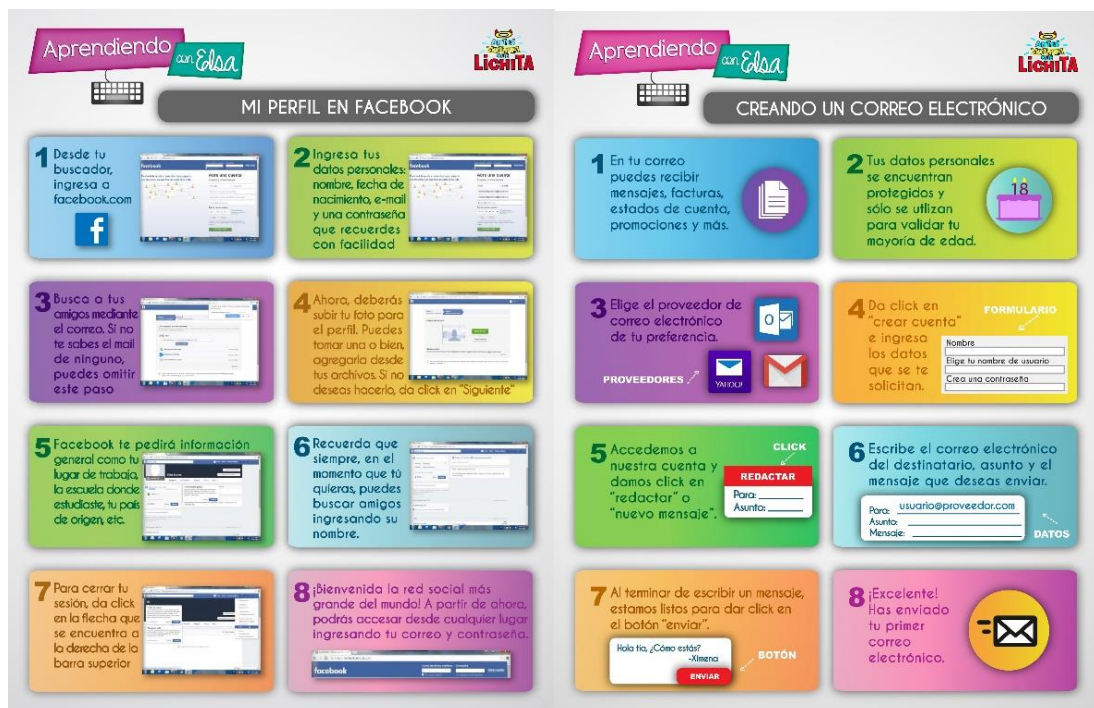
La niña Ximena, sobrina de la protagonista, comparte fotos, vídeos y consejos especialmente para involucrar los espectadores más jóvenes.

¹⁰⁶ Todos los capítulos estaban disponibles en <http://television.televisa.com/telenovelas/antes-muerta-que-lichita/corazon-enamorado/> y también se han compartido en un canal de *Youtube* donde aún se pueden ver: <https://www.youtube.com/channel/UCHdVqrQkU4HfgUpO03ep2Zg> (accedido el 13/01/2017).

¹⁰⁷ Artículo disponible en https://entretenimiento.terra.com.mx/cultura/corazon-enamorado-la-novela-dentro-de-antes-muerta-que-lichita_d654bb11958e85a5deb1dc4116b302877xsaRCRD.html (accedido el 13/01/2017)

Aprendiendo con Elsa

Para los inmigrantes digitales, frente a los nativos digitales, puede ser muy difícil manejarse adecuadamente en nuestro mundo cada vez más digitalizado. En esta sección Elsa, la madre de la protagonista, aprende de la mano de su nieta Ximena, cómo usar *Facebook*, escribir un correo electrónico e incluso cómo gestionar un negocio propio en línea. El contenido se presenta en forma de vídeos e infografías.



Expedientes secretos

Una supuesta cámara oculta en diversas escenas de la telenovela revela algunos chismes y da una perspectiva de "infiltrado" conociendo determinados detalles y secretos.



Dos lados encontrados

Brisa y Braulio son una pareja un tanto inusual. Ella es una hippy espiritual y él es un adicto a las nuevas tecnologías. En esta sección comentan en vídeos diferentes aspectos de la vida como la comida, el éxito, la felicidad, amistad entre hombres y mujeres, etc. Ambos personajes también tenían cuentas en *Twitter* e interactuaban a través de ellas entre sí y con la audiencia.



Gumaradas

Gumaro es el amigo íntimo del protagonista Roberto, es un chapucero profesional y tiene un carácter peculiar. En su espacio se puede ver su videoblog en el que cuenta cómo ayuda a personajes mexicanos del ámbito televisivo.



Dafy zone

La adolescente Dafne escribe un blog sobre una de las épocas más difíciles por las que la gente puede pasar: “Tips para pasar la adolescencia sin morir en el intento”. Resulta llamativo que ella no se corresponde con los ideales de belleza comúnmente extendidos ni es una chica popular. Las entradas no contienen mucho texto, sino se trata de infografías que transmiten la información rápidamente de una manera visualmente atractiva. Con este planteamiento se conecta rápidamente con los “mileniales”, la generación que usa, por ejemplo, *Pinterest* con mucha frecuencia y soltura. Al final de las infografías se invita a los lectores a opinar sobre el tema vía *Twitter* o *Facebook*.



Lichi cards

Aquí se puede personalizar tarjetas digitales temáticas como para El Grito (Día de la Independencia el 16 de septiembre), Navidad o el final deseado de la telenovela y mandarlas a otras personas.

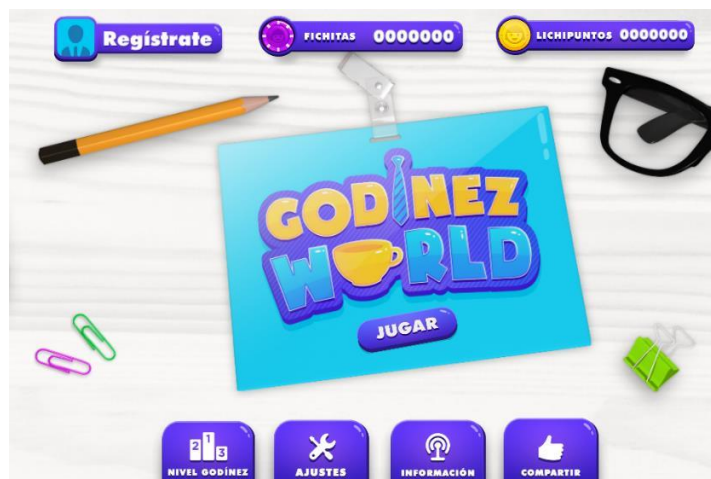


El “media content” es, obviamente, una forma de *merchandising* de la telenovela, si bien contiene contenido didáctico y útil. Además, cada sección se puede compartir fácilmente vía distintos canales y redes sociales, lo cual facilita la interacción entre público y creadores de contenido.

Para mayor integración de esta telenovela en las nuevas tecnologías, también se ha creado el juego “Godínez World” disponible para Android¹⁰⁸ y Apple. La popularidad del juego es visible con más de 500 mil descargas, una valoración de 4,1 sobre 5 y comentarios muy positivos. Se trata de un juego tipo arcade en el cual aparecen los personajes de la telenovela y se tiene que superar los obstáculos que tuvo que vencer la protagonista Lichita.



¹⁰⁸ Se puede bajar el juego en la tienda de Google Play en este enlace: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.televisa.godinezworld&hl=es> 419 (accedido el 13/01/2017)



El planteamiento 2.0 de *Antes muerta que Lichita* se muestra en todos los capítulos, ya que se anuncian los contenidos adicionales no solo en los descansos para la publicidad, sino los mismos personajes juegan, por ejemplo, “Godínez World” o ven la *webnovela* “Corazón enamorado”.

Como acabamos de ver, ambas telenovelas se han adaptado a la edad digital que concede el protagonismo a las nuevas tecnologías en muchísimos ámbitos de la vida cotidiana. El grupo meta de estas producciones son los adolescentes y jóvenes que más se desenvuelven en el mundo de las redes sociales. También permite el visionado en diferido desde distintos dispositivos y en cualquier lugar. La telenovela ya no se ve necesariamente en el salón con toda la familia, sino se puede llevarla en el bolsillo y verla donde se quiera.

6. El español neutro y las telenovelas

Con el doblaje de las películas y series se popularizó una variedad o modalidad del español que debía ser comprensible en todo el ámbito hispanohablante sin resultar demasiado extraña. Se trata de un lenguaje artificial que busca eliminar rasgos locales de los distintos países hispanoamericanos que se usa, entre otras cosas, para el doblaje de producciones norteamericanas. La finalidad es, pues, la rentabilización de un producto al hacer un solo doblaje en lugar de diez y hacerlo de forma más atractiva para el amplio público (Ávila, 1998; Petrella, 1997). En España, sin embargo, no proliferó este lenguaje por resultar demasiado exótico y se crearon versiones propias en español peninsular. De hecho, al buscar series o películas dobladas al español suelen aparecer las opciones “latino” o “español” (a veces también “castellano”) que diferencian ambas variedades.

Ya desde hace tiempo se está abogando por el español neutro¹⁰⁹ para crear productos mediáticos fáciles de exportar, lo cual es el caso en las telenovelas de Telemundo¹¹⁰. Con un público de distintas procedencias, como sucede con los inmigrantes hispanohablantes en EE. UU., conviene no usar un lenguaje demasiado marcado de una zona por razones de mercadotecnia como resume Ávila (1998, p. 2):

Dentro de las nuevas consideraciones está la necesidad que tienen los medios de utilizar una lengua homogénea y estable. En lo que se refiere al español, las investigaciones recientes han mostrado que la televisión utiliza una norma general, neutra y comprensible para la mayoría de los hispanohablantes. El extenso ámbito geográfico de su público necesita ese modelo lingüístico.

¹⁰⁹ A veces también se habla de “acento neutro”, pero desde el punto de vista lingüístico el término no se adecua a la realidad, porque el fenómeno no solo se refiere a la pronunciación, sino también a aspectos gramaticales y léxicos.

¹¹⁰ Telemundo es una productora hispanohablante en EE. UU.

Pero ¿qué es exactamente el español neutro? En el artículo de Llorente Pinto (2006) se investiga el caso del doblaje de la telenovela brasileña *Terranostra* al español neutro, del cual se detallarán los rasgos identificados a continuación.

A nivel fónico destaca la ausencia del fonema interdental /θ/ (es seseante) y del fonema palatal lateral /ʎ/ (es yeísta). Tampoco se da la confusión de r/l, ni se velarizan nasales ni se afloja el consonantismo. Se trata de “una pronunciación de las tierras altas, pero sin ninguna entonación particular que permita identificar la zona geográfica a la que pertenece el hablante” (Llorente Pinto, 2006, p. 3).

A nivel gramatical contamos con el tuteo (ausencia de *vos*) cuyo plural es *ustedes* (inexistencia de *vosotros* y el paradigma verbal relacionado). El complemento directo se somete a una falsa pluralidad (*se los, se las* en vez de *se lo, se la*) cuando se hace referencia a un complemento indirecto en plural (*Mi hija se los va a explicar (a ustedes)*) y a veces se elide el pronombre del complemento directo con determinados verbos. Asimismo, el interrogativo *cuál* adquiere valor de adjetivo (*¿Cuál difunto?*).

Las interrogaciones introducidas por *cómo* se refuerzan con *ser + que* (*¿Cómo fue que cerraste tu discurso?*) y la fórmula *es que* se construye sin verbo (*¿Qué no hay cena en esta casa?*).

Los diminutivos afectivos muy habituales en muchas variedades hispanoamericanas desaparecen en el español neutro.

Sin embargo, la autora concluye que un mismo personaje puede variar el lenguaje, por ejemplo, usar a veces posesivos tónicos y otras veces, átonos. El uso del pretérito perfecto compuesto frente al pretérito perfecto simple tampoco sigue siempre las mismas pautas y el verbo *creer* se alterna con construcciones en subjuntivo e indicativo en oraciones sustantivas dependientes (*¿Crees que eso pase?, ¿crees que eso será sensato?*).

A nivel léxico se puede hablar de un lenguaje estándar y neutro empleando términos de amplio uso en la mayoría de los países hispanoamericanos, si bien prevalecen algunos mexicanismos (*platicar*) que pueden alternar según el personaje (*conversar*).

Es quizás por ello que haya críticos que alertan de una influencia excesiva del español de México en los doblajes y una consiguiente pérdida cultural en los otros países (A. Ávila vía Llorente Pinto (2006, p. 6)). El español neutro no es realmente neutro, ni puede serlo, ya que los que lo crean y emplean tienen unas preferencias lingüísticas impregnadas de su lugar de proveniencia. Siempre van a favorecer variantes más afines a su propia variedad.

Aun así, dominar el español neutro es un requisito indispensable para numerosas producciones. Fe de ello da, por ejemplo, el perfil del actor Gerardo Acuña (Sergio Williams en *UEPA*) en la página web de su agente Glenda Reyna Management, que reza “Acento neutro: sí”.¹¹¹

Si bien la tendencia es usar ya no solo un acento particular, sino una variedad del español sin crear confusiones semánticas, Llorente (2000) señala que “la mayoría de los actores en cada telenovela son de un país determinado y por ello se conservan las expresiones y la pronunciación propias del lugar donde están hechas”.

En el caso de las telenovelas mexicanas cabe preguntarnos si los usos lingüísticos son específicos de la zona de ambientación y si se emplean las variedades conscientemente.

La pregunta que surge es: ¿Realmente es posible reconocer una telenovela mexicana por los usos lingüísticos? Esa es una de las preguntas a las que trataremos de responder en nuestro análisis.

¹¹¹ <http://www.glendareyna.com/project/gerardo-acuna/> (accedido el 30/01/2018)

PARTE III: Base teórica

7. Fundamentos teóricos

En los capítulos anteriores hemos podido conocer mejor al género televisivo que será objeto de estudio. Con el fin de llevar a cabo un análisis satisfactorio es preciso servirnos de unos fundamentos teóricos que sean claros y coherentes, y que se adapten bien al objeto de estudio.

Recordemos que la presente investigación busca dar respuesta a una serie de preguntas y así pretende cumplir los siguientes objetivos:

- Estudiar temáticas específicas (religiosidad, suicidios, consumo de alcohol y drogas, homosexualidad y homofobia, violaciones, embarazos no deseados y abortos) en 12 telenovelas mexicanas recientes y analizar los discursos relacionados.
- Comprobar la representatividad y el realismo de las susodichas temáticas tratadas en las telenovelas dentro de la sociedad mexicana contemporánea.
- Analizar los aspectos lingüísticos (diatópicos, diastráticos y diafásicos) en las telenovelas mexicanas del corpus.
- Valorar el uso de la telenovela en el aula de ELE para transmitir conocimientos lingüísticos y socioculturales sobre México.

En este apartado explicamos por qué se han elegido estas temáticas específicas y las justificamos con la base teórica elegida para la presente investigación. Relacionadas con estas temáticas se aislarán escenas representativas cuyos discursos se someterán a unos análisis en distintos niveles. Por un lado, se presentarán hallazgos de naturaleza lingüística, y por otro, de índole social. La finalidad última de este estudio es la valoración de las telenovelas como recurso didáctico en la enseñanza de ELE: el proceso de aprendizaje por parte de los alumnos —un grupo especial de espectadores— es, necesariamente, de naturaleza cognitiva (además de

social, afectiva etc.), así que es importante dar con una base teórica afín a estos planteamientos.

Como ya se apuntó, la telenovela es una creación artística, poseedora de una identidad cultural, que se comercializa como producto en un mercado internacional. Los fundamentos teóricos pertinentes siempre se rigen por las necesidades particulares del objeto de estudio y los objetivos establecidos, así que en nuestro caso no es aconsejable basarse en una sola teoría reduccionista, sino que se debería procurar establecer un marco teórico polivalente para tratar las distintas facetas de las telenovelas respetando diversos niveles de análisis.

Inherente al primer objetivo de la presente investigación (el análisis de los discursos relacionados con las temáticas estudiadas) la base teórica se sitúa dentro de la disciplina del análisis del discurso, que estudia el uso de la lengua en determinados contextos. Pero ¿qué entendemos por discurso?

En palabras de Fairclough podemos decir que “the term ‘discourse’ (in what is widely called ‘discourse analysis’) signals the particular view of language in use (...) as an element of social life which is closely interconnected with other elements” (2003a, p. 3).

Los discursos y las prácticas sociales ligados entre sí, y el estudio de esta relación es una de las finalidades de la disciplina del análisis del discurso (Gee & Handford, 2012, p. 5):

The main importance of discourse analysis lies in the fact that, through speaking and writing in the world, we make the world meaningful in certain ways and not in others. We shape, produce, and reproduce the world through language in use. In turn the world we shape and help to create works in certain ways to shape us as humans.

Los textos que se contemplan para el análisis del discurso proceden de diversas fuentes, en función de los objetivos de estudio. Uno de los discursos más extendidos y con mayor alcance es el discurso mediático, que se da mediante cualquier medio de difusión (televisión, prensa...). Lo característico

de esta clase de discurso es que se dirige de forma unilateral a un público generalmente no presente (espectadores, lectores) y se produce de forma planeada y premeditada. Es precisamente el tipo de discurso presente en las telenovelas y que, por ende, nos interesa.

Al analizar los discursos mediáticos, que no son espontáneos, surge una cuestión vital que hay que tener muy en cuenta (O’Keeffe, 2012, p. 441):

Because media discourse is manufactured, we need to consider how this has been done – both in a literal sense of what goes into its making and at an ideological level. One important strand of research into media discourse is preoccupied with taking a critical stance, namely critical discourse analysis (CDA).

Hay que tomar una postura crítica para determinar los entramados ideológicos que subyacen a los discursos construidos por parte de algunos grupos reducidos en el mundo mediático. Esto es justo lo que permite la perspectiva del análisis crítico del discurso (ACD). En relación con los discursos en productos multimedia Lemke (2012, p. 85) recuerda que:

Every text and multimedia product is not just a window on what they present, but a window on the society and culture in which they were created. How we interpret them is also a mirror of and a window on our own society and culture. Politics, economics, and ideology are never irrelevant to interpretation.

El analista de los datos, al ser solo un ser humano más, recurre a su propio bagaje cultural e ideológico para explicar los fenómenos que se presentan en los discursos. No es lo mismo analizar algo relacionado con la experiencia personal que tener una visión distanciada de los acontecimientos. Ambas formas de tratamiento tienen ventajas y desventajas, pero lo que queda claro es que una interpretación (o creación) de discursos nunca puede ser una actividad aséptica.

Aparte de la obvia influencia de los creadores de los contenidos televisivos mediante sus opiniones, representaciones y experiencias, también debemos preguntarnos qué objetivos se persiguen con un determinado discurso. Los

discursos mediáticos, y entre ellos, los televisivos, llegan fácilmente a millones de hogares de todos los estratos sociales y suponen así un arma poderosa de influencia estratégica a diversos niveles. La información publicitaria, por ejemplo, puede incitar a la conducta consumista y los contenidos político-ideológicos pueden transformar actitudes y opiniones. Los fabricantes de los discursos televisivos son tan poderosos, porque controlan en cierta medida el contexto (Van Dijk, 1999, p. 27):

El contexto consiste en categorías como la definición global de la situación, su espacio y tiempo, las acciones en curso (incluyendo los discursos y sus géneros), los participantes en roles variados, comunicativos, sociales o institucionales, al igual que sus representaciones mentales: objetivos, conocimientos, opiniones, actitudes e ideologías.

Los productores de telenovela recrean un mundo posible dentro de la ficción con personajes que tienen una historia personal con opiniones, prejuicios, ideología y maneras de interactuar con otros personajes. Obviamente, un personaje no llega a tener la complejidad de una persona real, pero es un reflejo de un posible actor social de un contexto sociocultural determinado. Todos los discursos en las telenovelas persiguen alguna finalidad, siendo la más obvia la creación y el desarrollo de la trama. La historia se relata a partir de los diálogos y monólogos de los personajes y se enriquece con decorados, lugares, música, ropa y maquillaje, etc. Es una fusión de elementos lingüísticos y extralingüísticos que construyen un entramado complejo de un mundo artificial.

Como los creadores pueden construir, aparentemente, un mundo según sus gustos y convicciones, estamos a un paso de una posible manipulación masiva de las audiencias. La principal diferencia entre persuasión y manipulación radica en el papel de los receptores (activo versus pasivo) y el acceso al conocimiento específico en cuestión. Si la audiencia carece de cierta información, todos los datos que recibe pueden interpretarse como verdad incuestionable. El principal problema es que “los receptores no son capaces de comprender las reales intenciones o ver las reales consecuencias de las creencias o acciones defendidas por el manipulador” (Van Dijk, 2006a,

p. 51). La manipulación es solo posible si el manipulador ejerce alguna relación de poder y autoridad hacia el manipulado, lo cual ocurre en entornos familiares (padres a hijos), educativos (profesores a alumnos) y políticos (políticos a posibles votantes). Y quizás cabe mencionar que el propio manipulador tampoco está exento a manipulación por parte de otros, obteniendo así un panorama de manipulación múltiple. Más adelante retomamos el concepto de manipulación con más detalle.

Un objeto de estudio tan complejo como la telenovela requiere necesariamente un abordaje flexible que pueda explicar qué temáticas se tratan de qué manera y qué reflejo da esto de la sociedad. Lo que busca el análisis del discurso es precisamente “‘providing accounts of connected stretches of language in use’ and ‘uncovering salient social, political, psychological features in text-like entities’” (Kress, 2012, p. 35), así que se da una relación indivisible entre estudios de lo lingüístico y de lo sociocognitivo. Un acercamiento multimodal, es decir que no se centre solo en el lenguaje hablado sino también en otros “modos” (imágenes...), puede ser útil en relación con la caracterización de los personajes que representan un determinado movimiento o convicción (por ejemplo, pensamientos machistas).

La perspectiva que el ACD aporta al análisis del discurso se desarrolla en el ámbito de la lingüística, pero no se limita a analizar el uso del lenguaje verbal. El lenguaje es entendido como un elemento crucial en el desarrollo de la vida social y como tal debe ser analizado. El discurso es solamente una práctica social más en un conjunto de múltiples prácticas sociales existentes y es necesario comprender qué hay detrás de lo que dice una persona o institución. Es aquí donde entran conceptos sociocognitivos (representaciones, ideologías...) que se explicarán más adelante.

Conforme con los objetivos de la presente investigación, el ACD brinda una herramienta versátil que posibilita un acercamiento multidisciplinar a problemas sociales que se manifiestan en los discursos de la gente. Como

hemos visto, en el análisis del discurso convergen muchos campos más o menos conectados y afines (Moreno Fernández, 2012, p. 71):

El análisis del discurso habita en la periferia de la sociolingüística. Su origen está vinculado, por una parte, a la pragmática, donde establece oposición con el análisis de la conversación, y, por otra parte, a los estudios sociopolíticos donde el discurso es fuente primaria de información para el conocimiento de las ideologías.

Gracias al gran alcance del ACD se pueden crear interpretaciones notablemente más completas y satisfactorias para el medio elegido: la telenovela mexicana.

7.1. El análisis crítico del discurso (ACD)

En opinión de Teun A. van Dijk el ACD no es una subdisciplina del análisis del discurso, ni un método, ni una teoría. Se trata de una perspectiva crítica que se puede adoptar en cualquier enfoque de las humanidades y las ciencias sociales (Van Dijk, 2001b, p. 144).

El origen del ACD está en la Lingüística crítica, que también se ocupa de los problemas sociales y aplica una visión crítica. Ambos términos, que tienen el adjetivo “crítico” en común, se han ido utilizando para denominar lo mismo y finalmente se ha establecido más el ACD (Wodak, 2003, pp. 17-18). La idea o los ideales que subyacen ambas denominaciones se vinculan a la Escuela de Fráncfort y su tratamiento crítico de la sociedad. Para Fairclough “la «crítica» es, en esencia, hacer visible la interacción de las cosas” (Wodak, 2003, p. 19).

En términos generales, “el análisis del discurso es el estudio del uso del lenguaje. Es el estudio de los significados que adjudicamos al lenguaje y las acciones que llevamos a cabo cuando usamos el lenguaje en contextos

específicos” (Gee & Handford, 2012, p. 1)¹¹². Se trata de una disciplina que abarca análisis cualitativos sobre la aplicación práctica del lenguaje, es decir, el discurso. A todo esto el ACD añade su especial perspectiva como un ingrediente más (Fairclough, 2012, p. 9):

Critical discourse analysis (CDA) brings the critical tradition of social analysis into language studies and contributes to critical social analysis a particular focus on discourse and on relations between discourse and other social elements (power relations, ideologies, institutions, social identities, and so forth).

La palabra “crítico” conlleva, por lo general, un valor negativo, pero aquí se trata más bien de un distanciamiento hacia los datos para encajarlos en lo social, tomar postura política y ejercer autocritica (Wodak, 2003, p. 29). El ACD persigue “el análisis crítico de la reproducción discursiva del abuso de poder y de la desigualdad social” (Van Dijk, 2009, p. 19) mientras los estudiosos “se ocupan específicamente de los problemas sociales complejos, por lo cual tienen que aplicar o desarrollar teorías y métodos complejos procedentes de varias disciplinas” (Van Dijk, 2009, p. 28). Lo que, además, es importante en el ACD es la aplicación práctica de los resultados (Wodak, 2003, p. 29)

La historia del enfoque que nos interesa es bastante reciente. En los años noventa se unieron algunos investigadores¹¹³ para debatir sobre distintas maneras de hacer el análisis del discurso y de ahí nació el ACD. No se trata de una nueva disciplina homogénea ni de un método prefabricado que se puede utilizar en las tareas de análisis. Como es más bien un punto de vista, es perfectamente lógico que ni siquiera los investigadores que lo propusieron estén al cien por cien de acuerdo sobre cómo ejecutarlo. Sin embargo, hay también muchos puntos en común que se enmarcan en el ACD, como el estudio de las relaciones de poder o el abuso del poder. A raíz de este nuevo

¹¹² “Discourse analysis is the study of language in use. It is the study of the meanings we give language and the actions we carry out when we use language in specific contexts.”

¹¹³ A saber, Teun van Dijk, Norman Fairclough, Gunther Kress, Theo van Leeuwen y Ruth Wodak.

planteamiento, se publicaron muchos libros y revistas sobre la relación entre el lenguaje, el poder y la sociedad y el ACD se estableció dentro del campo de la lingüística (Wodak, 2003, p. 21).

Como ya hemos mencionado, el ACD no es una disciplina en sí (Van Dijk, 2001b, p. 144), sino “más bien una perspectiva, crítica, sobre la realización del saber”. Años después, Van Dijk (2009, p. 21) pide revisar la terminología del ACD: “Aunque actualmente se ha adoptado de manera generalizada la fórmula *Análisis Crítico del Discurso* (ACD), me gustaría proponer que se la cambie por *Estudios Críticos del Discurso* (ECD) por una cantidad de razones obvias”. A menudo se ha equiparado el ACD con un método prefabricado y el término creó confusión al respecto. Resulta que tales estudios no suponen ningún método, sino “los ECD utilizan cualquier método que sea pertinente para los objetivos de sus proyectos de investigación y esos métodos son, en gran medida, los que se utilizan generalmente en los estudios del discurso.” Con el cambio de la denominación Van Dijk quiere evitar esa asociación engañosa. En la presente investigación tomamos consciencia de la naturaleza del ACD y por ello seguimos empleando su nombre tradicional.

Para poder entender mejor el ACD hay que conocer los principios generales, que resumen Fairclough y Wodak (Van Dijk, 1999, p. 25):

1. El ACD trata de problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
4. El discurso hace un trabajo ideológico.
5. El discurso es histórico.
6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
8. El discurso es una forma de acción social.

Estas metas comunes que persigue el ACD no significan que las metodologías de los estudiosos sean homogéneas. Lo que sí aportan es una perspectiva

compartida acerca de qué es el discurso y cómo se integra en las prácticas sociales. El primer punto es quizás el más relevante para entender el funcionamiento de este enfoque crítico: se parte de un problema social concreto. A raíz de este problema se procede al análisis del discurso relacionado que, necesariamente, toma en consideración aspectos lingüísticos y sociales, entre muchos otros posibles.

En la relación entre discurso y sociedad destacan particularmente las nociones de poder y abuso de poder (por ejemplo, la manipulación). Van Dijk (1999, Capítulo 26) recuerda que “aquellos grupos que controlan los discursos más influyentes tienen también más posibilidades de controlar las mentes y las acciones de los otros.” ¿Y cuáles pueden ser estos discursos tan influyentes? ¿Las telenovelas que llegan a un 25% de *rating*¹¹⁴? El ACD parece ser un enfoque muy acertado para tratar un producto mediático de gran alcance como la telenovela mexicana.

El ACD es necesariamente interdisciplinar, porque analiza el contexto que abarca “elementos sociopsicológicos, políticos e ideológicos” y hace “su descripción del objeto de investigación desde perspectivas muy diferentes” (Meyer, 2003, pp. 37-38). Ya apuntamos que este enfoque no es nada restrictivo en cuanto combina diferentes campos de estudio, dando así mucha libertad para realizar un análisis flexible y versátil.

Como apunta Meyer (2003, p. 40), los estudiosos del ACD siguen distintas corrientes teóricas en la elaboración de sus metodologías y su objetivo es la “mediación entre las grandes teorías”.

En el enfoque de Jay Lemke (1989, p. 37), por ejemplo, prevalece una visión funcional centrada en los significados que se heredó de la gramática sistémico funcional de Michael Halliday: “Every clause constructs some representation of the material and social world; it has some ideational, experiential, propositional, thematic meaning 'about' the world.” Este acercamiento también

¹¹⁴ El concepto de *rating* se explica en el capítulo 9 sobre el Corpus.

es el que predomina el trabajo de Norman Fairclough. Ruth Wodak y Teun van Dijk adoptan una perspectiva más cognitiva en el análisis al hacer hincapié en las representaciones y los modelos mentales. El ACD de Ron Scollon se convierte en AMD (análisis mediato del discurso), ya que no solo se centra en cuestiones sociales, sino en las acciones sociales cuyos actores construyen historia y hábitos de vida (Meyer, 2003, p. 47).

Las diversas maneras de hacer ACD no difieren radicalmente la una de la otra y hay intersecciones entre los estudiosos en distintos aspectos. Por ejemplo, Ruth Wodak coincide por un lado con Fairclough en las teorías sobre la sociedad y el poder de Foucault (Meyer, 2003, p.40), y por otro, con el enfoque sociocognitivo de Van Dijk (Meyer, 2003, p. 37). El nexo entre discurso y sociedad es la clave del ACD, pero es obvio que este se puede crear de muchas formas.

Quizás este es uno de los mayores atractivos del ACD: es un enfoque ecléctico que posee una gran adaptabilidad a las necesidades de la investigación. La gran diversidad del ACD se plasma así en palabras de Meyer (2003, p. 58):

- En lo que hace su trasfondo teórico, el ACD actúa de manera ecléctica en muchos aspectos; se toca toda la gama que se abarca desde las teorías fundamentales a las teorías lingüísticas, aunque el enfoque de cada autor destaque distintos planos.
- No existe un canon aceptado para la recogida de datos.
- La operacionalización y el análisis se orienta hacia los problemas e implica una capacitación lingüística.

Para resumir, el análisis del discurso es una disciplina académica, una especialidad dentro de los estudios sobre la lengua, y el ACD es una perspectiva que se adopta para hacer el análisis del discurso. Los problemas sociales (racismo, discriminación, desigualdad, abuso de poder...) son el campo de batalla de este enfoque crítico mediante el cual se pretende

describir y explicar en qué medida el discurso influye en estos asuntos (y viceversa) y cuál es su significado social. Hablando del poder en una sociedad, necesariamente debemos explorar las dimensiones socioculturales y económicas que dan lugar a la dominación (Van Dijk, 2009, p. 121).

Debido al espectro tan amplio de análisis, es bastante lógico que dentro del grupo de los estudiosos del ACD no encontremos una teoría o metodología homogénea. En diferentes cuestiones los académicos discrepan, por ejemplo, mientras Fairclough se mueve más en el funcionalismo propuesto por Halliday, Wodak y Van Dijk se abren a impulsos sociocognitivos (Meyer, 2003, p. 37).

Para arrojar más luz sobre la aplicación práctica del ACD veremos, a continuación, dos de las corrientes existentes con más detalle¹¹⁵: Norman Fairclough y Teun A. van Dijk.

¹¹⁵ Entre todos los estudiosos del ACD no hay ningún personaje ni enfoque más importante que los demás, ya que todas las corrientes son válidas y merecedoras de toda nuestra atención. No obstante, para la presente investigación no podemos dar cabida a todos ellos así que contrastamos dos enfoques (elegidos de manera arbitraria) que cuentan con ciertas diferencias para poder describir el alcance del ACD.

7.1.1. Norman Fairclough

Some versions of critique are only normative or moral, but I take the (Marxist) view that changing the world for the better depends upon being able to explain how it has come to be the way it is.

(Fairclough, 2012, p. 10)

Norman Fairclough es uno de los padres del ACD y su trabajo está influenciado por las teorías sobre la sociedad y el poder de Michel Foucault (Fairclough, 1992), si bien Fairclough presta más atención a los aspectos lingüísticos de los textos que otros estudiosos del campo. Foucault fue un filósofo y teórico social que se ocupó de estudios críticos de las instituciones sociales que se enmarcan en la tradición de la Escuela de Fráncfort. En sus trabajos, Fairclough intenta conectar las teorías sociales con el análisis del discurso, porque opina que ambos campos no se deberían dividir (2003a, p. 6):

There is a need to develop approaches to text analysis through a transdisciplinary dialogue with perspectives on language and discourse within social theory and research in order to develop our capacity to analyse texts as elements in social processes.

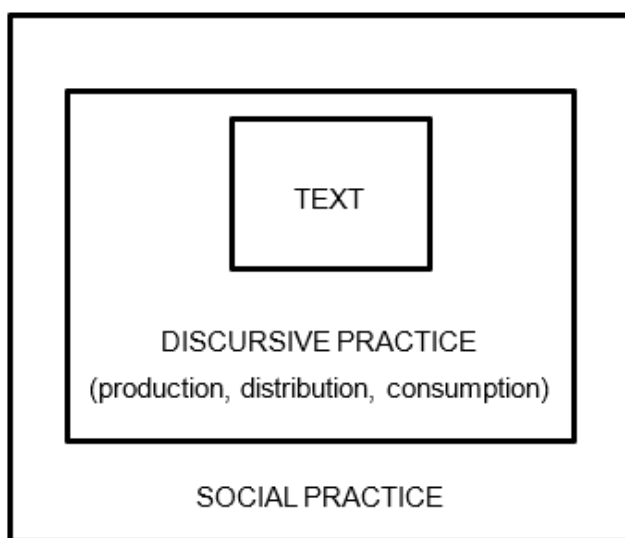
A pesar de la notable influencia de las teorías de Foucault, Fairclough insiste en que su manera de hacer análisis del discurso se distingue fundamentalmente en la orientación textual, ya que su acercamiento es más lingüístico, mientras que el de Foucault es más abstracto. Esto no sorprende si consideramos que los trabajos de Foucault se llevaron a cabo dentro del campo de la sociología, eso sí, con la innovación de un acercamiento crítico (Fairclough, 1992, pp. 37-38):

Foucault's work makes an important contribution to a social theory of discourse in such areas as the relationship of discourse and power, the discursive construction of social subjects and knowledge, and the functioning of discourse in social change.

Otra diferencia entre el AD de Fairclough y el de Foucault se da en la clase de discursos contemplados para el análisis. Mientras el sociólogo francés se centraba en discursos ligados a las ciencias humanas (por ejemplo, medicina, psiquiatría, economía, gramática... y principalmente de forma escrita), Fairclough considera cualquier clase de discurso, tanto hablado como escrito. El autor resume así las hipótesis y afirmaciones que hereda su AD de Foucault y que le hacen crear su propio enfoque (1992, pp. 55-56):

1. the constitutive nature of discourse - discourse constitutes the social, including 'objects' and social subjects;
2. the primacy of interdiscursivity and intertextuality - any discursive practice is defined by its relations with others, and draws upon others in complex ways.
3. the discursive nature of power - the practices and techniques of modern 'biopower' (e.g, examination and confession) are to a significant degree discursive;
4. the political nature of discourse - power struggle occurs both in and over discourse;
5. the discursive nature of social change - changing discursive practices are an important element in social change.

En estos puntos, especialmente 3 y 4, se percibe ya la orientación que el ACD le confiere posteriormente al AD y son la base para el desarrollo de una teoría social que abarca tres dimensiones (Fairclough, 1992, p. 73):



Dimensiones de análisis

Aparte de unir la sociología con la lingüística, Fairclough está a favor de un análisis transdisciplinar, porque solo así se pueden abarcar los procesos sociales que están relacionados con los textos. Sin embargo, siempre recuerda la necesidad de una sólida formación en lingüística para poder hacer los análisis del discurso de forma satisfactoria.

El análisis no puede hacerse de forma mecánica y no se puede deducir ciertos efectos sociales por la mera presencia de algunos rasgos en el texto (Fairclough, 2003a, p. 8): “We cannot for instance claim that particular features of texts automatically bring about particular changes in people’s knowledge or behaviour or particular social or political effects”. Y por la lógica inversa, algunos textos pueden causar efectos sin presentar rasgos asociados a estos.

Su percepción de ideologías es como “representations of aspects of the world which can be shown to contribute to establishing, maintaining and changing social relations of power, domination and exploitation.” Esta visión encaja con los planteamientos críticos del ACD y se opone a la equiparación de ideología con solo “positions, attitudes, beliefs, perspectives, etc. of social groups without reference to relations of power and domination between such groups” (Fairclough, 2003a, p. 9).

Según Fairclough (2012, p. 9) el ACD es interdisciplinar en cuanto intenta unir diferentes disciplinas que tratan de realidades sociales con las que se centran en hechos semióticos. No obstante, el autor prefiere la denominación “transdisciplinar”, porque refleja mejor el diálogo entre las diferentes disciplinas para mejorar sus respectivas teorías y metodologías. El ACD es como una puerta al análisis social transdisciplinar.

El aspecto semiótico es muy relevante para sus estudios, porque “la semiosis incluye todas las formas de creación de significado -las imágenes visuales, el lenguaje corporal y también el lenguaje-” (Fairclough, 2003b, p. 180). Al centrar el análisis en aspectos semióticos, este se vuelve necesariamente multimodal al no centrarse solo en un modo como el texto. Esta relación

semiótica se hace notar también en las distintas acepciones que tiene la palabra “discurso” (Fairclough, 2012, p. 11):

- (a) Meaning-making as an element of the social process
- (b) The language associated with a particular field or practice (e.g. ‘political discourse’)
- (c) A way of construing aspects of the world associated with a particular social perspective (e.g. a ‘neo-liberal discourse of globalization’)

Para evitar confusiones terminológicas y conceptuales, el autor prefiere usar la palabra “semiosis” para la primera acepción. La semiosis se halla en prácticas sociales y en conceptos como creencias y valores culturales, pero se pueden ser reducidos a semiosis. Fairclough recuerda que “CDA focuses not just upon semiosis as such, but on relations between semiotic and other social elements.” Este análisis dialéctico se lleva a cabo entre estructuras y acciones, explorando la relación entre elementos semióticos y otros. Dicha relación se manifiesta en las acciones, las representaciones del mundo y la identidad. A nivel discursivo-analítico el autor distingue tres categorías:

- Género (formas de interacción semiótica: entrevistas, publicidad...)
- Discurso (manera semiótica de representar aspectos del mundo en función de la pertenencia social)
- Estilo (identidades: determinan la manera de desenvolverse en el mundo según el papel que se desempeña)

Los discursos no son en absoluto estáticos en el sentido de permanecer en el contexto de su creación. Se habla de “colonización” o “apropiación” si esta recontextualización del discurso se hace desde un campo de estudio a otro o incluso si se convierte en estrategias perseguidas de forma intencionada por determinados grupos. Un ejemplo podrían ser los discursos religioso-ideológicos que se llevan al campo político-legislativo para crear leyes antiaborto. El concepto de recontextualización es solo un ejemplo del carácter transdisciplinario del ACD de Fairclough (2012, p. 12).

A nivel metodológico, el eje central de su enfoque es la gramática sistémico funcional que explicamos a continuación.

La gramática sistémico funcional

En términos más metodológicos del análisis de textos, Fairclough se basa en la gramática sistémico funcional (Fairclough, 2003a, p. 5) que fue propuesta por M.A.K. Halliday (2014). En ella se percibe el lenguaje como un instrumento comunicativo al cual tiene el hablante acceso y del cual hace uso en función de opciones disponibles. El registro que emplea el hablante según el contexto del acontecimiento comunicativo se rige por tres dimensiones: campo (*field*), modo (*mode*) y tenor (*tenor*):

campo	tenor	modo
Contexto social (escuela, conversación con amigos...)	Grado de formalidad / relación entre participantes	Estilo, vocabulario, forma y medio de expresión

Los rasgos del discurso se pueden analizar partiendo de estas dimensiones para explicar sus significados y funciones. El concepto de significado (*meaning*) tiene una vital importancia en este modelo: “Halliday wanted to know what kinds of meanings it was possible to make in the English language and how different grammatical resources were deployed in different contexts to make those meanings” (Lemke, 2012, p. 80). La idea de identificar ‘discurso’ como ‘semiosis’ refleja justo esta relación con los trabajos de Halliday.

Para Fairclough (2003b, p. 179), el ACD constituye tanto una teoría como un método insertados en un proceso social. Asimismo, define los objetivos como emancipadores que buscan abogar por los “perdedores”. Veamos, pues, cómo percibe el discurso como práctica social.

El discurso como práctica social

Este autor entiende “la vida social como una serie de redes interconectadas de prácticas sociales de diferentes tipos (económicas, políticas, culturales, etc.)” (2003b, p. 180) y cada práctica comprende estos componentes:



Ilustración de los elementos de las prácticas sociales (Fairclough, 2003b, p. 181)

“El ACD es el análisis de las relaciones dialécticas entre la semiosis (incluido en el lenguaje) y otros elementos de las prácticas sociales” (Fairclough, 2003b, p. 181). Podemos comprobar aquí nuevamente el gran interés en el concepto “significado” en el análisis. La semiosis se hace notar en el empleo del lenguaje en una práctica social, en las representaciones acerca de las prácticas y en las realizaciones de una posición en la práctica.

Por ejemplo, en una conversación entre amigos el registro se adecua al contexto informal, cuando vamos al supermercado a comprar tenemos representaciones (compartidas) al respecto y como actores sociales pertenecemos a alguna clase social, nacionalidad, etnia etc. y desempeñamos un papel acorde. El propio discurso constituye una práctica social en la cual intervienen todos los elementos de la anterior ilustración.

Existe una relación entre todas las prácticas sociales, así que el propio discurso influye en otras prácticas sociales, otros discursos (interdiscursividad) y es también influenciado por estos. Los cambios resultantes pueden reflejarse tanto a nivel discursivo como a nivel social (Fairclough, 2012, p. 19). La dimensión de práctica social, como se ha mostrado antes (véase el esquema de “Dimensiones de análisis”), abarca tanto las prácticas discursivas como el discurso (texto). Dentro de la práctica social Fairclough sitúa la ideología, entendiéndola como componente estructural del discurso y a la vez como propiedad de eventos o prácticas sociales (Fairclough, 1992, p. 88). Para él, los eventos discursivos pueden por un lado preservar y mantener relaciones tradicionales ligadas a un tema concreto (por ejemplo, cuestiones de género) y por otro, incitar cambios sociales al reivindicar otros ideales posibles. Los cambios sociales se efectúan (o no) por los procesos sociocognitivos de los agentes sociales, si bien el autor no ahonda más en dichos procesos.

A continuación, repasamos las propuestas prácticas de cómo hacer el ACD según Fairclough.

Metodologías de análisis

A lo largo de sus aportaciones teóricas, Fairclough ha explicado en diversas ocasiones cómo lleva a cabo el análisis del discurso. En sus propuestas hay algunas variaciones, así que vamos a repasar algunas de ellas. El primer ejemplo son las sugerencias en Fairclough (1992, Capítulo 8) donde el autor describe cuatro pasos a seguir en el análisis del discurso:

1. Transcription
2. Coding and selecting samples within the corpus
3. Analysis
4. Results

Para analizar un discurso hablado hay que hacer una transcripción del texto. Como explica Fairclough (1992, p. 229), en este proceso incide ya la

interpretación de los datos antes de empezar el análisis propiamente dicho. La manera en la que el analista percibe un discurso hablado puede variar de cómo otra persona lo percibe. Por ejemplo, la representación de los turnos de habla determina si una conversación es un diálogo o un monólogo con interrupciones, o se puede transcribir un enunciado como una simple afirmación o como una orden, dependiendo de la interpretación que se hace de ello en el contexto determinado.

En el punto dos, Fairclough destaca que se suele centrar solo en un pequeño número de muestras del discurso. Esta selección de partes del discurso sigue naturalmente algunas pautas, pero estas deben ajustarse al objeto de estudio. En una conversación puede, por ejemplo, ser el momento en el que se da un malentendido entre los interlocutores.

En el análisis el investigador explora las dimensiones 'macro' (prácticas discursivas) y 'micro' (análisis del texto) y las relaciona con la práctica social relacionada. Se centra en un gran número de componentes lingüísticos (transitividad, modo, tema, significado de las palabras, metáforas, cohesión, cortesía y ethos) y formula una serie de preguntas que se retoman en propuestas anteriores y posteriores. Con todo esto, el investigador busca explicar el funcionamiento de las herramientas discursivas para interpretar el discurso en relación con las prácticas sociales.

Tras un análisis y la publicación de los resultados el analista ya no tiene el poder sobre el uso que se les va a dar, pero por lo general se persigue cierta involucración del analista en la aplicación de los datos.

En otra propuesta de análisis, Fairclough sigue unas preguntas concretas (Fairclough, 1989, Capítulo 5) en tres niveles (léxico, gramático y textual):

A. Vocabulary

1. What experiential values do words have?
2. What relational values do words have?
3. What expressive values do words have?
4. What metaphors are used?

B. Grammar

5. What experiential values do grammatical features have?
6. What relational values do grammatical features have?
7. What expressive values do grammatical features have?
8. How are (simple) sentences linked together?

C. Textual structures

9. What interactional conventions are used?
10. What larger-scale structures does the text have?

La mayoría de estas preguntas se complementa con varias preguntas inherentes que ayudan en el análisis. Como se puede deducir de las preguntas, en cada rasgo formal se hallan tres clases de valores: el experiencial, el relacional y el expresivo. El primero hace referencia a los contenidos, conocimientos y creencias; el segundo relaciona el texto con los aspectos sociales a nivel de interacción; y el último es la evaluación que hace un sujeto de la realidad a la que se refiere. Al final, estos valores se pueden equiparar con dimensiones de significados (contenidos, relaciones y sujetos) y efectos estructurales (conocimiento/creencias, relaciones sociales, identidades sociales) como muestra el siguiente cuadro:

Dimensions of meaning	Values of features	Structural effects
Contents	Experiential	Knowledge/beliefs
Relations	Relational	Social relations
Subjects	Expressive	Social identities

Rasgos formales según Fairclough (1989, p. 112)

El análisis de los rasgos léxicos, gramaticales y estructurales se hace notablemente complejo al explorar estas tres dimensiones. Esto se hace necesario, porque es una manera en la que se pueden relacionar los datos del análisis con el significado social y descifrar así el nexo entre el discurso y la sociedad.

Más adelante, Fairclough (2003b, p. 184) elaboró un marco analítico de cinco pasos para el ACD:

1. Centrarse en un problema social que tenga un aspecto semiótico.
2. Identificar los elementos que lo obstaculizan con el fin de abordarlo, mediante el análisis de
 - a. la red de las prácticas en la que están localizados
 - b. la relación de semiosis que mantiene con otros elementos de la particular práctica (o prácticas) de que se trate
 - c. el discurso (es decir, la propia semiosis)
 - análisis estructural: el orden del discurso
 - análisis interaccional
 - análisis interdiscursivo
 - análisis lingüístico y semiótico¹¹⁶
3. Considerar si el orden social (la red de prácticas) «necesita» en cierto sentido el problema o no.
4. Identificar las posibles formas de superar los obstáculos.
5. Reflexionar críticamente sobre el análisis (1-4).

Lo que es interesante de este marco analítico es que el objetivo no solo es describir / analizar el problema ni busca la solución de un problema, sino que se contempla la posibilidad de que el problema tenga una existencia justificada. Ciertas ideologías se nutren de los discursos para reafirmar su poder. Por ejemplo, en la presente investigación se analiza el tratamiento del aborto en las telenovelas mexicanas. La presencia de la moral cristiana en los discursos relacionados puede representar un “problema” en cuanto ofrece una visión provida muy radical, pero se justificaría asimismo por ser parte de la percepción ideológica-religiosa¹¹⁷ de la sociedad mexicana.

¹¹⁶ En el análisis lingüístico Fairclough se centra en características como los agentes, el tiempo, la modalidad y la sintaxis (Meyer, 2003, p. 55-56).

¹¹⁷ En el apartado sobre Van Dijk volvemos al concepto ‘ideología’, pero en cuanto a la equiparación de ‘ideología’ y ‘religión’ queremos citar brevemente a Yuval Harari (2017, p. 254): “La edad moderna ha asistido a la aparición de varias religiones de ley natural nuevas

Como hemos podido comprobar, Fairclough intenta unir una serie de teorías existentes y enfoques de distintos ámbitos para proponer un AD más complejo. Predomina su visión funcional del lenguaje y una integración sociológica del análisis para explicar posibles cambios sociales. A lo largo de los años ha ido refinando su metodología, pero siempre se ha centrado más bien en un marco establecido por preguntas concretas en el cual explora diferentes dimensiones. Se trata, pues, de una aportación de gran utilidad práctica y gracias a sus numerosas publicaciones se ha ido perfilando más lo que puede ofrecer un enfoque como el ACD.

7.1.2. Teun A. van Dijk

No podemos entender cómo afectan a las situaciones o a las estructuras sociales el texto y la conversación si no comprendemos primero de qué modo comprende y representa la gente tales condiciones sociales partiendo de modelos mentales especiales: modelos de contexto.

(Van Dijk, 2009, p. 14)

Teun A. van Dijk es claramente otra figura importante en el ACD, si bien el investigador sostiene que no existe ningún “«método Van Dijk» plenamente desarrollado” (2001b, p. 143):

No dispongo de tal método. Y tampoco encabezo ni represento a ningún «enfoque», «escuela» u otra de esas sectas académicas que tan atractivas parecen a muchos académicos. Estoy en contra de los cultos a la personalidad.

Esta afirmación parece ser un guiño a los propios estudios del autor que se centran justo en las relaciones de (abuso de) poder mediante el discurso.

como el liberalismo, el comunismo, el capitalismo, el nacionalismo y el nazismo. A estas creencias no les gusta que se las llame religiones, y se refieren a sí mismas como ideologías.”

Insinúa aquí que el discurso académico puede resultar abusivo en cuanto se destaquen ciertas figuras o corrientes sobre otras y se creen “sectas”. Completamente consciente del poder discursivo, Van Dijk se desvincula de una creación de elitismo académico y mitiga su importancia en el ACD.

No obstante, sin querer hacerle un “culto”, sus aportaciones son vitales para el enfoque que nos interesa para la presente investigación y debemos conocer mejor cómo el autor entiende el ACD. Siguiendo las recomendaciones de no llamarlo “método Van Dijk” nos limitamos a repasar sus ideas principales y *herramientas* de análisis.

En relación con el concepto de ACD Van Dijk (2001b, p. 147) recuerda que:

El ACD no nos brinda un enfoque ya hecho que nos indique cómo hacer el análisis social, sino que subraya que para cada estudio debe procederse al completo análisis teórico de una cuestión social, de forma que seamos capaces de seleccionar qué discurso y qué estructuras sociales hemos de analizar y relacionar.

De igual modo, reitera que los métodos se rigen siempre en función de la investigación, así que cualquier método de un investigador puede diferir dependiendo del objeto de estudio.

Las indagaciones de Van Dijk se llevaron a cabo principalmente desde la lingüística con una perspectiva cognitiva cuando se ocupó de la psicología del procesamiento de textos. Sus influencias académicas son muchísimas y de diferentes campos, lo cual implica que él tampoco se ha mantenido estático¹¹⁸: “Much to the regret of some of my readers, I have avoided to remain in one domain, problem or paradigm, and always have changed fields in order to explore new ways and problems of doing discourse analysis.” Dentro de sus

¹¹⁸ Las citas directas provienen de la página web personal de Teun van Dijk en la que habla de su trayectoria académica; disponible en <http://www.discourses.org/From%20text%20grammar%20to%20critical%20discourse%20analysis.html> (accedido el 28/03/2019).

numerosísimas aportaciones académicas, un rasgo llamativo que lo convierte en una fuente muy valiosa es posiblemente este:

My aim has always been to be clear and pedagogical, and to avoid esoteric writing: The crucial criterion must always be that also our students, and not only the initiated, can read and understand our work. Obscure writing not only precludes understanding, but is inconsistent with the fundamental aims of critical discourse studies.

Dentro del ACD Van Dijk se centra en aspectos como ideología y conocimiento (y sus relaciones) desde una perspectiva sociocognitiva:

In this project I could combine earlier ideas from the cognitive study of discourse, as developed in the project with Walter Kintsch, with later ideas on social cognition, power, racism, and the reproduction of power through discourse.

Si bien en el ACD se sobreentiende a menudo que todo el conocimiento es un fundamento ideológico, Van Dijk se opone a esta generalización:

If all knowledge is ideologically based and hence different for each group in society, we would not have knowledge in common, across groups, and that would mean that we could not presuppose such common knowledge, and would not understand each other – which is not true.

Matiza que no todo el conocimiento está basado en la ideología, pero en cambio la ideología sí requiere conocimiento (general, socialmente compartido...) y que entre diferentes grupos la diferencia entre conocimiento o creencia (u opinión, prejuicio, superstición) no está del todo clara. Por ejemplo, algunos presumen de “conocimiento” de que la tierra es plana (véase la Flat Earth Society) mientras que la mayoría científica (y del pueblo normal) aduce “saber” que la tierra es redonda.

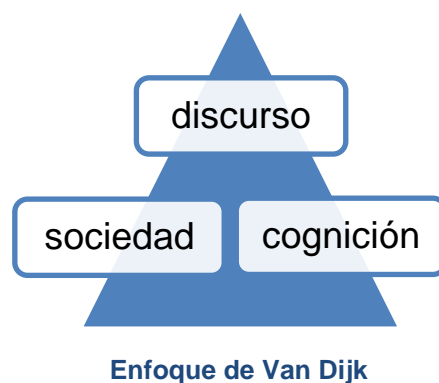
Otro concepto importante en el trabajo de Van Dijk es el contexto. Coherente con su visión sociocognitiva relaciona el discurso con la cognición mediante modelos mentales, eso es, modelos de contexto en la memoria episódica.

En cuanto a la fuente de los datos para el análisis cabe mencionar que Van Dijk se ocupa especialmente de los discursos mediáticos (Wodak, 2003, p.

26), lo cual es un aspecto relevante si queremos analizar un producto televisivo como las telenovelas mexicanas.

El triángulo discurso-cognición-sociedad

Como ya hemos mencionado, dentro del enfoque propuesto por Van Dijk contamos con el componente sociocognitivo, porque el autor (2001b, p. 145) reconoce “la fundamental importancia del estudio de la cognición (y no sólo el de la sociedad) en el análisis crítico del discurso, en la comunicación y en la interacción.”



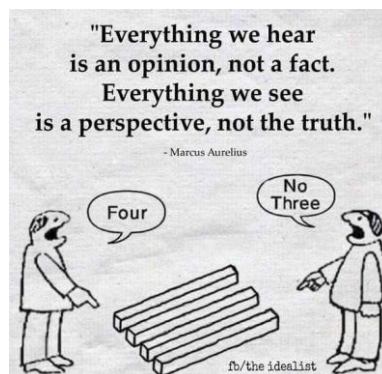
El autor rige sus investigaciones por el triángulo discurso–sociedad–cognición sin restringir demasiado cada una de las tres dimensiones: el “discurso” hace referencia a cualquier acontecimiento comunicativo, “sociedad” abarca tanto micro como macroestructuras y “cognición” incluye la personal y la social (Van Dijk, 2001b, p. 146).

El modelo mental, ideología y manipulación

El vínculo entre el discurso y la sociedad no existe como tal, sino que se establece únicamente mediante los modelos mentales personales y sociales o compartidos. “Los modelos mentales presentan todas las creencias personalmente relevantes sobre un acontecimiento, es decir, tanto el conocimiento como las opiniones (y probablemente también las emociones)” (Van Dijk, 2001b, pp. 166-167). Los discursos pasan por los modelos mentales de los emisores y destinatarios, como si de un filtro se tratase, dejando a la vista lo compleja que es la comunicación humana y la interpretación de los mensajes.

Como bien demuestra esta ilustración de una famosa cita del filósofo Marco Aurelio:

Todo lo que escuchamos es una opinión, no un hecho. Todo lo que vemos es una perspectiva, no la verdad.



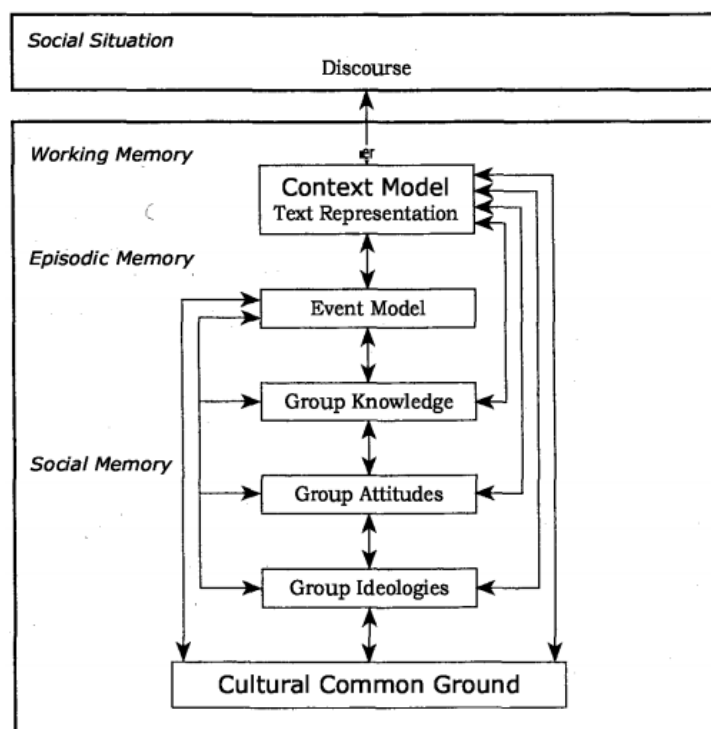
Todo el proceso de la comunicación es necesariamente de índole cognitiva en la cual la cognición social juega un papel estelar. Si bien esa cognición social es aún un misterio a nivel estructural, Van Dijk (2001b, pp. 167-169) aduce que se trata de un conjunto de conocimiento, actitudes, ideologías, normas y valores que se construye mediante el discurso diario (noticias, textos escritos, conversaciones) y, por ende, mediante modelos mentales. Estos componentes no son invariables, porque el conocimiento cambia constantemente a la par con los descubrimientos científicos¹¹⁹, las actitudes, las normas y valores varían también con el paso de las generaciones¹²⁰ y las ideologías promueven ciertas actitudes o se crean nuevas categorías en función de los objetivos sociales, políticos o culturales perseguidos¹²¹.

Para entender mejor la naturaleza sociocognitiva de los discursos veamos el modelo mental que propone el autor.

¹¹⁹ La tierra era plana para los estudiosos y el pueblo llano durante muchos siglos hasta este dato había sido refutado. Sin embargo, aún existen grupos (Flat Earth Society) que no aceptan esta actualización: https://www.elespanol.com/ciencia/investigacion/20171117/262724314_0.html (accedido el 23/06/2018)

¹²⁰ Hace solo unas décadas el matrimonio entre personas del mismo sexo era impensable en casi todas las civilizaciones, y a pesar de la legalización en muchos sitios, aún es un tabú en muchas comunidades.

¹²¹ Como ejemplo nombramos el veganismo que se ha convertido prácticamente en ideología al no limitarse al rechazo de la comida de origen animal. Los veganos rechazan cualquier producto que implica componentes de origen animal o el sufrimiento animal de alguna forma. En general se adscriben al movimiento animalista y ecologista.



Modelo mental en Van Dijk (1998, p.87)

En el modelo de Van Dijk se distinguen tres distintas clases de memorias que interactúan con el discurso en una situación social determinada. Como base de la memoria social se halla el conocimiento sociocultural común (*common ground*) al cual accede cualquier agente social de una sociedad. Anclada en esta base se encuentran los valores, un concepto sociocognitivo más amplio que las creencias grupales que es compartido por un conjunto de personas. Con el conocimiento sociocultural común interactúan las ideologías, actitudes, conocimiento del grupo al que pertenece la persona y se accede a un modelo del acontecimiento (la representación de la situación). Entre la memoria episódica y la memoria funcional (a corto plazo) se encuentra el modelo del contexto que ayuda a la construcción (y recepción) adecuada del discurso según la situación comunicativa.

El modelo del contexto, que se construye en la memoria a corto plazo, contiene varias categorías como configuración (*setting*), participantes (*participants*) y acciones (*actions*) con diferentes subcategorías como tiempo

(*time*), lugar (*place*), identidades (*identities*), roles (*roles*), objetivos/intención (*aims*) y conocimiento (*knowledge*).¹²²

Si los participantes de los discursos no comparten un modelo social común, la transmisión del mensaje y su entendimiento por parte del destinatario peligran. El hecho de compartir los mismos valores favorece la interacción cortés y adecuada (Van Dijk, 1998, p. 74). Por otra parte, el hecho de compartir unas representaciones mentales dentro de una comunidad o un grupo de personas economiza notablemente la comunicación ya que muchas cosas se sobreentienden sin tener que mencionarlas explícitamente. De todos modos, cualquier discurso representa la opinión del emisor (o la opinión que quiere aparentar) mientras el destinatario también crea su propia opinión acerca de esta opinión.

En este esquema se ve claramente que las ideologías están muy arraigadas en la base de cualquier acto comunicativo y que, pasando por ciertos filtros debido a la adecuación del discurso al contexto, siempre se hace notar más o menos directamente. Para explicar la presencia de la ideología en los discursos hay que tener en cuenta las representaciones mentales tanto de individuos como de grupos (Van Dijk, 2006b, p. 138):

Defined as socially shared representations of groups, ideologies are the foundations of group attitudes and other beliefs, and thus also control the 'biased' personal mental models that underlie the production of ideological discourse.

La ideología no se construye solo a nivel individual, sino que se ve influenciada y nutrida por la presencia de un grupo afín. Hay una constante retroalimentación inconsciente entre las representaciones individuales y grupales, la cual es sumamente necesaria para que el individuo pueda reafirmar su pertenencia a un grupo social que encarna ciertos ideales. Van

¹²² Citado de la página personal del autor (apartado "Context"): <http://www.discourses.org/From%20text%20grammar%20to%20critical%20discourse%20analysis.html> . Se han incluido las denominaciones en inglés para su mejor contextualización. (accedido el 28/03/2019)

Dijk restringe la definición al “discurso ideológico”, pero tras estudiar detenidamente el modelo mental queda claro que cualquier discurso es — potencialmente— ideológico por la evidente interacción de representaciones mentales. Al decir algo de una forma (por ejemplo, la elección del léxico) o dejar de decir algo (omisión de información) ya se pueden entrever cuestiones ideológicas. En relación con el análisis del discurso ideológico¹²³ Van Dijk se plantea el problema de la intencionalidad: ¿realmente se controlan ciertas estructuras discursivas o ya se han automatizado? Por ejemplo, una estructura pasiva o bien puede enmascarar el autor de una acción, o bien puede ser que se haya establecido como expresión normativa o elegante en un determinado contexto.

En términos generales, hay que tener en cuenta a los participantes en el discurso (emisor y destinatario) y el contexto comunicativo, porque “it is always the text and context, and hence the uses of words, that are ideological” (2006b, pp. 127-128). No es lo mismo hablar de política con gente afín a nuestras ideas que encontrarnos con personas del “bando opuesto” y sin querer crear discusiones.

La naturaleza sociocognitiva es importante para explicar procesos como la manipulación, uno de los objetivos del ACD de Van Dijk (2009, p. 351):

Se necesita un enfoque analítico del discurso porque la mayor parte de la manipulación, tal como la entendemos, se realiza mediante el texto oral o escrito. En segundo lugar, los que están siendo manipulados son seres humanos y esto ocurre típicamente a través de la manipulación de sus ‘mentes’, de manera que también una explicación cognitiva puede arrojar luz sobre este proceso.

Con el fin de analizar los mecanismos manipulativos hay que recurrir necesariamente a los discursos, porque es el medio a través el cual se ejerce la manipulación. La finalidad de cualquier manipulación es la modificación del pensamiento y de la conducta de seres humanos para cumplir con los

¹²³ En realidad, se puede aplicar esta problemática a cualquier tipo de discurso.

intereses del manipulador, así que hay que tener factores cognitivos en cuenta.

La manipulación inminente incide especialmente a nivel de la memoria a corto plazo (MCP). El procesamiento del discurso y sus componentes (fonético-fonológico, léxico, sintáctico, pragmático, suprasegmental...) se puede ver afectado, por ejemplo, por una articulación más comprensible en favor del entendimiento o por una sintáctica más compleja para obstruir la comprensión (Van Dijk, 2006a, p. 57). Por otra parte, la manipulación influye también en la memoria a largo plazo o episódica (MLP) donde entra en contacto con las representaciones mentales del individuo. Ya no se centra tanto en una comprensión textual de los discursos, sino se alude directamente a los modelos mentales preexistentes en las personas. Una estrategia típica de ello es la exaltación de valores positivos para nosotros y la desestimación de nuestras malas obras (Van Dijk, 2006a, p. 58). Un ejemplo de esto podría ser responsabilizar a la víctima de haber sufrido una agresión por haberla provocado de alguna forma (la vestimenta de una mujer que sufre una violación).

Estas dos clases de manipulación (MCP y MLP) se pueden entender a nivel individual y si bien pueden ser efectivas, el objetivo principal de la manipulación se sitúa a una escala mucho superior, es decir, grupal (Van Dijk, 2006a, p. 60):

Mientras que la manipulación puede concretamente afectar la formación o el cambio de modelos mentales personales, únicos, los objetivos generales de los discursos manipulativos son el control de las representaciones sociales compartidas por grupos de personas, debido a que estas creencias sociales, a su vez, controlan lo que la gente hace y dice en muchas situaciones y por un tiempo relativamente largo. Una vez que la actitud de la gente está influenciada, por ejemplo, en relación al terrorismo, pocos son los intentos manipulativos necesarios para que se actúe en consecuencia, por ejemplo, votar a favor de políticas antiterroristas.

El autor prosigue y nombra el mecanismo de la generalización como un método efectivo de manipulación grupal a nivel sociocognitivo, lo cual ha

pasado tras los ataques del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York: “La manipulación en este caso es un abuso de poder porque los ciudadanos son manipulados para que crean que estas medidas [por ejemplo, el Acto Patriótico] son tomadas para defenderlos” (2006a, p. 61). Otras herramientas que se usan en la manipulación son de índole emocional para involucrar más a las personas y provocar reacciones concretas (rechazo, odio, apoyo, miedo...). A nivel estratégico, “a typical feature of manipulation is to communicate beliefs implicitly, that is, without actually asserting them, and with less chance that they will be challenged” (Van Dijk, 2001a, p. 358). El arma más poderosa contra la manipulación es el conocimiento, ya que cuanto más información se dispone, menos se depende de lo que los políticos o medios de comunicación divulgan. Según sus propias ideologías, a los medios de comunicación o los políticos les interesa compartir o esconder datos concretos que favorecen la creación de determinadas opiniones y actitudes.

Van Dijk persigue, pues, dentro de los estudios críticos del discurso un enfoque sociocognitivo que cuenta con una microestructura y una macroestructura. La relación entre discurso, cognición y sociedad se puede ejemplificar así:

Nivel de estructura	Cognición	Sociedad
Macro	Conocimiento socialmente compartido Actitudes, ideologías, normas, valores	Comunidades, grupos, organizaciones
Micro	Modelos mentales personales de (las experiencias de) los miembros sociales	Interacción/discurso de los miembros sociales

La organización del enfoque sociocognitivo del discurso (Van Dijk, 2016, p. 147)

Dentro del discurso ideológico se hallan diversas estructuras como la polarización (concepto negativo de “ellos” y positivo de “nosotros”), pronombres (primera persona plural), identificación (abierta expresión de pertenencia), el cuadrado ideológico,

Exaltación de lo bueno nuestro	Mitigación de lo bueno del otro
Mitigación de lo malo nuestro	Exaltación de lo malo del otro

Cuadrado ideológico

actividades, normas y valores, intereses. El funcionamiento del cuadrado ideológico en la práctica es el siguiente (Van Dijk, 2016, p. 150):

Por ejemplo, para enfatizar Nuestras cosas buenas y Sus cosas malas, podemos utilizar titulares, primer plano, palabra tópica u orden de párrafos, frases activas, repeticiones, hipérboles, metáforas y muchas más. Por lo contrario, para mitigar Nuestras cosas malas, podemos utilizar eufemismos, frases pasivas, segundo plano, tamaño de fuente pequeño, información implícita etc.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, el discurso de las telenovelas mexicanas se dirige en primer lugar a un público nacional que comparte conceptos importantes como una base sociocultural compartida (*common ground*). Esto incluye un entendimiento sobre las estructuras e interacciones sociales y la historia a todos los niveles (político, ideológico, económico, etc.). Como las telenovelas son mediadoras entre la realidad y las representaciones culturales (Padilla de la Torre, 2005, p. 27), pueden ofrecer mayor entendimiento de la memoria colectiva de los mexicanos y pueden ayudar a desarrollar un conocimiento cultural específico por parte de no mexicanos, por ejemplo, aprendientes de español como lengua extranjera.

Como hemos podido observar hasta ahora, en el enfoque de Van Dijk destaca justamente la consideración de la dimensión sociocognitiva dentro del discurso con la mención de modelos mentales.

La naturaleza cognitiva de la comunicación ha sido también tratada en detalle por Escandell Vidal (2015, Capítulo 2). Ella se refiere al concepto de los modelos mentales mediante la denominación de “representación interna” (además de la representación externa) que se define como “una imagen

mental, personal y privada de un individuo, un objeto o un estado de cosas, ya sean de naturaleza externa o de naturaleza interna” (2015, p. 38), la cual interactúa con los factores contextuales o dimensiones como la situación, el medio, la distancia social y los objetivos. La autora concluye que “el pleno dominio de la lengua implica, de entrada, el conocimiento de las convenciones asociadas a cada uno de estos parámetros” (2015, p. 40). A nivel social-conductual, la idea de contexto o representaciones sociales tiene la misma relevancia y “cada cultura establece también un conjunto propio de representaciones sociales acerca de qué es lo adecuado en cada situación en función de cuál sea el medio [de comunicación]¹²⁴” (2015, p. 41) y cualquiera de los factores contextuales en cuestión. Las convenciones de cómo llevar a cabo diversas prácticas sociales han recibido diferentes denominaciones por parte de los investigadores: esquemas, marcos y guiones (véase Kecskes (2014, p. 82) y Escandell Vidal (2015, p. 57)), lo que en palabras de Minsky (1975) es:

[...] a data-structure for representing a stereotyped situation, like being in a certain kind of living room, or going to a child's birthday party. Attached to each frame are several kinds of information. Some of this information is about how to use the frame. Some is about what one can expect to happen next. Some is about what to do if these expectations are not confirmed.

Para una visión desde la psicología sobre estos conceptos remitimos a la obra de Schank y Abelson (1987).

También se habla de modelos culturales (Kecskes, 2014, pp. 87-88) ya que “los miembros de cada cultura aprenden cuáles son las normas que rigen el comportamiento, y estas normas organizan los eventos y ponen orden en la actividad humana” (Escandell Vidal, 2015, p. 59). En función de estos patrones se crean expectativas hacia el comportamiento de los otros.

¹²⁴ Se refiere al medio como escrito u oral.

En relación con el modelo mental de Van Dijk, conviene ahondar también el concepto de *common ground*¹²⁵. Es un conjunto de vivencias compartidas, una clase de memoria colectiva ('memoria social' en el modelo citado) que ayuda a los agentes sociales interpretar determinadas situaciones. Kecskes distingue tres dimensiones (2014, p. 151):

- El conocimiento compartido entre los participantes.
- Entendimiento del contexto situacional.
- Relación entre los participantes (conocimiento sobre el otro, confianza, experiencia común).

En la comunicación intercultural se da, pues, el problema de la ausencia de una experiencia anterior compartida (Kecskes, 2014, p. 152). Es una realidad que afecta especialmente a los aprendientes de segundas lenguas o lenguas extranjeras, porque en las interacciones con hablantes nativos de la lengua meta (LM) deben construir activamente un trasfondo común (o adaptar uno similar de su propia experiencia) en función de la situación. No se trata de un constructo invariable sino existe antes de la interacción y se construye de forma cooperativa durante la misma (Kecskes, 2014, p. 159).

Dependiendo de las culturas, los desajustes de comportamiento pueden quedarse en anécdotas graciosas hasta llegar a ser graves infracciones de las normas sociales (regalarle un reloj a un chino, tocar la cabeza de tailandeses o mostrarles la planta del pie...). Incluso en países que comparten la misma lengua, como España y México, se hacen patentes distintos patrones de interacción con respecto a la cortesía y el uso de formas de tratamiento. Escandell Vidal (2015, p. 60) recalca que “[estos ejemplos] ponen de manifiesto la importancia que tiene en la enseñanza de una lengua extranjera el conocer bien ya no las expresiones lingüísticas mismas, sino los guiones en los que intervienen y las expectativas a ellos asociadas.” Conviene tener esta idea presente para una posible aplicación de los resultados del análisis.

¹²⁵ Se podría traducir como 'entorno compartido'.

En conclusión, lo que propone Van Dijk es un enfoque complejo y multidisciplinar que se adapta en función del objeto de estudio. En oposición al ACD de Fairclough destaca el componente sociocognitivo sin el cual Van Dijk no percibe el ACD (2016, p. 161):

[El enfoque sociocognitivo] critica los enfoques de los ECD que ligan discurso con sociedad mientras ignoran los modelos mentales personales de las experiencias e interpretaciones personales basadas en conocimientos, actitudes e ideologías compartidas socialmente.

A continuación, repasamos algunas indicaciones prácticas que ofrece Van Dijk acerca de cómo hacer el ACD.

Metodología de análisis

Aunque no exista ningún «método Van Dijk» lo que sí concreta el autor es lo que hay que tener en cuenta durante un análisis crítico del discurso. En términos más prácticos propone analizar un inventario de aspectos lingüísticos¹²⁶ (Meyer, 2003, p. 52):

- El énfasis y la entonación.
- El orden de las palabras.
- El estilo léxico.
- La coherencia.
- Las iniciativas semánticas locales, como las rectificaciones.
- La elección del tema.
- Los actos de habla.
- La organización esquemática.
- Las figuras retóricas.
- Las estructuras sintácticas.

¹²⁶ En el texto original Meyer los llama “marcadores lingüísticos”, pero para evitar cualquier confusión con la noción de “marcador de realidad” que se maneja en esta tesis, cambiamos el nombre a “aspectos lingüísticos”.

- Las estructuras proposicionales.
- Los turnos de palabra.
- Las objeciones.
- Los titubeos.

Van Dijk se centra especialmente en estos aspectos, porque suelen ser controlados —con menor o mayor grado de consciencia— por el hablante y reflejan así actitudes e intenciones.

Además, para desarrollar un análisis completo establece una metodología de seis pasos (Meyer, 2003, pp. 52-53):

1. Análisis de los temas.
2. Análisis de los significados locales (implicaciones, alusiones, presuposiciones, ambigüedades, omisiones, etc.).
3. Análisis de las estructuras formales “sutiles”.
4. Análisis de las formas o formatos del discurso global y local.
5. Análisis de las específicas realizaciones lingüísticas (hipérboles, lítotes, etc.).
6. El análisis del contexto.

Las estructuras “sutiles” hacen referencia a la mayoría de los aspectos lingüísticos mencionados anteriormente.

Van Dijk también insiste en la necesidad de respetar las situaciones sociales en el análisis de un acontecimiento discursivo, ya que los resultados dependen de los participantes, sus roles, el escenario, acciones, entre otros aspectos (2001b, p. 171). En otras palabras, se debe analizar el discurso dentro del correspondiente contexto sin dejar de “optar y seleccionar para un análisis más pormenorizado aquellas estructuras que sean relevantes para el estudio de una cuestión social” (2001b, p. 148).

7.2. Aplicación del ACD

En los capítulos anteriores hemos podido conocer un enfoque más funcional (Fairclough) y otro más sociocognitivo (Van Dijk). Ambos desarrollan sus estudios dentro del ACD y han publicado sendos libros, algunos con nombres muy parecidos que ilustran perfectamente el interés común:

- *Language and power* (Fairclough, 1989)
- *Discourse and power* (Van Dijk, 2008)¹²⁷

Centrándose en problemas sociales, los dos investigadores buscan explícitamente la relación entre el poder y el uso de la lengua. Esta visión crítica es un rasgo importante del enfoque al cual se adscriben y que tienen claramente en común.

No obstante, en los apartados anteriores se han hecho notar también diferencias entre el ACD de Fairclough y el de Van Dijk. Cabe destacar que no es que ambas visiones sean incompatibles, porque después de todo el ACD tiene bien establecido sus principios generales a los cuales se ciñen los investigadores. Sin embargo, los estudiosos ponen énfasis en distintos aspectos que consideran más relevantes que otros.

Aunque el acercamiento lingüístico al discurso es necesario para explicar sus funciones, estructuras y estrategias, no son estos los únicos datos que hay que analizar. Hay muchas más dimensiones que se pueden explorar mediante el enfoque multidisciplinar del ACD y es preciso delimitar, de alguna forma, el ámbito de trabajo (Van Dijk, 2001b, p. 146). Esto es lo que intentan los estudiosos del ACD con sus respectivas metodologías. Según el objeto de estudio se hace también necesario adaptar los métodos establecidos, con lo cual no podemos esperar que un analista aplique el mismo acercamiento teórico en diferentes clases de discursos. Esto implica que la propuesta de Van Dijk puede nutrirse de la gramática sistémico funcional de Halliday igual

¹²⁷ Para las citas utilizamos la edición española del libro: *Discurso y poder* (Van Dijk, 2009).

que el “método” Fairclough permite un estudio más cognitivo. No son métodos excluyentes, ya que por definición el ACD es multidisciplinar y ecléctico.

Como ya hemos visto, todos nuestros discursos y el desciframiento de estos se basan en una especie de esqueleto cuyos componentes son de índole cognitiva. Las representaciones mentales del mundo y las ideologías que tiene un individuo influyen en cómo se construyen y entienden los discursos y, por ende, incluso determinan la manera en la que se lleva a cabo el ACD. Quizás es justo este rasgo sociocognitivo el que sirve para defender un ACD individual de cada analista en función del corpus elegido.

Esta perspectiva sociocognitiva, que se suele relacionar con Teun van Dijk, es especialmente interesante para el presente trabajo, porque es necesaria para explicar los mecanismos ideológicos y la presencia de una posible manipulación por los medios de comunicación. En la presente investigación buscamos la presencia de marcadores de realidad en temas de índole lingüística y sociocultural en las telenovelas mexicanas, poniendo así un interés especial en la relevancia de los fenómenos sociales en la sociedad mexicana. Recordemos que los marcadores de realidad, inicialmente solo aplicados a referencias geográficas (según Michael, 2010), son muestras de realismo en la ficción que ampliamos en esta tesis a contenidos más allá de lo geográfico. Los usos lingüísticos verosímiles son un marcador de realidad igual que el tratamiento creíble de problemas sociales como las violaciones. Las telenovelas como producto cultural reflejan una particular representación de la realidad y al mismo tiempo ayudan en la construcción de modelos mentales de un grupo (la audiencia), porque transmiten y reafirman una base sociocultural compartida (“common ground”). Esta característica es sumamente interesante para las nociones “ideología” y “manipulación”. Los que hacen la telenovela pueden aplicar determinados mecanismos para dirigir, cambiar, reafirmar, formar etc. la opinión pública en relación con diversas temáticas (por ejemplo, homosexualidad, abortos, alcoholismo...) y llevar a cabo procesos manipuladores para satisfacer las necesidades y exigencias de distintos grupos poderosos. Los marcadores de realidad se

convierten en una herramienta para recrear una temática en un contexto verosímil y potenciar el mensaje relacionado. Como suele mencionarse a menudo en la bibliografía sobre el ACD, estos poderes se asocian con las élites políticas y los medios de comunicación, entre otros. La manipulación, como hemos visto, se suele llevar a cabo a nivel discursivo y se distingue de la persuasión legítima (Van Dijk, 2009, p. 352):

La manipulación no sólo involucra poder, sino específicamente abuso del poder, es decir, dominación. (...) En un sentido semiótico de la manipulación, esta influencia ilegítima también puede ser ejercida con cuadros, fotos, películas u otros medios.

La alusión a “otros medios” resulta especialmente pertinente si pensamos en nuestro objeto de estudio: las telenovelas. La manipulación incide directamente en la cognición de la gente, pero “hay muchas formas de influencia mental basada en el discurso, tales como la información, la enseñanza y la persuasión, que forman y cambian los conocimientos y las opiniones de la gente” (Van Dijk, 2006a, p. 55). La distinción entre manipulación y comunicación “legítima” no es tarea fácil.

La perspectiva cognitiva se hace también necesaria en vista de la posible aplicación de los datos del análisis a la enseñanza de ELE. El aprendizaje de idiomas es un proceso sociocognitivo muy complejo en el cual influyen otros componentes, por ejemplo, los afectivos. Dentro de la enseñanza de ELE hay por eso corrientes que vinculan explícitamente la comunicación y cognición dentro de una perspectiva pragmática: “El enfoque cognitivo supone una nueva forma de acercarse a problemas y conceptos clásicos” (Amenós Pons, Ahern, & Escandell Vidal, 2019, p. 12).

Aparte de ser un producto cultural, la telenovela es también un producto en el sentido económico. Los creadores no solo quieren contar alguna historia de forma altruista, sino quieren ganar dinero con la publicidad y la venta de la telenovela a otros países. Como producto comercial debe cumplir con determinados criterios (popularidad, atractividad, accesibilidad, comprensibilidad, etc.) que, a su vez, maximizan las ganancias, y debe

satisfacer las exigencias de una junta directiva que se pueden plasmar en los contenidos, la forma, la realización y muchos otros aspectos de la producción. Nuevamente, estas características revelan relaciones de poder e intenciones de posibles manipulaciones (por ejemplo, favorecer la labor de un gobernador concreto en la trama) y el favoritismo hacia algunos patrocinadores (por ejemplo, volver la publicidad parte de la trama). A nivel ideológico se vuelve también muy interesante el papel de la Iglesia católica en las opiniones expresadas en las producciones. Es una institución sumamente poderosa e influyente en México y conviene investigar su papel en los discursos telenovelescos.

Por eso, para el presente trabajo resulta especialmente indicado el ACD propuesto por Van Dijk, ya que se centra en el (abuso del) poder mediante el discurso mediático y permite investigar los mecanismos de manipulación. Este planteamiento encaja con los interrogantes de esta tesis, resumidos en:

¿Hasta qué punto son las telenovelas un reflejo de la sociedad mexicana actual?

Buscamos determinar si el reflejo de la sociedad mexicana en las telenovelas es creíble mediante la presencia de marcadores lingüísticos, geográficos y socioculturales de realidad o si solo muestra una faceta idealizada o exagerada. Para ello, el análisis se centrará en temas socialmente explosivos y controvertidos, algo que suelen hacer todos los estudiosos del ACD. Sin embargo, Van Dijk ofrece un marco de trabajo lo suficientemente amplio, conciliando la lingüística con la sociología mediante la cognición, lo cual permite analizar las telenovelas desde estas perspectivas. Como se ha podido apreciar en la Introducción, este género ha suscitado mucho más interés en los estudios de la comunicación que en cualquier otro campo y la novedad en la presente investigación es precisamente el acercamiento primario desde la lingüística, pero con un enfoque multidisciplinar.

Para dar respuesta a la pregunta central hay que averiguar qué temas se tratan en las telenovelas, en qué medida el tratamiento de dichos temas refleja

la realidad social y si son representativos o incluso manipulados. Si existe manipulación, ¿con qué finalidad se da? Al mismo tiempo hay que ahondar en cómo se tratan los temas y quiénes son los responsables de la creación y posterior difusión.

Van Dijk distingue entre formas globales o superestructuras y formas locales (2001b, pp. 159-161). Aplicado a nuestro objeto de estudio las formas globales son los diálogos en las telenovelas mexicanas como parte de un género televisivo y las formas locales, lo que se va manifestando a través de los enunciados concretos (sintaxis, léxico, etc.). De la misma forma hay un contexto global (estructuras sociales y políticas etc. de México) y un contexto local (situación comunicativa concreta en la telenovela).

Los seis pasos de análisis y los aspectos lingüísticos de Van Dijk posibilitan desarrollar un análisis estructurado y coherente sin ser demasiado restrictivo dentro del campo de la lingüística. El paso 1 se abarca con el apartado de las temáticas de las telenovelas y las elegidas para el análisis, los pasos 2, 3, 5 y los aspectos lingüísticos son el marco para el análisis de las escenas seleccionadas y los recursos lingüísticos empleados, el paso 4 permite revisar las variedades lingüísticas y el paso 6 se encuentra en todos los anteriores, porque sin contexto el análisis es prácticamente imposible. A pesar de contar con los seis pasos y unos aspectos lingüísticos concretos, que a su vez son bastante amplios, conviene recordar que no hay ningún análisis del discurso «completo» (Van Dijk, 2001b, p. 148). Esta advertencia justifica también por qué no se han analizado telenovelas *en su totalidad*, ya que sería una tarea imposible abarcar la cantidad de discursos. Sin embargo, el visionado del corpus tuvo que ser completo para poder identificar escenas representativas para el posterior análisis.

Tras el análisis siguiendo las directrices del ACD de Van Dijk y para concluir, se comprobará la incidencia real de las temáticas en la sociedad mexicana contemporánea, es decir, el contexto global. Mediante la investigación de los resultados del análisis se determinará si existen relaciones de poder, abuso de poder, manipulación, discursos ideológicos, adoctrinamiento, etc. en la

incidencia y forma de presentación de ciertas temáticas en las telenovelas o, al contrario, se muestra un compromiso social-didáctico o incluso un reflejo crítico de la realidad. Los creadores de las telenovelas con sus modelos mentales (ideología, religión, opiniones...), influencias directas e indirectas (política, empleadores, patrocinadores...) y la sociedad receptora con sus respectivos modelos individuales y grupales son cruciales para poder analizar y explicar los contenidos socioculturales de las telenovelas y sus consecuencias.

7.3. Limitaciones

La base teórica propuesta para el análisis es, obviamente, multidisciplinar, y no es para menos si tenemos en cuenta el producto cultural que constituye una telenovela. Sería insuficiente solo comentar factores lingüísticos o contenidos culturales sin establecer una relación entre ambos dentro del marco de la sociedad en cuestión.

El ACD ayuda a determinar las temáticas que se analizarán y Van Dijk aporta un marco de análisis concreto que no escatima parámetros lingüísticos. Las telenovelas, como producto mediático, son un posible vehículo de influencia ya que establecen una relación de poder (mediático) para con el espectador. Gracias al ACD se pueden investigar cuestiones como quién crea los contenidos (relacionados con las temáticas elegidas), cómo se transmiten y con qué finalidad.

El campo del ACD nos ofrece una buena perspectiva para comparar los problemas sociales tratados en las telenovelas con la presencia real de ellos en la sociedad mexicana contemporánea. Tras estos análisis se puede evaluar la relevancia de los temas tratados y el grado de realismo social de la obra de ficción, para, finalmente, determinar si se trata de una representación social fiable de México. Por otro lado, cabría preguntarse cuáles son los objetivos de los discursos de las distintas telenovelas, si se dan casos de manipulación directa o indirecta por parte de algún colectivo en concreto y si

estos se pueden explicar o justificar dentro de la sociedad mexicana. La realidad mostrada en la ficción podría ser una realidad ideada por ciertas personas, empresarios o grupos políticos que utilizan la telenovela a modo de adoctrinamiento. Es aquí donde se puede crear el nexo con la perspectiva sociocognitiva para explicar los fenómenos y los posibles efectos en los consumidores.

Solo si se da un gran grado de verosimilitud, incluso con manipulación, la telenovela podría aplicarse sistemáticamente en el campo de la enseñanza del español para la enseñanza de contenidos socioculturales y lingüísticos. Recordemos que uno de los objetivos de la presente investigación es:

- Valorar el uso de la telenovela en el aula de ELE para transmitir conocimientos lingüísticos y socioculturales sobre México.

Los alumnos de ELE tienen prácticas sociales condicionadas por su propia experiencia y cultura que no coinciden necesariamente con las prácticas sociales habituales en México. El reto es crear nexos entre las prácticas de los alumnos con los de la cultura meta, para que se puedan desenvolver perfectamente en las respectivas comunidades de prácticas, en este caso, las de México. Las cuestiones de (abuso de) poder y manipulación son una valiosa lección adicional que pueden enriquecer al alumno y ampliar su conocimiento social sobre el país.

La recogida de datos de los investigadores del campo es todo menos homogénea y no es nada restrictiva. Algunos coinciden en aspectos básicos, por ejemplo, Jäger propone el análisis de textos provenientes de la televisión y tanto Van Dijk como Fairclough también parecen preferir el canal de los medios de comunicación (Wodak, 2003, p. 49). Sin embargo, con el fin de analizar fenómenos sociales conviene elegir muestras reales y espontáneas por parte de distintos grupos de la población. ¿La televisión es una fuente fiable de discursos reales? Está bien sabido que incluso en los programas “en directo” y aparentemente “sin guiones” sí que hay redactores que planifican y calculan cuidadosamente los contenidos (qué decir, cuándo y cómo) y el

impacto que estos tienen en la audiencia. De ahí que no podamos determinar con seguridad si el discurso que vemos en la televisión es espontáneo o producto de alguna actuación. Para el ACD esto es igualmente válido, porque el discurso difundido por los medios de comunicación llega a la gente e influye en su visión de diferentes aspectos sociales, ideológicos y políticos. Así que, aunque el discurso no sea aparentemente “espontáneo” o “auténtico”, tiene efectos en el público y lo condiciona lo suficientemente como para tenerlo muy en cuenta. En relación con el lenguaje utilizado en las telenovelas apunta Cisneros (Cisneros Estupiñán et al., 2009, p. 10):

Específicamente en el tratamiento del lenguaje se aplican estereotipos de construcción que relacionan las condiciones socioeconómicas y culturales con el estrato social al que pertenece cada personaje, creando una correspondencia directa –simplificada– entre los usos prestigiosos

Los realizadores tienen una intención a la hora de crear un personaje y tanto el lenguaje como el estereotipo son recursos para tal efecto. Aunque el lenguaje sea artificial, los discursos reflejan las opiniones e ideologías de los creadores y los estereotipos son una muestra del imaginario común de una sociedad.

En esta misma línea podemos constatar que las telenovelas son, obviamente, obras de ficción y comparten con los otros programas televisivos el hecho de que los guionistas se dedican a escribir los discursos. Las intervenciones son premeditadas y artificiales, pero aun así persiguen ciertos objetivos (por ejemplo, modificar, cambiar o mantener el orden social) dignos de análisis determinados. Tal vez no sean discursos reales, pero, sin duda, son discursos sobre la realidad, recreando situaciones más o menos verosímiles.

Por otra parte, no pretendemos ofrecer un estudio sociolingüístico de la sociedad mexicana ni queremos ofrecer tales estudios a los aprendientes de ELE. El propósito de esta investigación es más bien buscar patrones representativos de la sociedad que se hallan en las telenovelas para poder sensibilizar a los alumnos con cuestiones sociolingüísticas y socioculturales de una forma amena y sencilla.

Otra limitación del ACD es la vertiginosa magnitud del enfoque. Incluso si seguimos las indicaciones prácticas de un analista crítico en particular (en nuestro caso, Van Dijk), la metodología resultante es todavía tan amplia que se debe establecer un margen particular para cada investigación. Hacer un análisis exhaustivo de los entramados sociocognitivos en las telenovelas mexicanas, incluso en un pequeño corpus, es imposible, ya que haría falta una formación especializada a nivel psicológico y sociológico (entre otras). Nos debemos valer, pues de herramientas simplificadas y ligadas a la lingüística, con lo cual el análisis estaría solo rascando en la superficie de las posibilidades. De esta manera, la fortaleza de la libertad del enfoque del ACD es también su debilidad. Al querer abarcar tanto en un enfoque loablemente multidisciplinar, quizás los análisis se quedan cortos. No obstante, incluso si solo se elucidan nociones en el análisis del corpus, estas pueden ser igualmente válidas para llegar a algunas conclusiones e invitar a otros investigadores a indagar más en los aspectos presentados.

En conclusión, a pesar de la artificialidad de los discursos en las telenovelas, siguen siendo una fuente valiosa para entender mejor a la sociedad mexicana y los intereses detrás de las producciones mediante el ACD, llevando a cabo un análisis mucho más completo y realista. El alcance de los posibles métodos de análisis crítico del discurso es enorme, no obstante, nos valemos de las herramientas justas para aplicarlas al objeto de estudio. Hay que tener presente que de ninguna manera nuestro análisis va a ser completo ni este es el objetivo.

8. Metodología de análisis

Para poder cumplir los objetivos de la investigación se ha elaborado la siguiente metodología del análisis:

Ver el corpus completo

Esta parte es probablemente la que más tiempo y paciencia requiere, puesto que el corpus se compone de doce telenovelas, casi 800 capítulos en total de unos 45 minutos cada uno. El material comprende, pues unos 67.095 minutos o 1.118 horas o 47 días. Sin embargo, el visionado total es imprescindible para evaluar el desarrollo de los temas, las actitudes cambiantes de los personajes y permite aislar escenas representativas de determinados fenómenos.

Es cierto que algunas telenovelas son especialmente ricas en cuanto a la explotación de temas polémicos y merecen, por ende, mucha más atención que otras, pero conviene establecer comparaciones con el fin de ofrecer una visión más amplia acerca de la realidad televisiva actual. Dada la significativa extensión de una telenovela (generalmente más de 100 capítulos), los ejemplos serán, por razones prácticas, representaciones esporádicas de varias situaciones similares a lo largo del desarrollo de la trama.

Crear fichas de las telenovelas y sus personajes principales

Con el fin de mantener el control sobre las tramas y los personajes se crean fichas de las telenovelas con la información imprescindible como personajes, sinopsis, horario y *rating / share*. No se incluyen todos los personajes, sino solo los que se consideran principales e importantes para el desarrollo de la narración (aproximadamente una veintena).

Clasificar los temas dominantes

Como paso previo a la elección de los temas para el análisis se establecen las temáticas centrales de cada telenovela recogidas en la ficha correspondiente. De esta forma se puede relativizar la presencia de los temas analizados frente al conjunto temático total. Sin embargo, los temas más recurrentes y dominantes no son necesariamente los que suscitan más interés

para el análisis, sino deben cumplir con determinados criterios, como se explicará a continuación, para poder desarrollarse dentro del ACD.

Elegir temas específicos

Es cierto que el corpus ofrece una gran variedad de temas posibles y dignos de tratar, pero es imposible darles cabida a todos en el marco del presente trabajo. Por eso, el análisis se centra en algunos temas recurrentes en el corpus que son de un interés social especial como viene establecido por el ACD. Siendo México un país con una larga tradición católica las temáticas interesantes son precisamente las que retan a los postulados de la Iglesia. Otro criterio importante es la poca cobertura académica hasta la fecha para dotar la investigación de más actualidad y relevancia. Los temas de análisis se desprenden del planteamiento del ACD, ya que se han escogido contenidos especialmente polémicos, controvertidos o que suponen tabúes. Asimismo, se analiza la presencia de la religiosidad en las telenovelas del corpus, lo cual permite relacionar el tratamiento de estas temáticas con posibles abusos de poder y manipulaciones, constituyendo así una base importante para la interpretación de los datos.

Analizar la lengua utilizada

Aparte de las temáticas elegidas para el análisis sociocultural se hace un breve repaso de los usos lingüísticos que se dan en el corpus. El acercamiento sociolingüístico (absolutamente compatible con el ACD) permite un examen de diferentes variedades y ayuda a descodificar la caracterización de los personajes a través del habla. De esta forma se puede determinar si existen suficientes marcadores lingüísticos de realidad en las telenovelas. Se evalúa sobre todo el manejo de las diferentes variedades del español mexicano (diatópicas, diastráticas y diafásicas), además de otras variedades diatópicas del español y la presencia de otras lenguas. Con ello se pretende determinar si las telenovelas ofrecen un reflejo fiel de la realidad lingüística en México. Este aspecto es de especial importancia para el uso de las telenovelas en el aula de ELE, ya que el input en la enseñanza de idiomas debe ser lo más auténtico posible.

Encontrar escenas pertinentes

Como cabe esperar, muchos de los temas se desarrollan a lo largo de toda la telenovela y es imposible e innecesario analizar cada una de las manifestaciones de estos. Por ende, se procede a la selección de escenas representativas que muestran el tratamiento y las actitudes habituales por parte de los personajes en la trama. Las telenovelas son muy repetitivas y según la temática abundan las escenas que la tratan, lo cual hace imposible analizar todas ellas. Entendemos, pues, como “representativas” las escenas que contienen abundancia de rasgos analizables, que ayudan en la comprensión de la temática dentro de la trama y que son buenos ejemplos del tratamiento recibido.

Transcribir los diálogos

Una vez determinadas las escenas, se transcriben los diálogos para facilitar el análisis posterior. Por lo general, se incluyen fotogramas de la escena para ayudar al lector situarse en el diálogo y, por supuesto, se dan las referencias de la localización de la escena. Según el formato de la telenovela manejado, los capítulos y minutos pueden variar. En este trabajo se han usado las versiones originales sin interrupción publicitaria.

La transcripción fonética se da solo en casos aislados, por ejemplo, en palabras sueltas, para demostrar particularidades de la pronunciación.

Analizar los discursos

El siguiente paso es el análisis de los datos acorde con el ACD. El acercamiento al problema social se desarrolla por temática y se presentan ejemplos de las distintas telenovelas que la tratan. En el análisis se siguen los pasos y marcadores establecidos por Van Dijk. Siempre dentro de las posibilidades, se procede a cuantificar los resultados con el fin de facilitar la elaboración de las comparaciones con la realidad y la formulación de las consiguientes conclusiones. El análisis del contexto no solo hace referencia a

las escenas aisladas de las telenovelas, sino a la telenovela como producto mediático y su integración en la sociedad receptora (véase el siguiente punto).

Comparar corpus con realidad (estadísticas)

Para demostrar la representatividad de los temas en la sociedad mexicana se aducen, por ejemplo, datos estadísticos nacionales (INEGI¹²⁸) e internacionales (OECD¹²⁹, ONU...) y se ponen en relieve los datos obtenidos del corpus. De esta manera se puede determinar si la incidencia de diversos fenómenos y conductas en el corpus (el contexto local) se corresponde con la realidad estadística (una representación del contexto global) o si se sale notablemente. Este paso no es infalible, ya que las estadísticas, por representativas que puedan ser, nunca reflejan la realidad al cien por cien. Las encuestas o los recuentos de distintos actos (por ejemplo, denuncias de violaciones) solo muestran una parte de lo que sucede en la sociedad y no tienen en cuenta los casos que no se declaran o denuncian. Al fin y al cabo, la gente entrevistada tampoco tiene que decir la verdad y no hay forma de comprobar sus testimonios. Por ende, los datos estadísticos pueden solamente indicar tendencias y no suponen verdades irrefutables. Es conveniente no ignorar esta debilidad de las estadísticas.

Formular resultados y consecuencias

A partir de los datos obtenidos de las comparaciones entre las telenovelas y la realidad¹³⁰, se determinará el grado de realismo que tiene el corpus con respecto a las temáticas tratadas en el análisis. El ACD busca explicar relaciones de (abuso de) poder, determinando quién se beneficia de los discursos (y los efectos) y cuál es su posible impacto social. En el caso de las telenovelas habría que razonar el porqué del tratamiento de diversos temas y la forma en la que se desarrollan, además de tener en cuenta los participantes

¹²⁸ [Instituto Nacional de Estadística y Geografía](#)

¹²⁹ Sus siglas en español son OCDE y significan “Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos”. México pertenece desde 1994 a la OECD.

¹³⁰ A pesar de usar el término “realidad” se debe entender como “realidad mediada” según lo explicado en el punto anterior.

(productor/empresa, espectador y sociedad) en todo el proceso. Es importante sopesar si existe, por ejemplo, manipulación y con qué (posible) finalidad se da. Estas apreciaciones son, naturalmente, especulativas, porque si no fuera así, no hablaríamos de manipulación.

Aplicar los resultados a ELE

Los estudiosos del ACD buscan siempre una aplicación práctica de los resultados (Wodak, 2003, p. 29), y siendo conscientes de las muchas posibilidades que ofrecen los datos obtenidos nos decantamos por su aplicación a la didáctica de las lenguas. Por eso, un objetivo de esta investigación es valorar las telenovelas como recurso didáctico en el aula de español para enseñar aspectos socioculturales y lingüísticos pertinentes a México. Obviamente, esto solo tiene sentido si las situaciones y los problemas recreados en la ficción son verosímiles y aportan cierto valor educativo a los alumnos, es decir, son marcadores de realidad. En cambio, si el objetivo del uso de la telenovela fuera solo la comprensión audiovisual o crear algún efecto anímico en el aula, no sería necesario analizarla de forma tan exhaustiva. No obstante, al emplear la telenovela como ejemplo o modelo sociocultural y lingüístico de México es necesario asegurarse de la pertinencia de lo mostrado y, si hubiera alguna desviación, preparar al alumnado adecuadamente. En función de los resultados de la investigación se formularán recomendaciones e ideas para el uso didáctico de las telenovelas.

En el siguiente apartado se presentan los criterios de selección del corpus y el listado de las telenovelas analizadas. A modo de resumen, en el anexo, se incluyen la sinopsis, el listado de los temas centrales y los personajes más importantes de la trama de cada telenovela.

PARTE IV: Análisis

9. El corpus

Según los métodos sugeridos para el ACD, se lleva a cabo un análisis detallado solo de un extracto del corpus.

Ahora bien, “this raises the problem of how to select samples for detailed analysis. The answer is broadly that samples should be carefully selected on the basis of a preliminary survey of the corpus” (Fairclough, 1992, p. 230)

El análisis se centra en 12 telenovelas cuyo visionado ha sido completo, es decir unos 794 capítulos con una duración media de 45 minutos, lo cual se traduce en 67 095 minutos o 1118,25 horas o 46,59 días completos de material.

Huelga decir que es imposible analizar los aspectos elegidos en todas sus facetas a lo largo de cada producción, pero el visionado completo ha sido útil para encajar las temáticas en su contexto y encontrar los ejemplos más representativos, como explicamos en la metodología.

9.1. Criterios de selección

Con la finalidad de dar cabida a un panorama amplio del género se han establecido algunos criterios de selección que se comentarán seguidamente.

A menudo se mide la popularidad de una telenovela según el *rating* y el *share*, pero ¿qué son exactamente? El *rating* es el índice de audiencia que se mide entre todos los televisores del grupo de audiencia, tanto apagados como encendidos. Por otra parte, el *share* es la cuota de pantalla que se mide solo entre los televisores encendidos del grupo de audiencia y que pone la preferencia de los diferentes programas simultáneos en relación. Sin embargo, solo un grupo estadísticamente representativo, elegido por la empresa que hace estos estudios de mercado (Ibope en México), entra en las

mediciones y no la totalidad de los receptores televisivos. Es, por lo tanto, un dato estadístico que hay que tratar con cautela.

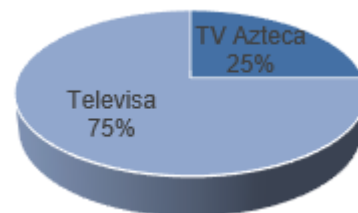
Para las productoras y las cadenas televisivas el *rating / share* es un dato sumamente importante, ya que así se pueden realizar modificaciones en el programa o en el horario de la emisión.

OBITEL¹³¹ publica el *rating / share* de las diez telenovelas más vistas del respectivo año, con lo cual este dato se mostrará en las fichas de cada producción del corpus, aunque algunas no se han colocado entre las diez más vistas y, por lo tanto, no se refleja esta cifra.

Si bien el índice de audiencias y el así deducido éxito pueden parecer un criterio bastante lógico para una investigación, es preferible no seguirlo en este trabajo. A continuación, presentamos otros factores que parecen más viables con el fin de ofrecer una amplia variedad de telenovelas recientes del panorama mexicano.

9.1.1. Compañías y productores

En México existen varias compañías del campo de los medios de comunicación que se dedican a la creación de telenovelas, si bien las más representativas, como ya vimos en la Parte II, son Televisa y TV Azteca.



Compañías productoras

En total consideramos 9 telenovelas de Televisa (75%) y 3 telenovelas de TV Azteca (25%). Esta división es una representación bastante fiel del mercado, ya que en el año 2015 Televisa produjo 9 telenovelas (70%) mientras TV Azteca, solo 4 (30%).

¹³¹ Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva.

Asimismo, hay que asegurar un panorama variado en las distintas empresas con referencia a los productores. Trabajan en grandes equipos y a pesar de no haber escrito la historia, tienen un gran poder en decidir cómo representarla en la pequeña pantalla. Naturalmente deben cumplir con las directrices de la empresa, pero cada productor deja su impronta personal en las telenovelas y puede hacer con el manuscrito lo que quiera (Michael, 2010, p. 245). Por eso contamos con 11 productores diferentes¹³² en el presente corpus:

Televisa	TV Azteca
Salvador Mejía Alejandre	María del Carmen Marcos
Carlos Moreno Laguillo	Fides Velasco
Rosy Ocampo	Rafael Gutiérrez
Roberto Gómez Fernández	
Nathalie Lartilleux Nicaud	
Juan Osorio Ortiz	
Silvia Cano	
Giselle González Salgado	

9.1.2. Año de producción / estreno

Incluir telenovelas recientes es crucial en esta investigación, por lo tanto, se han considerado producciones desde 2010 hasta 2017. Generalmente nos referimos al año del inicio de las producciones, si bien la finalización de las grabaciones y el estreno de la telenovela a menudo se realizan el año siguiente.

¹³² De Rosy Ocampo incluimos dos telenovelas, porque ella fue una productora altamente prolífica y tematiza contenidos que nos interesan especialmente. Desde 2017 es la vicepresidenta corporativa de contenidos de Televisa, “cargo en el cual tendrá la responsabilidad de supervisar la producción y el desarrollo de los contenidos que realiza Televisa en los diferentes géneros: telenovelas, series, unitarios, comedia y concursos.” Nota de prensa disponible en <http://www.televisa.com/sala-de-prensa/corporativo/1000125/rosy-ocampo-designada-vicepresidenta-corporativa-contenido-televisa/> (accedido el 28/02/2018).



9.1.3. Diversidad en las temáticas / plots

En cuanto a las temáticas y el planteamiento artístico de las telenovelas podemos, *grosso modo*, establecer cuatro tipos: telenovela **clásica**, **moderna**, **familiar** y **juvenil**. Esta clasificación se da, por un lado, por las temáticas representadas en las tramas y por otro, en el horario de emisión en función del grupo meta.

Una telenovela clásica se emite a cualquier hora y sigue los patrones del esquema cenicienta (Mazziotti, 2006, pp. 32-35; Michael, 2010, pp. 219, 242): El galán se enamora de una mujer y viceversa, pero por algunas razones (diferentes clases sociales, problemas familiares...) el amor no puede florecer. Al final se vencen todos los obstáculos, los villanos se llevan su merecido castigo y los protagonistas se juntan.

Las telenovelas familiares con la emisión por la tarde suelen seguir el mismo patrón cenicienta, pero se ambientan en un entorno familiar con personajes de diferentes generaciones. Estas producciones son a menudo de carácter cómico y su objetivo es atraer una audiencia variada de distintas edades.

Las telenovelas juveniles, habitualmente en la programación por la tarde, se dirigen a su grupo meta con elementos como las nuevas tecnologías y redes sociales, actores jóvenes y problemas típicos de la adolescencia.

Las telenovelas modernas se muestran en horario nocturno y son las que se salen un poco del esquema tradicional "cenicienta" en cuanto a las temáticas, por ejemplo, el narcotráfico, la corrupción política o el crimen organizado.

Pueden incluso tener finales no felices, como en *La candidata*, donde el galán muere al final.

Con las telenovelas elegidas para el análisis se pretende ofrecer un amplio espectro de temas¹³³, muchos de ellos recurrentes, que conciernen a la sociedad.

Telenovela	Temas centrales
<i>Triunfo del amor</i>	Alcoholismo, adicción a medicamentos, anorexia/bulimia, bullying, cáncer, discapacidad, embarazo involuntario, moda/modelaje, secuestro, virginidad/honor, violación, violencia doméstica.
<i>Amor bravío</i>	Aborto, adopción, cáncer, mundo taurino, corrupción, embarazo involuntario, secuestro, violación, violencia doméstica.
<i>Qué pobres tan ricos</i>	Aborto, adopción, alcoholismo, Alzheimer/ demencia, anorexia/bulimia, bullying, cáncer, crimen callejero, embarazo involuntario, homosexualidad, pobreza.
<i>El color de la pasión</i>	Aborto, adopción, embarazo involuntario, paternidad desconocida, suicidio, violación, violencia doméstica.
<i>La Gata</i>	Alcoholismo, crimen callejero, corrupción, discapacidad, embarazo involuntario, explotación infantil, paternidad desconocida, pobreza, prostitución, secuestro, suicidio, violación, violencia doméstica.
<i>Mi corazón es tuyo</i>	Adopción, ausencia/muerte de madre, bullying, familia numerosa, mundo corporativo, pole dance, vida nocturna, venganza, enfermedades (ETS, cáncer, bipolaridad), violación.
<i>Antes muerta que Lichita</i>	Adopción, bullying (trabajo y escuela), corrupción, delincuencia, embarazo involuntario, homosexualidad, mundo corporativo, paternidad desconocida, obesidad, (intento de) secuestro, violencia doméstica (psicológica).
<i>Sin rastro de ti</i>	Alcoholismo, corrupción, homosexualidad, mundo de la política, secuestro, violencia doméstica.

¹³³ En todas las telenovelas analizadas el tema, por definición del género, es naturalmente el amor difícil. Por otra parte, están también siempre presentes la discriminación, la religión y la vida de la clase alta con criados. Por redundancia, estos temas no se incluyen para cada telenovela.

<i>La candidata</i>	Cáncer, corrupción, demencia, drogas, embarazo involuntario, homosexualidad, Mundo de la política prostitución, violación, secuestro, suicidio, trata de personas, violencia (doméstica).
<i>Las Bravo</i>	Alcoholismo, crimen callejero, corrupción, drogas, homosexualidad, prostitución/trata de personas, striptease, vida nocturna, violencia doméstica.
<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	Alcoholismo, anorexia/bulimia, bullying, cáncer, crimen callejero, embarazo involuntario, ETS, mundo de la moda, secuestro, suicidio, trata de personas/prostitución, virginidad/honor.
<i>Un escenario para amar</i>	Bullying, embarazo involuntario, redes sociales, vida nocturna, virginidad/honor.

9.1.4. Horario televisivo / audiencia meta

Dependiendo de la cadena televisiva se ofrecen las telenovelas en diversos horarios. En función del horario y de las temáticas centrales de la producción se establece automáticamente la audiencia meta. El canal de las estrellas de Televisa cuenta con los siguientes horarios:

Hora	Audiencia meta
17:30	público juvenil
19:30	público juvenil/familiar
20:30	público familiar
21:30	público adulto

Por las mañanas o al mediodía también se muestran telenovelas, pero suelen ser repeticiones de años anteriores que tienen como público las amas de casa. Asimismo, los finales de las telenovelas de la tarde a menudo se muestran en duración extralarga (un capítulo doble) y en horario del *prime time* o sea alrededor de las 20:00. El corpus contiene telenovelas de todas las franjas horarias¹³⁴.

¹³⁴ Se toma como referencia el horario de la primera emisión en México.

9.2. Telenovelas analizadas

Las telenovelas que conforman el corpus son:

	Año	Título	Capítulos	Productor ejecutivo
TV Azteca	2014	<i>Las Bravo</i>	130	María del Carmen Marcos
	2015	<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	120	Fides Velasco
	2015	<i>Un escenario para amar</i>	105	Rafael Gutiérrez
Televisa	2010	<i>Triunfo del amor</i>	176	Salvador Mejía Alejandre
	2012	<i>Amor bravío</i>	166	Carlos Moreno Laguillo
	2013	<i>Qué pobres tan ricos</i>	166	Rosy Ocampo
	2014	<i>El color de la pasión</i>	121	Roberto Gómez Fernández
	2014	<i>La Gata</i>	122	Nathalie Lartilleux Nicaud
	2014	<i>Mi corazón es tuyo</i>	177	Juan Osorio Ortiz
	2015	<i>Antes muerta que Lichita</i>	131	Rosy Ocampo
	2016	<i>Sin rastro de ti</i>	16	Silvia Cano
	2016	<i>La candidata</i>	61	Giselle González Salgado

En el anexo se presentarán los títulos elegidos con más información sobre la trama y los personajes principales.

10. Análisis del corpus

Las telenovelas del corpus albergan un gran número de temas dignos de unos análisis exhaustivos. Desde el punto de vista del ACD, resultan especialmente interesantes los temas con gran impacto social, que suscitan polémicas y que reflejan relaciones de poder. El impacto social es el efecto emocional que produce un determinado hecho, dato, concepto, etc. en una sociedad y se puede medir de distintas formas. Las redes sociales, por ejemplo, han dado voz a ciudadanos anónimos que pueden expresar (más o menos) libremente sus opiniones (y emociones relacionadas). Algunas temáticas llegan a ser “tendencia” en redes como *Twitter* y muestran muy bien de qué se está hablando y cuáles son las posturas adoptadas. Por otra parte, temáticas que, de alguna forma, se oponen al tono ideológico y religioso de una sociedad crean automáticamente controversia o polémica.

En el apartado anterior ya se han presentado esquemáticamente los temas principales de las telenovelas que componen el corpus. De todas las posibilidades se han escogido los temas que menos repercusión han tenido en la bibliografía existente, que suponen ciertos tabúes y que encajan con los objetivos del ACD. Es difícil especular sobre el porqué de la poca atención que han tenido los temas de este análisis. Los estudiosos de las telenovelas son mayoritariamente originarios de los países de las producciones y, por ende, han crecido en el mismo contexto cultural e ideológico. Tal vez no les llamaron la atención ciertas temáticas y sus tratamientos o simplemente no han querido aventurarse hacia un territorio autocrítico.

Las telenovelas de hoy en día son una fuente riquísima de temas sociales y dentro del ACD se podría abarcar perfectamente cuestiones de discriminación, racismo, salud (cáncer, depresión, enfermedades de transmisión sexual, demencia, obesidad, disfunción eréctil, eyaculación precoz...), machismo, violencia doméstica, pobreza, el honor, la virginidad, la violencia callejera y mucho más. Lamentablemente, esta investigación no puede hacerles justicia a todas y es preciso limitarse para poder realizar un

análisis más detallado. Por esta razón se han identificado los siguientes temas:

- Religiosidad¹³⁵
- Suicidio
- Consumo de alcohol y drogas
- Homosexualidad y homofobia
- Violaciones
- Prevención de embarazos y abortos

Las temáticas elegidas son especialmente interesantes por crear cierta polémica¹³⁶, controversia¹³⁷ o constituir un tabú¹³⁸ y por eso encajan perfectamente en la base teórica establecida; el análisis crítico del discurso. No siempre han sido tan liberales las temáticas en las telenovelas, por el simple hecho de que Televisa se definió como cadena familiar defendiendo cierta moral. En los años 90 la homosexualidad y el aborto, por ejemplo, no solían pasar la autocensura del canal (Michael, 2010, p. 244).

En los trabajos existentes sobre telenovelas se han mencionado cuestiones sociales y de salud, incluso el alcoholismo (Mazziotti, 2006, Capítulo 4), pero no con mucho detalle y hace ya muchos años. Sus observaciones precisan de una actualización y ampliación para poder evaluar la verosimilitud de los contenidos. Vivimos en un mundo más abierto y más liberal en muchos

¹³⁵ La religiosidad no constituye un tema en sí, pero comprobar en qué medida se manifiesta en el corpus permite poner los resultados del análisis en perspectiva en una sociedad tradicionalmente católica.

¹³⁶ El primer beso gay en las telenovelas mexicanas en *prime time* se mostró en *Papá a toda madre* (2017) y desató una gran polémica en la prensa y las redes sociales. Incluso hubo iniciativas de recogida de firmas en línea para frenar la emisión de esta telenovela.

¹³⁷ La falta de consenso sobre el aborto demuestra la gran controversia existente entre dos bandos irreconciliables: provida (en defensa de la vida humana) versus proelección (en defensa de la libertad de decisión).

¹³⁸ La cifra negra de los delitos relacionados con las violaciones es mucho más alta que las denuncias, lo cual sugiere que la temática (especialmente la denuncia) supone un tabú en la sociedad. También la muerte como tal se asocia tradicionalmente con algo negativo que se evita tematizar, y más si se trata de una muerte autoinfligida. En cuanto al consumo de alcohol y drogas cabe mencionar que a menudo se ignora el impacto nefasto que tienen sobre la salud y la dependencia que crean. El consumo como tal no es propiamente un tabú, pero hablar de los problemas relacionados sí que lo es.

aspectos, lo cual se refleja necesariamente en los medios de comunicación. A pesar de toda la modernidad, la religiosidad sigue muy vigente en el género, así que parece acertado incluir esta visión tradicional para explicar algunos fenómenos chocantes, no muy católicos, del corpus.

Tal vez estas temáticas no son de lo más cotidiano, pero están presentes en la sociedad mexicana (y en todas las otras) y el tratamiento de cuestiones tan delicadas puede arrojar luz sobre el nivel de realismo que tienen las telenovelas. ¿Se embellece el mundo en la ficción o se usan las telenovelas para manipular las opiniones del público?

El análisis de los bloques temáticos en las doce telenovelas del corpus no es completo en modo alguno y se centra en la localización del fenómeno (personajes, escenas) y la interpretación del tratamiento que se da en la trama (diálogos elegidos). Lo que resulta crucial es la comparación de los datos del corpus con datos reales para averiguar el grado de realismo plasmado en la ficción.

A modo de introducción incluimos información sobre los lugares de las telenovelas del corpus y sobre los aspectos lingüísticos (variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas como la presencia de otras lenguas). No son necesariamente temas tratados como tales, pero los rasgos (socio)lingüísticos y las referencias geográficas ayudan a ambientar la trama e ilustrar las relaciones sociales que se dan. Los aspectos geográficos no son exclusivos de las telenovelas, ya que también se dan, por ejemplo, en el cine, pero conviene repasar este espacio real pero al mismo tiempo imaginario.

Luego se analizarán la religiosidad, el suicidio, el consumo de alcohol y drogas, la homosexualidad y homofobia, las violaciones, la prevención de embarazos y abortos. Los apartados contienen ejemplos del corpus y un contraste entre los datos encontrados y la realidad.

11. Los lugares

Como bien indica Morales Morante (2011, p. 15), un rasgo notable de las telenovelas mexicanas es que en ellas se hace referencia a diversos sitios reales. Las finalidades pueden ser varias, pero lo más habitual es que sirvan como contexto verosímil de una trama inventada. En ocasiones se incluye un lugar para promover el turismo, con lo cual un capítulo se convierte rápidamente en un anuncio publicitario (*Amor Bravío*: Chiapas (cap. 34 o 116) y Valle de Bravo (cap. 109), *Qué pobres tan ricos*: Acapulco (cap. 113 y en adelante)). Por lo general, la trama se desarrolla en un lugar conocido, por ejemplo, la Ciudad de México¹³⁹, y se muestran imágenes reales entre las escenas. En rodajes exteriores los protagonistas pueden pasearse por parques y zonas bien identificadas, aunque la mayor parte de una telenovela se rueda en estudios donde se crean comunidades inventadas, haciendo ficción sobre la realidad¹⁴⁰. Televisa incluso recurre a sus propias sedes para representar empresas o corporativos, por ejemplo, en *Qué pobres tan ricos*¹⁴¹ o *Antes muerta que Lichita*:



Antes muerta que Lichita,
cap. 60, 24'25.



Qué pobres tan ricos, cap. 2,
21'30.



Sede Televisa
Santa Fe¹⁴²

¹³⁹ Todas las telenovelas del corpus tienen al menos parte de la trama en la Ciudad de México. La única excepción es *Amor Bravío*.

¹⁴⁰ Artículo disponible en <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2014/02/reutilizando-una-misma-casa-en-corazon.html> (accedido el 23/03/2018). En la página del fotógrafo Stefan Ruiz se pueden encontrar fotos de los estudios de Televisa donde se recrean los interiores: <http://www.stefanruiz.com/work/projects/telenovelas/> (accedido el 23/03/2018). Los rodajes de interiores de Televisa se hacen en los 16 foros digitales en San Ángel: <http://www.televisa.com/instalaciones/326252/televisa-san-ngel/> (accedido el 23/03/2018).

¹⁴¹ También aparece en la telenovela *Por ella soy Eva* como sede de la empresa GI.

¹⁴² Foto tomada de <http://www.televisa.com/corporativo/instalaciones/> (accedido el 23/03/2018).

11.1. Ejemplos del corpus

A continuación, veremos más ejemplos de los lugares de ambientación del corpus.

La Nopalera

En *Qué pobres tan ricos* (2014) la trama se desarrolla en una colonia humilde que se llama “La Nopalera” que, efectivamente, existe y pertenece a Tláhuac, una de las 16 delegaciones de la Ciudad de México. Tiene una estación de metro (línea 12) homónima y recibió su nombre del nopal, un cactus (opuntia ficus-indica) que se cultivó en esta zona. La agricultura sigue siendo la mayor fuente de ingresos ahí¹⁴³.



Localización de la Nopalera, Tláhuac, Ciudad de México (Wikipedia)

Foto de una Nopalera¹⁴⁴

Si bien la Nopalera existe como colonia, la calle Italia, donde vive la familia Menchaca en *Qué pobres tan ricos*, no se halla en esta zona. En la Nopalera verdadera predominan calles con nombres temáticos de óperas, muchas de ellas italianas, como C/Carmen, C/Don Giovanni, C/Don Carlo, C/Aida, C/La

¹⁴³ <https://www.mexicampo.com.mx/buscan-reactivar-zona-agricola-de-tlahuac/> (accedido el 23/03/2018).

¹⁴⁴ Foto de <http://nopalerodecorazon.com/nopales-diversidad-biologica/> (accedido el 18/11/2016).

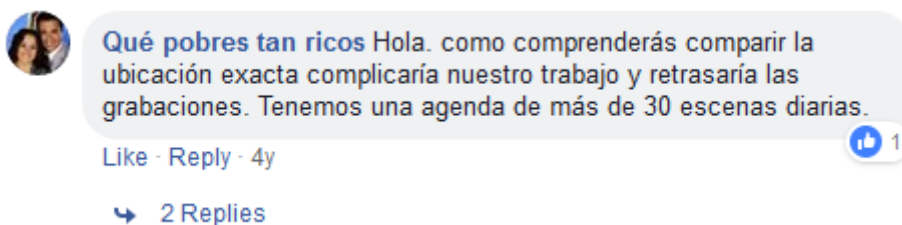
Traviata, C/Arabella, etc. Tal vez la C/Italia de la Nopalera ficticia es una alusión a esta realidad, es decir, se recrea una calle posible, pero irreal.



Rodaje. Foto de la cuenta oficial de Facebook.

Colonias que abarcan calles con nombres de países europeos, tal como se alude en varias ocasiones en la telenovela, podemos encontrar en Ecatepec de Morelos o en Naucalpan de Juárez, que son municipios pertenecientes a la zona metropolitana de la Ciudad de México. Esta telenovela, pues, crea una fusión entre lugares existentes para dar autenticidad al lugar ficticio sin comprometer a una zona en particular.

Lo que sí es muy probable es que las tomas del exterior de la casa de los Menchaca se hayan hecho en la Nopalera real (hay muchas casas de este estilo en la colonia como se puede comprobar mediante Google Street View), pero los encargados no han querido revelar el lugar exacto para no entorpecer los trabajos de rodaje, tal y como responden a una petición de este tipo en la cuenta oficial de Facebook:



El mercado de la Nopalera, donde Nepo, el rey del plátano, tiene su puesto de frutas, también existe y, lógicamente, se beneficia de la publicidad dada por la telenovela. No hay muchas imágenes del mercado que se puedan

comparar con tomas de la telenovela y del rodaje, pero en el ejemplo se puede apreciar que se trata del lugar auténtico (o una reconstrucción muy realista) por sus llamativos puestos en amarillo y por tener el mismo suelo.



Foto del rodaje (Televisa).



Foto del Mercado la Nopalera¹⁴⁵

Los Ruizpalacios también se ven obligados a usar el transporte público que llega a la Nopalera como, por ejemplo, el microbús verde (cap. 26, 22'00/26'00). En la telenovela se ve un modelo típico de tales buses que prestan sus servicios en la Ciudad de México. De todo esto se puede resumir que la Nopalera recibe una representación bastante verosímil.

El Basurero

En *La Gata* (2014) los pobres viven literalmente en un basurero al cual se refieren con este nombre. Las tomas parecen auténticas, pero ¿qué hay de cierto de este lugar? ¿Realmente viven personas en las circunstancias descritas? Efectivamente, la productora Natalie Lartilleux decidió rodar en un sitio auténtico, el basurero Bordo de Xochiaca, en Chalco (Nezahualcóyotl), para dotar la telenovela de mayor realismo: "Esto no me lo da un set. La

¹⁴⁵ Foto tomada de <https://www.scoopnest.com/es/user/Chertorivski/893187981317746689-en-tlahuac-en-el-mercado-la-nopalera-invite-a-los-locatarios-a-conocer-los-servicios-que-brinda-sedecocdmx-para-fortalecer-su-negocio> (accedido el 10/01/2019).

fotografía es increíble aquí y la gente se ha portado de maravilla con nosotros. Los espectadores se impactarán al ver las imágenes en pantalla”.¹⁴⁶

Se trata de un basurero importantísimo de la zona de la Ciudad de México que se encuentra al este del aeropuerto.



Localización del basurero Bordo de Xochiaca (Google Maps)

En otro artículo se retoma el tema refiriéndose a la salud de los actores: “Grabar en el basurero Bordo de Xochiaca es indispensable para dar realismo a la telenovela, a pesar de que las circunstancias podrían exponer la salud de los actores a los gérmenes que se encuentran en los desechos.”¹⁴⁷ La protagonista Maite Perroni aduce que "podría parecer que estamos contando algo que no existe, pero la realidad es que estamos en un espacio que nos permite tener autenticidad total. No hay un set, nada falso, todo es ciento por ciento real y auténtico".

La periodista Yohali Resendiz relata en el documental “Los niños del basurero del bordo de Xochiaca”¹⁴⁸ la dura realidad de los habitantes y trabajadores del

¹⁴⁶ Artículo disponible en <http://www.ideal.es/granada/20140217/gente/nueva-telenovela-gata-comienza-brutal-grabaciones-basurero-real-201402170354.html> (accedido el 18/11/2016)

¹⁴⁷ Artículo disponible en <http://www.peopleenespanol.com/article/maite-perroni-habla-sobre-su-experien-cia-de-grabar-la-gata-en-un-basurero> (accedido el 18/11/2016)

¹⁴⁸ Vídeo disponible en Youtube https://youtu.be/on_5VYkDDAQ (accedido el 18/11/2016)

basurero. Sin duda alguna, las imágenes son perturbadoras, impactantes y más aún la certeza de que hay muchas personas que viven en estas condiciones en México. Su ocupación principal es “pepenar”, es decir, buscar materiales útiles entre la basura y venderlos después.

“Los pepenadores no tienen horarios de trabajo, entre más trabajan mayor será la ganancia. La mayoría de estos son madres solteras e hijos y deciden dedicarse a este trabajo porque ganan más de un salario mínimo, o porque simplemente no encuentran otro tipo de trabajo.”¹⁴⁹



El basurero Bordo de Xochiaca
(Foto: Flickr¹⁵⁰)

El fotógrafo Marcos Betanzos elaboró una serie de fotografías¹⁵¹ en este mismo basurero para “generar una empatía, evitar la compasión y la victimización”.



Comedor público en el basurero
(Foto: M. Betanzos)



Basurero el Bordo de Xochiaca
(Foto: M. Betanzos)

¹⁴⁹ Blog temático disponible en <http://bordodexochiacacetis32.blogspot.com.es/2013/03/basurero-del-bordo-de-xochiaca.html> (accedido el 18/11/2016)

¹⁵⁰ Fotografía del 31/05/2014 por usuario Moyetito en *flickr*, disponible en <https://www.flickr.com/photos/moyetito/14419495712> (accedido el 18/11/2016)

¹⁵¹ Artículo disponible en <http://www.animalpolitico.com/2012/08/la-basura-es-un-espejo-de-nosotros/> (accedido el 18/11/2016)

Comparando los documentos reales sobre ese basurero con las tomas de la telenovela queda patente el gran realismo del lugar. Además, la trama busca encajar el estilo de vida de la gente que habita ese espacio y los hábitos de los pepenadores.

A pesar de que el basurero es auténtico, la relación geográfica en la telenovela no lo es. Esmeralda vive en el basurero, pero en la historia solo le separa una barranca de la zona rica en la que vive Pablo. No obstante, Pablo vive en “Las Lomas” (cap. 10, 13’50), una zona de gente rica con mansiones impresionantes que se encuentra en el oeste de la ciudad a unos 27 kilómetros del basurero. Trasládarse de un punto a otro exigiría una hora y media en coche o andando más de cinco horas.

El rancho “La Malquerida”

La trama de *Amor bravío* se desarrolla mayoritariamente entre las localidades de Aculco y Metepec, en un rancho con el nombre “La Malquerida”. Esta hacienda se llama en realidad “La Gavia”¹⁵², se encuentra en el valle de Toluca y es nada menos que patrimonio cultural del estado de México. Este sitio se ofreció para acoger eventos como bodas, pero actualmente (enero de 2019) se encuentra en venta por USD 15 000 000¹⁵³. Aunque muchas de las escenas no se rodaron en los terrenos de la hacienda original (obviamente se usaron los estudios de Televisa a tal efecto), otras escenas tienen lugar frente a y dentro de los impresionantes edificios.

¹⁵² Artículo disponible en: <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2014/10/lugares-de-telenove-la-la-hacienda-la.html> (accedido el 05/04/2017)

¹⁵³ Anuncio disponible en <http://www.premiumestates.com/Detail.cfm?Estate=44076> (accedido el 09/01/2019).



Amor bravío, cap. 30, 05'05.



Hacienda "La Gavia"¹⁵⁴.

Los lugares públicos en Metepec y Aculco también se corresponden con la realidad:



Amor bravío, cap. 30, 09'40.



Plaza Benito Juárez, Metepec¹⁵⁵.



Amor bravío, cap. 50, 38'00.



Centro de Aculco¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Foto tomada de <https://es.pinterest.com/pin/316377942544748540/> (accedido el 05/04/2017)

¹⁵⁵ Foto tomada de <http://www.mexicoescultura.com/recinto/67436/plaza-benito-juarez-metepec.html> (accedido el 05/04/2017)

¹⁵⁶ Foto tomada de <https://apoyovial.net/2016/10/07/domingueando-en-aculco/> (accedido el 19/05/2017)

A pesar de que se usan los lugares auténticos para el rodaje, cabe señalar que no se revela la verdadera localización del rancho. Según la telenovela, Aculco está muy cerca del rancho y a menudo se refiere al lugar como “el pueblo”, mientras Metepec recibe la denominación “la ciudad” y se hace entender que está mucho más lejos que el pueblo. En realidad, en coche se tarda aproximadamente 2 horas en llegar de Aculco a Metepec o a la Hacienda “La Gavia”, mientras que desde la Hacienda se llega en unos 15 minutos a Metepec. Para apreciar las localizaciones y las distancias véase siguiente ilustración:



Mapa del Estado de México (Google Maps) - 20km | _____ |

Como el rancho existe de verdad, es posible que las confusas referencias geográficas se hayan hecho a propósito para proteger el lugar. Después de todo se trata de una propiedad privada y después de los rodajes los dueños precisan de más privacidad. De todos modos, cuando aún se alquilaba la hacienda para eventos seguro que se aprovechó de la fama televisiva.

Las mansiones y apartamentos

Las familias adineradas de las telenovelas suelen vivir en verdaderos palacios. Si bien la mayoría de las escenas se hacen en los estudios de las respectivas productoras, la fachada y el exterior de las casas aparecen a menudo en diferentes tomas. Por diversas razones, tanto Televisa como TV Azteca reutilizan casas en diferentes telenovelas sin pudor alguno. Por ejemplo, la mansión de la familia Sandoval en *Triunfo del amor* es exactamente la misma que la casa de la familia Lascuráin¹⁵⁷ en *Mi corazón es tuyo*, eso sí, con una planta añadida artificialmente. Sin embargo, los interiores, normalmente recreados en los estudios, difieren y también la localización ficticia del inmueble.

Los Lascuráin viven supuestamente en Huixquilucan, un municipio en la zona metropolitana de la Ciudad de México, como aparece en las primeras tomas de la casa (Cap. 1, 05'15), si bien luego se especifica más la zona acomodada de Interlomas (Cap. 110, 37'20). En el caso de los Sandoval solo sabemos que residen en la Ciudad de México.



Triunfo del amor, cap. 5, 19'19.



Mi corazón es tuyo, cap. 1, 05'15.

En *Mi corazón es tuyo* Ana debe llegar a la mansión desde Ecatepec, una distancia de aproximadamente 60 kilómetros y en coche se tardaría un mínimo de una hora y media. Ella va en transporte público y algunas veces se hace hincapié en el largo camino al trabajo que tiene. En otros momentos parece

¹⁵⁷ Esta casa aparece además en otra telenovela que no forma parte del corpus: *Corazón partido* (2005, Argos y Telemundo). <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2014/02/reutilizando-una-misma-casa-en-corazon.html> (accedido el 15/02/2018)

menos verosímil, ya que puede trasladarse de un punto a otro con mucha rapidez. La mansión real se llama —actualmente— “Maison Lancôme” y se encuentra en C/Agua, 200, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, muy cerca de los estudios de Televisa en San Ángel. En marzo de 2017 se ha convertido en una casa museo para esta reconocida marca francesa¹⁵⁸. Otro inmueble, un apartamento situado en Eje 1 Poniente / Calle Bucareli (Ciudad de México), ha sido utilizado en varias telenovelas, entre ellas están dos del corpus¹⁵⁹.



El color de la pasión, cap.14, 25'45.



Sin rastro de ti, cap. 1, 34'55.

En *El color de la pasión* la familia Gaxiola vive en una casa que, según la trama, se encuentra en Puebla, pero en realidad se trata de un inmueble en la Ciudad de México.



El color de la pasión, cap. 3, 03'20.



Casa Torreblanca Elías-Calles¹⁶⁰.

¹⁵⁸ <https://instyle.mx/belleza/beauty-trends/2017/03/06/todo-lo-que-debes-saber-de-la-maison-lancome-en-mexico/> (accedido el 23/03/2018)

¹⁵⁹ Referencias a otras telenovelas en <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2015/10/reutilizando-un-mismo-apartamento-en-el.html> (accedido el 04/07/2017)

¹⁶⁰ Más información en <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2015/04/lugares-de-telenovelas-la-casa-gaxiola.html> y <http://propiedades.com/blog/arquitectura-y-urbanismo/casa-torreblanca-elias-calles> (accedido el 04/07/2017)

A veces llama la atención la versatilidad que ofrecen algunos edificios¹⁶¹. Lo que en *La Gata* un centro para discapacitados, en *Mi corazón es tuyo* es un centro geriátrico, en *La candidata* se convierte en un centro de desintoxicación y superación de otras adicciones, en *Un escenario para amar* es un internado y en *Antes muerta que Lichita* representa un orfanato (o casa hogar). El mismo edificio aparece así en casi el 50% de las telenovelas del corpus y ambas productoras lo emplean.



Mi corazón es tuyo, cap. 155, 24'00.



La Gata, cap. 75, 30'30.



La candidata, cap. 7, 00'10.



UEPA, promo¹⁶²



Antes muerta que Lichita, cap. 60, 30'40

¹⁶¹ Más apariciones en otras telenovelas se comentan aquí: <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com.es/2015/09/reutilizando-un-mismo-edificio-en-siete.html> (accedido el 23/03/2018)

¹⁶² Disponible en <https://youtu.be/Nxmx03VfLxo> (accedido el 23/03/2018)

El laberinto

Todos los protagonistas de *Mi corazón es tuyo* se juntan en un laberinto en la entrada de la telenovela. Se trata de la “Hacienda Panaoyaya”¹⁶³, un complejo turístico y de ocio para toda la familia. Parece cumplir así con su imagen de telenovela familiar y, de paso, se hace publicidad al lugar.



Puebla y la Talavera

Puebla es el lugar principal de la trama de *El color de la pasión* y resulta que esta ciudad es famosa por su cerámica llamada talavera. Por lo tanto, no supone mayor sorpresa que los protagonistas son dueños de una fábrica de cerámica en pleno centro histórico. Al parecer, la trama se desarrolla casi únicamente en la ciudad de Puebla, pero en realidad el edificio de la fábrica pertenece a Atlixco, un municipio a unos 30 kilómetros de la ciudad, otras tomas se hacen en Cholula¹⁶⁴, unos 15 kilómetros de Puebla, y la residencia de la familia Gaxiola, la casa Torreblanca Elías-Calles, se encuentra en la Ciudad de México.

¹⁶³ Página web del sitio <http://www.haciendapanoaya.com/> (accedido el 04/07/2017)

¹⁶⁴ Artículo disponible en <http://www.periodicoenfoque.com.mx/2014/03/fachada-del-palacio-municipal-de-atlixco-sera-la-fabrica-de-la-telenovela-el-color-de-la-pasion/> (accedido el 22/05/2017)



El color de la pasión, Cap. 10, 18'00.



Palacio de Atlixco¹⁶⁵.

Sin embargo, para ambientar las escenas se incorporan tomas de la ciudad de Puebla y algunas escenas se desarrollan en lugares públicos de la zona.



El color de la pasión, Cap. 51, 17'30.



El Parque del Arte, Puebla. ¹⁶⁶

La fábrica de talavera de la familia Gaxiola cuenta con varias tomas en las que se muestran los productos típicos de la región y también las artes del proceso de la producción.



El color de la pasión, Cap. 9, 23'40.



Talavera poblana¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Foto tomada de <http://www.wikimexico.com/articulo/talavera-de-puebla> (accedido el 09/10/2017)

Como ya se mencionó en la introducción, la política también se hace eco en las telenovelas. En el caso de Puebla, un personaje de la telenovela elogia los dos nuevos viaductos (el Zaragoza y el Camacho) con los que se llega mucho más rápido a todas partes y que, aparte del ahorro de gasolina, están creando puestos de trabajo. De hecho, estas obras corrieron a cuenta de la empresa GH Anderl Consulting and Construction SA¹⁶⁸ y la constructora OHL en colaboración con PINFRA ha obtenido más concesiones relacionadas bajo el proyecto “Libramiento Elevado de Puebla” hasta el año 2046¹⁶⁹. La referencia es, pues, absolutamente real, si bien adquiere tintes propagandísticos.



El color de la pasión, Cap.85, 28'30.



Viaducto Carlos Camacho, Puebla.¹⁷⁰

Clínica Oceánica

En distintas telenovelas en las cuales se trata la temática del alcoholismo encontramos referencias a una clínica privada de desintoxicación con el nombre “Oceánica” (*El triunfo del amor*, *La Gata*). En la telenovela *La Gata* incluso llegan a grabar en las instalaciones.

¹⁶⁶ Foto tomada de <https://www.yelp.com.mx/biz/parque-del-arte-puebla> (accedido el 26/05/2017).

¹⁶⁷ Foto tomada de <http://www.wikimexico.com/articulo/talavera-de-puebla> (accedido el 09/10/2017)

¹⁶⁸ Artículo disponible en <http://pueblanoticias.com.mx/noticia/rafael-moreno-valle-inaugura-viaducto-capitan-carlos-camacho-espiritu-39355/> (accedido el 26/05/2017)

¹⁶⁹ Información disponible en <http://www.ohlconcesiones.com/concesiones/libramiento-elevado-de-puebla/> (accedido el 26/05/2017)

¹⁷⁰ Artículo disponible en <http://pueblanoticias.com.mx/noticia/rafael-moreno-valle-inaugura-viaducto-capitan-carlos-camacho-espiritu-39355/> (accedido el 26/05/2017)



La Gata, Cap. 48, 09'00.



Foto de la página web de Oceanica.¹⁷¹

Aunque la perspectiva varía ligeramente, la flecha indica dónde se encuentran los personajes en la telenovela y desde ahí se van dirigiendo a la piscina. No es la única escena que se graba en las instalaciones de este centro.

Si bien estas escenas dotan la ficción de mayor realismo, también puede tratarse simplemente de publicidad implícita.

La casa de las Mercedes

Ante la desolada situación de muchas niñas y adolescentes en México existen fundaciones y organizaciones como la Casa de las Mercedes I.A.P.¹⁷². Se trata de un albergue donde niñas en desamparo reciben el apoyo integral necesario para reconstruir sus vidas.



Mi corazón es tuyo, cap. 131, 03'14.

La telenovela *Mi corazón es tuyo* se hace eco de este lugar y las tristes historias que alberga mediante diferentes personajes (Edith, Lenin, Fanny, Jenny) que colaboran con la organización. El rodaje se hace en las mismas

¹⁷¹ Disponible en <https://oceanica.com.mx/instalaciones/> (accedido el 15/09/2017)

¹⁷² Más sobre sus actividades en <http://www.jap.org.mx/diriap/index.php?iap=0731> (accedido el 25/09/2017)

instalaciones, aunque se pueden apreciar algunos cambios de decoración, principalmente el color de las paredes.



Vista del patio (Cap. 95, 23'15)



Foto del patio¹⁷³.

En el capítulo 95 aparecen las primeras escenas en la Casa de las Mercedes¹⁷⁴, aunque ya antes se comenta su existencia. El logotipo utilizado en la telenovela no se pudo corroborar como auténtico, si bien las actividades que realizan en ese centro social en la trama de la telenovela se corresponden con la realidad. Obviamente, por protección de las víctimas, los casos demostrados son representados por actores, pero permiten dar una idea de la clase de problemas que sufren las niñas del centro¹⁷⁵.

Edificios gubernamentales

La candidata desarrolla una trama ambientada en el mundo de la política, así que es lógico incluir edificios gubernamentales para aumentar la autenticidad. No siempre coinciden los edificios reales mostrados con el significado transmitido en la ficción. El senado de la telenovela, por ejemplo, es en realidad el Edificio de la Asamblea Legislativa (tanto exterior como interior) donde se llevan a cabo las decisiones legislativas que conciernen solo a la Ciudad de México, mientras el “Senado de la República” actúa a nivel

¹⁷³ Foto tomada de <https://donadora.mx/projects/tapetes-de-yoga> (accedido 25/09/2017)

¹⁷⁴ Se le ha eliminado / tapado las siglas IAP (Institución de Asistencia Privada).

¹⁷⁵ En la trama se habla de Marisela, una chica de 15 años que está embarazada y su familia la rechazó. En el centro le dan albergue a ella y a su bebé.

nacional. Es posible que fue por razones prácticas de disponibilidad que se usaron edificios alternativos. Los interiores de las oficinas gubernamentales de Alonso o Regina son, por norma general, recreados en el estudio mediante decorados.



La candidata, cap. 1, 02'04



Edificio de la Asamblea Legislativa ¹⁷⁶



La candidata, cap. 1, 02'04



Senado de la República¹⁷⁷

Los edificios mostrados ofrecen al público un vistazo a sitios públicos relacionados con la política, pero no se corresponden con sus funciones reales.

¹⁷⁶ Foto tomada de <http://www.ciudadmexico.com.mx/atractivos/asamblea.htm> (accedido el 11/10/2017)

¹⁷⁷ Foto tomada de <http://www.pan.senado.gob.mx/2013/08/posicionamiento-de-los-senadores-del-grupo-parlamentario-del-pan-al-concluir-la-plenaria-en-el-hotel-melia-de-la-ciudad-de-mexico/> (accedido el 11/10/2017)

Ciudades y regiones geográficas

Grabaciones y fotografías de los lugares de ambientación son muy comunes en las telenovelas, especialmente entre las diferentes escenas. Son los ya mencionados marcadores de realidad que fueron un distintivo de las telenovelas brasileñas hace años. Hoy ya se han vuelto más que habituales en la mayoría de las telenovelas mexicanas. En algunos casos son los propios personajes que recorren la vía pública, comentan novedades en el desarrollo urbanístico del país o disfrutan de escapadas a lugares turísticos. Con anterioridad ya se mencionaron lugares como Metepec, Aculco y Puebla, pero el corpus incluye varios más.

Ciudad de México y el Estado de México

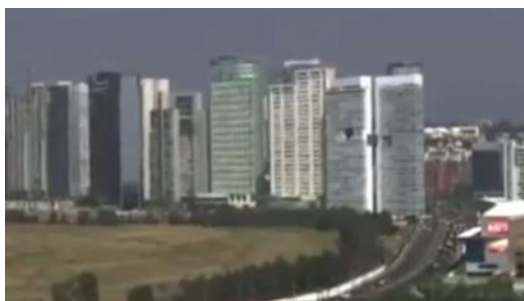
Las imágenes de la Ciudad de México y el estado adyacente son probablemente las más extendidas por el simple hecho de que la mayoría de las telenovelas mexicanas se desarrollan en esa gran urbe. A veces aparece una indicación del lugar y otras veces se muestra sin más explicación.



El color de la pasión, cap. 6, 14'48.
Ciudad de México.



Así en el barrio como en el cielo, cap.1,
00'00. Ciudad de México.



Las Bravo, cap. 11, 22'47.
Ciudad de México.



La Gata, cap. 15, 16'30.
Ciudad de México.



Qué pobres tan ricos, cap. 1, 11'35.
Ciudad de México.



Antes muerta que Lichita, cap. 13,
00'05. Ciudad de México.



Un escenario para amar, cap. 20, 31'50.
Ciudad de México.



La candidata, cap. 1, 01'55.
Ciudad de México.



Sin rastro de ti, cap. 13, 28'40.
Ciudad de México.



Triunfo del amor, cap. 3, 03'55.
Ciudad de México.¹⁷⁸

Las tomas del Estado de México son también numerosas:

¹⁷⁸ El galán Max conduce en su deportivo por las calles de la ciudad y en el fondo se puede ver el pie del Monumento a la Independencia.



Mi corazón es tuyo, cap. 19, 23'23.
Jardín Botánico Cosmoviral, Toluca.



Mi corazón es tuyo, cap. 20, 35'05.
Zoológico Zacango, Toluca.



Mi corazón es tuyo, cap. 1, 00'30.
Ecatepec de Morelos.



Amor bravío, cap. 109, 09'30.
El Valle de Bravo.



Mi corazón es tuyo, cap. 115, 08'05.
El Oro.



Mi corazón es tuyo, cap. 12, 20'35.
Malinalco.



Mi corazón es tuyo, cap. 167, 23'50.
El Valle de Bravo.

El Valle de Bravo aparece en dos telenovelas (*Amor bravío* y *Mi corazón es tuyo*) y en ambos casos como destino de luna de miel. Las tomas de la Ciudad de México se muestran, por lo general, entre las escenas como soporte de ambientación para la próxima toma y sin los personajes. Por otra parte, para promocionar ciertos lugares o actividades se graban los personajes directamente en esos lugares (por ejemplo, el zoológico, el jardín botánico en Toluca o El Oro).

Aunque en la mayoría de los casos las imágenes de la Ciudad de México se muestran sin los personajes, algunas tramas invitan a mostrar el lado turístico de la Ciudad de México con excusa de ausencias largas de ciertos personajes:



Después de casi 20 años en coma, Aurora se pasea por la ciudad y aprecia todos los cambios.

Así en el barrio como en el cielo, cap. 30, 05'35.



Tras 20 años de cárcel, Fernando de la Santa Cruz redescubre la ciudad gracias a un recorrido en coche.

La Gata, cap. 15, 16'35.

Ante el asombro de los personajes, estas escenas sirven para ensalzar los desarrollos en la ciudad y no se pueden descartar mensajes políticos ocultos cuando se nombran diversas construcciones y mejoras.

A veces las escenas cotidianas se ubican en lugares emblemáticos como cuando Héctor toma clases de boxeo frente al Kiosco Morisco¹⁷⁹ de Santa María la Ribera. Pertenece a una de las colonias con más legado histórico y arquitectónico de la Ciudad de México.



Así en el barrio como en el cielo,
cap. 64, 38'35.

En el caso de *Antes muerta que Lichita* la agencia de publicidad Icónica está presuntamente en la zona de Garden Santa Fe (imagen que aparece antes del cambio a escenas en Icónica, véase arriba - cap. 13, 00'05). Esta situación adquiere especial credibilidad cuando se filman escenas en uno de los accesos a ese centro comercial representándolo como la entrada de la agencia (cap. 72, 03'15).



Todos estos momentos son verdaderamente marcadores geográficos de realidad en contraste con las tomas de relleno sin personajes. Asimismo, se conecta fácilmente con la audiencia, ya que por una parte muchos espectadores nacionales son de la ciudad¹⁸⁰ o tienen interés en ella como capital, y por otra, los espectadores internacionales pueden disfrutar de este anuncio publicitario de turismo.

¹⁷⁹ El Kiosco Morisco aparece también en *La candidata* (cap. 27, 24'30) cuando Regina y Gerardo se dan un paseo ahí.

¹⁸⁰ La ciudad de México y la zona del Valle de México pertenecen a los sitios más poblados del mundo sumando a más de 21 millones de habitantes.

Chiapas

En *Amor bravío* el personaje Aaron reside en Chiapas, así que las referencias a esta región son frecuentes. Muchos personajes hacen viajes al estado de Chiapas, en especial a San Cristóbal de las Casas, y Camila y Daniel pasan su luna de miel en esas tierras (cap. 115 – 117). En las tomas se pueden apreciar tanto la naturaleza como monumentos. Para Luz María este lugar sirve de terapia y ella participa en algunas sesiones de medicina alternativa, además de relajarse en un ambiente aparentemente pacífico.



La selva, cap.34, 36'45.



Ex convento de Santo Domingo en Tuxtla, cap. 115, 20'30.

Es nuevamente una invitación a pasar las vacaciones en esta región que es conocida por su actividad turística y ofrece algo de exotismo (por ejemplo, la selva) en comparación con las ciudades grandes que suelen ser los lugares preferidos en muchas tramas.

Acapulco

Acapulco, una ciudad en la costa pacífica al sur del país, es un destino turístico en diferentes telenovelas del corpus.



Triunfo del amor, cap. 37, 26'30.

Para Osvaldo Sandoval la visita a Acapulco es una escapada romántica con su amante Linda, a espaldas de su mujer Victoria.



Los Menchaca y los Ruizpalacios se van a Acapulco en autobús (un trayecto de unas 5 horas / 400 km) y acampan en una pequeña playa para pasar unos días juntos.

Qué pobres tan ricos,
cap. 115, 04'30

Acapulco es, seguramente, uno de los lugares más conocidos como destino turístico en México. Estas tomas pueden invitar tanto a visitantes nacionales como internacionales, además de ofrecer un contraste interesante a la enorme Ciudad de México.

Cozumel, Quintana Roo

En el mar Caribe, frente a las costas de Yucatán, se encuentra la isla Cozumel.



Fernando Lascuráin e Isabela pasan su luna de miel en un complejo hotelero exclusivo en esta isla. También se ven tomas de los protagonistas en un campo de golf (20'00) y en la playa (29'00).

Mi corazón es tuyo,
cap. 38, 01'51.

Cozumel es un paraíso para aficionados al buceo gracias a sus arrecifes que son la casa de miles de especies marinas, pero no se muestra esa faceta en la telenovela. Los protagonistas se encuentran en las instalaciones del hotel lujoso, la playa y, como mucho, juegan al golf en un campo que podría encontrarse en cualquier lugar. No se ha aprovechado a presentar el potencial turístico de este lugar, si bien invita a la audiencia buscarlo al menos en el mapa.

El extranjero

Las telenovelas también pretenden reflejar una imagen internacional, especialmente con personajes que viajan a Estados Unidos.

Miami



Triunfo del amor, cap. 37, 25'25.

Nueva York



La Gata, cap. 13, 05'15.

Los Ángeles



Antes muerta que Lichita, cap. 83, 00'10.

Chicago



Mi corazón es tuyo, cap. 69, 04'14.

Santiago de Chile



Amor bravío, cap. 6, 03'00.

Londres



Qué pobres tan ricos, cap. 1, 07'00.

En *La Gata* el protagonista Pablo se pasea por el *Central Park* de Nueva York durante una estancia de estudios. Jennifer y Nicolás en *Mi corazón es tuyo* pasan su luna de miel en Chicago, porque así se llama también el club nocturno en el que trabaja ella. Aun así, en la mayoría de los casos las tomas

se muestran sin los protagonistas, es decir, no realmente ruedan en estos sitios. Ciertamente, es una cuestión de presupuesto, así que se limitan a incluir imágenes de exteriores internacionales mientras que el desarrollo de las tramas se hace en interiores decorados en los estudios.

Los interiores

Los interiores suelen recrearse en estudios televisivos con maquetas para facilitar y abaratar el rodaje. Televisa rueda las telenovelas en los estudios de San Ángel (también sede del CEA) y TV Azteca, en sus estudios al sur de la Ciudad de México. La escenificación de los interiores está generalmente bastante conseguida. Los hogares pretenden dar personalidad a los personajes mediante una decoración apropiada. Las casas de algunos de los personajes cuentan con gran lujo de detalles (sofás plastificados, cuadros, objetos de recuerdo, fruta y verdura...), mientras que otras son más austeras. No solo son los objetos los que llaman la atención, sino también que se usan muchos colores.

Así en el barrio como en el cielo - La familia López López



Qué pobres tan ricos – La familia Menchaca



Mi corazón es tuyo – Familia Contreras González



Mi corazón es tuyo – Casa de Johnny / Jenny y Ana¹⁸¹



¹⁸¹ La cabina inglesa de teléfono es de Johnny, pero cuando este se queda sin casa sus cosas son trasladadas a la casa de Jenny y Ana.

Antes muerta que Lichita - La familia Gutiérrez



Un escenario para amar – piso compartido de Lourdes / piso de Moisés



Con tanto amor al detalle no sorprende que entre el equipo que rodea al productor se hallen profesionales que se dedican exclusivamente a crear el mundo en el que se desarrolla la historia. Son los escenógrafos, ambientadores y encargados de utilería los que se ocupan de los decorados (Chávez, 1998, pp. 105-106).

Los decorados son bastante bien conseguidos y a veces cuesta creer que no se trata de una casa (u oficina) de verdad. Al final de *Antes muerta que Lichita* la protagonista da su epílogo mientras se pasea por las impresionantes instalaciones y nos permite echar un vistazo exclusivo detrás de las escenas (cap. 132, 90'15):



Es una manera interesante de terminar una telenovela, ya que durante el visionado la telenovela recobra vida con sus personajes y lugares, pero con este final de alguna forma ayuda en desmontar ese mundo construido. El público tiene que aceptar que el relato se ha terminado y que todo ha sido una gran ficción.

11.2. Corpus versus realidad

Las tomas y actuaciones en lugares “reales” en las telenovelas son para algunos autores (Michael, 2010, p. 237) los “marcadores de realidad”, es decir, un componente crucial para dotar la trama de realismo. Como ya se ha mencionado en la introducción, tales marcadores no solo deberían hacer referencia a los lugares, sino a todo rasgo que añade realismo a la telenovela. En esta parte se han revisado los marcadores geográficos de realidad, es decir, los lugares de las telenovelas del corpus con un resultado sorprendente.

Con el fin de ambientar las telenovelas en un contexto verosímil se llevan a cabo grabaciones fuera de los estudios televisivos, con y sin los personajes. Los interiores, sin embargo, son recreados en sitios especializados con maquetas para facilitar y abaratar el rodaje. Es muy difícil saber cuánto cuesta la producción de una telenovela, porque depende de muchos factores y los productores tampoco desean revelar sus números. Lo que no es un secreto es que después de tres meses (unos 60 capítulos) una telenovela se vuelve rentable gracias a la publicidad (Michael, 2010, p. 230). En algunas fuentes se encuentran cifras concretas sobre la producción: “el costo de este contenido, en su formato tradicional de 120 capítulos, ronda los 6 millones de

dólares”¹⁸². Teniendo en cuenta la reciente tendencia de producir telenovelas más cortas, la inversión se debe recuperar, evidentemente, mucho antes.

Como se ha podido apreciar, no siempre existe una correlación fiel con la verdadera localización de los lugares. Mientras algunos sitios son retratados con un asombroso realismo, como el basurero el Bordo de Xochiaca o la Casa de las Mercedes, otros no reflejan ni las distancias ni las ubicaciones exactas (por ejemplo, el rancho “La Malquerida” en relación con Metepec y Aculco en *Amor bravío*). Obviamente, es más realista poder colocar un sitio en el mapa, pero durante el desarrollo de la trama las distancias se vuelven secundarias (por ejemplo, entre la residencia de Pablo y el basurero en *La Gata*). Hay que reconocerles a los productores también algo de libertad artística ya que, aunque la ficción tiene lugar en una ciudad real, sigue siendo ficción. Es más fácil para la historia en *La Gata* que Pablo y Esmeralda puedan coincidir tras un breve paseo en un entorno natural idílico que moverse en coche o transporte público por más de una hora cada vez que quieran verse.

Las mansiones utilizadas en las tramas no suelen pertenecer a las productoras, sino se trata de propiedades privadas alquiladas para el rodaje. Para poder preservar el anonimato y la privacidad de los dueños es, por lo tanto, perfectamente entendible que no se revelen sus localizaciones exactas.

Según Michael (2010, p. 237), los marcadores de la realidad se dan principalmente en las telenovelas brasileñas, a las que el autor considera modernas, y no en Televisa. Estos marcadores, como tomas de la ciudad, sirven para que el público pueda identificarse con el lugar, es decir, reconocer que el producto está hecho en su propio país, y las historias se vuelven más auténticas y verosímiles. Como se ha podido comprobar, las telenovelas mexicanas, tanto de Televisa como de TV Azteca, sí incluyen muchos de estos marcadores de realidad y en al menos nueve de las doce telenovelas del corpus algunos de los personajes aparecen en exteriores perfectamente

¹⁸² Artículo disponible en <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/telenovelas-el-negocio-mas-carro-pero-mas-rentable-de-grupo-televisa> (accedido el 08/03/2019).

reconocibles (*Triunfo del amor, Amor bravío, Así en el barrio como en el cielo, Qué pobres tan ricos, Mi corazón es tuyo, El color de la pasión, La Gata, Antes muerta que Lichita, La candidata*).

No obstante, llama la atención el “reciclaje” de varios edificios y que al espectador atento le puede asombrar reencontrarse con el mismo palacio en varias telenovelas. A veces se intenta subsanar el uso repetido con pequeñas mejoras estéticas, como añadir una planta (artificial).

La presencia de los marcadores geográficos de realidad es importante a nivel global de la trama. Las imágenes de lugares auténticos dan credibilidad a los acontecimientos y crean así un marco de realismo. Como sostiene Kress (2012, p. 38) en relación con el análisis multimodal: “Language is just one of the many resources for making meaning”. En las telenovelas el mensaje se transmite de forma multimodal y las filmaciones de lugares reales construyen un contexto verosímil para el relato.

Para concluir, el corpus ofrece una variedad considerable de distintos lugares, tanto nacionales como internacionales, de los cuales se esmeran incluir tomas reales en todo el corpus. El efecto de realismo es potenciado si se muestran los personajes en estos sitios, lo cual ocurre en gran parte del corpus. Los marcadores geográficos de realidad están, por lo tanto, presentes en todas las telenovelas analizadas y ofrecen una visión verosímil del ambiente de la trama. Por otra parte, las distancias entre los lugares no se corresponden del todo, pero las distancias acortadas benefician el desarrollo de la trama y forman así parte de la libertad artística.

12. Aspectos lingüísticos

Luz: ¡Ay qué chido!

Ana: No, no, acuérdate que nosotros ya no decimos esta palabrota. Decimos “qué conveniente”, “qué gratificante”, inclusive decimos hasta “qué padre”, ¿verdad?

Luz: Es que “chido” es más fácil.

Ana: Es que “chido” destaca todo, mana, pero no se puede decir aquí...



Mi corazón es tuyo, cap. 58, 25'35.

Ya se explicó al principio que la telenovela nace de la radionovela, la cual tenía como único recurso dramático el uso del lenguaje y de la voz. Los parlamentos aún hoy constituyen la estrategia principal para crear tensión en la telenovela y avanzar en la trama. Lo trascendente es lo que se dice, lo que no se dice y cómo se dicen las cosas, frecuentemente a medias o de forma ambigua.

No ha de extrañar, pues, que un aspecto muy importante en las telenovelas sea el lenguaje en sí. Como se ha demostrado en Colombia, la relación entre el lenguaje empleado en las telenovelas y el que se emplea realmente en la sociedad es bidireccional, ya que los usos lingüísticos que se recrean en las telenovelas pueden reflejarse en los espectadores hasta el punto en el que los adoptan en su habla cotidiana (Cisneros Estupiñán et al., 2009). El público llega a identificarse plenamente con los personajes mediante el uso del lenguaje.

En este apartado se darán respuestas a las preguntas:

- ¿La variedad hablada en las telenovelas es realmente mexicana?
- ¿Se hacen distinciones diatópicas, diastráticas y diafásicas en el uso de la lengua?

Después de una breve presentación de la variedad mexicana, se repasarán tanto las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas del corpus como los idiolectos y otros idiomas aparte del español. De esta manera se pretende comprobar la autenticidad lingüística de las telenovelas mexicanas.

12.1. Las variedades mexicanas

Existen muchos trabajos sobre el español hablado en México, entre los cuales destaca, por ejemplo, la labor de Juan M. Lope Blanch (1967, 1970, 1995). Para esta investigación se pretende ofrecer solo un breve repaso de los rasgos del español de México, usando principalmente Lipski (2007), Moreno Fernández y Otero Roth (2007), el Catálogo de las voces hispanas del Instituto Cervantes¹⁸³ y el Diccionario de mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua (2016) por su información más sintetizada.

Con anterioridad mencionamos que un 93% de los mexicanos son mestizos y los mestizos poseen aproximadamente un 70% de genes de origen indígena. Esta gran variedad étnica también se refleja en las lenguas habladas en el territorio de lo que hoy es México. El catálogo de las lenguas indígenas nacionales¹⁸⁴ agrupa las lenguas en 11 familias lingüísticas y en 68 agrupaciones lingüísticas que luego dan lugar a variantes lingüísticas que

- a) presenta(n) diferencias estructurales y léxicas en comparación con otras variantes de la misma agrupación lingüística; y
- b) implica(n) para sus usuarios una determinada identidad sociolingüística, que se diferencia de la identidad sociolingüística de los usuarios de otras variantes.

¹⁸³ Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/voces_hispanicas/default.htm (accedido el 20/03/2019).

¹⁸⁴ Catálogo disponible en http://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf (accedido el 17/10/2017).

Las familias lingüísticas son:

- | | | |
|---------------------|-----------------------|----------------------|
| I. Álgica | V. Oto-mangue | IX. Mixe-zoque |
| II. Yuto-nahua | VI. Maya | X. Chontal de Oaxaca |
| III. Cochimí-yumana | VII. Totonaco-tepehua | XI. Huave |
| IV. Seri | VIII. Tarasca | |

Las agrupaciones lingüísticas son¹⁸⁵:

akateko	huave	mazateco	tarahumara
amuzgo	huichol	mixe	tarasco
awakateko	ixcateco	mixteco	teko
ayapaneco	Ixil	náhuatl	tepehua
cora	jakalteko	oluteco	tepehuano del norte
cucapá	kaqchikel	otomí	tepehuano del sur
cuicateco	kickapoo	paipai	textistepequeño
chatino	kiliwa	pame	tlahuica
chichimeco jonaz	kumiai	pápago	tlapaneco
chinanteco	ku'ahl	pima	tojolabal
chocholteco	K'iche'	popoloca	totonaco
chontal de Oaxaca	lacandón	popoloca de la Sierra	triqui
chontal de Tabasco	mam	qato'k	tseltal
chuj	matlatzinca	q'anjob'al	tsotsil
ch'ol	maya	q'eqchí'	yaqui
guarijío	mayo	sayulteco	zapoteco
huasteco	mazahua	seri	zoque

Hoy en día aún más de 7 millones de mexicanos hablan una de las 68 lenguas indígenas, si bien el 75 % de ellos hablan náhuatl, maya o tzeltal y habitan en el sur del país.¹⁸⁶

Este legado indígena se refleja especialmente en el léxico de México, ya que muchas palabras son de origen náhuatl (*cacao, aguacate, chocolate, chicle,*

¹⁸⁵ La ortografía de las lenguas puede variar de una fuente a otra.

¹⁸⁶ Datos disponibles en <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/lindigena.aspx?tema=P> (accedido el 17/10/2017)

tomate, tamal, tequila, chile...). Sobre todo, el vocabulario referido a la cocina es el más conocido incluso a nivel internacional. En conversaciones no especializadas (incluyendo los discursos de las telenovelas) se pueden recoger varias palabras de origen indígena como *enchilarse*¹⁸⁷, *pulque*¹⁸⁸, *cuate*¹⁸⁹, *chamaco*¹⁹⁰, *escuincle*¹⁹¹ etc. (Lope Blanch, 1967, p. 6). No obstante, la influencia del léxico indígena no es tan grande como a veces se hace suponer.

Entre los distintos estudiosos no existe un consenso acerca de las zonas dialectales de México, pero al menos la separación norte – sur ha sido aceptada ampliamente. Mientras Henríquez Ureña distinguía seis zonas dialectales¹⁹² (vía (Lope Blanch, 1970)), Lipski (2007) se limita a cuatro¹⁹³. Para los mexicanos las divisiones dialectales se hacen de forma intuitiva en función de la entonación.

Es habitual tratar el español mexicano junto a las variedades de Centroamérica, ya que Yucatán y Chiapas pertenecen lingüísticamente a esta zona (Lipski, 2007, p. 294). La situación de bilingüismo maya – español da lugar a algunos fenómenos especiales en Yucatán y Chiapas.

Entre los rasgos fonéticos comunes al país hallamos el seseo, el yeísmo, /rr/ es una vibrante alveolar y /n/ alveolar a final de palabra. La relajación o elisión de vocales átonas se da especialmente en contacto con /s/ y afecta con mayor frecuencia a /e/. Mujeres de las clases altas, como muestra de prestigio social, asibilan /r/ y /rr/ en posición final ante pausa y en el grupo /tr/.

¹⁸⁷ Enojarse.

¹⁸⁸ Bebida fermentada.

¹⁸⁹ Colega, amigo.

¹⁹⁰ Niño.

¹⁹¹ Despectivo y coloquial para “niño”.

¹⁹² El norte, el centro, la costa del golfo, el sur, la región yucateca y Chiapas.

¹⁹³ México central, noroeste de México, Yucatán y dialectos costeros (Veracruz / Tabasco y Acapulco).

En el norte y sur de México /x/ se aspira igual que /s/ si no se cae por completo, mientras /s/ se mantienen en el centro del país y /x/ adquiere una realización velar o postpalatal ante vocales anteriores (por ejemplo, en *ejemplo*).

En los dialectos costeros (costa caribeña y pacífica) se velariza /n/ en posición final y en Yucatán se labializa /n/ convirtiéndola en /m/. También son presentes la neutralización de /r/ y /l/ y la caída de /r/ final en los infinitivos en los estratos bajos.

En Yucatán se alargan extremadamente las vocales y la pronunciación de /b/, /d/, y /g/ intervocálicas es oclusiva. A veces incluso se aspiran /p/, /t/ y /k/. Sin embargo, en contacto con nasales las oclusivas se sonorizan (*finca* /fiŋga/).

En Chiapas y Yucatán hay una tendencia de elisión del fonema /y/ que solo se mantiene muy débil.

A nivel gramatical destaca el vasto empleo del tuteo y la ausencia de la segunda persona plural (vosotros) que se sustituye tanto en pronombre como en conjugación por la tercera persona plural (ustedes). En algunas zonas de Chiapas se puede hallar el voseo tal y como es empleado en Guatemala. Además, hay una clara preferencia del pretérito perfecto simple frente al compuesto.

El imperativo con el pronombre le enclítico es tan característico (*ándeale, órale, córrele...*) como el uso de diminutivos (*ahorita*). Asimismo, se usan expresiones arcaizantes como *se me hace* 'me parece', *qué tanto* 'cuánto', *nomás*¹⁹⁴ 'solo', *acá, recién* (sin participio), *ni modo, mero* 'casi' y *hasta* para indicar el inicio de un evento (Petkova, 2010, p. 3).

El léxico encierra tanto palabras únicas como otras compartidas con otros países hispanoamericanos: *lindo* 'bonito', *demorar* 'tardar', *egresar* 'graduarse', *plomero* 'fontanero', *güero* 'rubio', *pinche* 'maldito', *padre* 'guay, estupendo', *güey* 'tipo, colega', *botar* 'tirar', *naco* 'chillón, de mal gusto', etc.

¹⁹⁴ O *no más* según Lipski (2007, p. 304) y Moreno Fernández & Otero Roth (2007, p. 42).

A nivel suprasegmental cabe mencionar la entonación circunfleja y que en los estratos más bajos “en los enunciados declarativos la penúltima sílaba se hace muy larga y la sílaba final, muy breve.”¹⁹⁵

La variación diastrática en México se hace notar especialmente a nivel de entonación y léxico, pero también en algunas realizaciones fonéticas (“pos” o “ps” por *pues*; un ejemplo extraído de las encuestas de Lope Blanch (1995)). Ávila (1988, p. 148) llegó a la conclusión que los hablantes de los estratos bajos suelen tener menos recursos léxicos, pero que estos se adaptan a su vida y necesidades comunicativas. Asimismo, sugiere que este dato no revela nada sobre la eficiencia del uso del lenguaje en sí. Más sobre la entonación y estratificación de los hablantes se puede encontrar en Martín Butragueño (2011).

Este breve repaso de las variedades mexicanas ha de entenderse como tal, ya que no es objetivo de este trabajo ofrecer un amplio estudio dialectal ni sociolingüístico de México. Para ello remitimos a obras importantes como las investigaciones de Juan Lope Blanch.

En el siguiente apartado se expondrán las manifestaciones lingüísticas presentes en las telenovelas del corpus.

12.2. Variedades mexicanas en el corpus

En la Parte II de este trabajo lanzamos una pregunta: ¿Realmente es posible reconocer una telenovela mexicana por los usos lingüísticos? Basta con ver una telenovela mexicana un par de minutos para percatarse de suficientes rasgos del español de México (especialmente a nivel léxico y morfosintáctico) como para determinar la procedencia de la producción. De hecho, esta tendencia se mantiene a lo largo de todos los capítulos y no solo se trata de un gancho para los espectadores.

¹⁹⁵ Según https://cvc.cervantes.es/lengua/voces_hispanicas/mexico/mexicodf.htm (accedido el 20/03/2019).

Ahora bien, ¿se muestran también distintas variedades de español mexicano o solo se emplea una variedad dominante? No es fácil dar una respuesta, ya que la inclusión de distintos dialectos depende mucho de las tramas en cuestión y los lugares de ambientación.

La telenovela *Amor bravío* ofrece, al menos teóricamente, tres distintas variedades mexicanas: la del norte, la del centro y la de Chiapas. Piedad, Leoncio e Hipólito son del norte (no se especifica de dónde) y el único que tiene algunos rasgos norteños es Leoncio (“e’tá bueno”). En los otros dos se mantiene la /s/ y el habla se parece más a la variedad del centro de los estratos más humildes, sobre todo apreciable en la entonación. En el capítulo 34 (37’00) Viviana viaja a Chiapas para buscar a Aarón, el hermano de Rafael. Ella habla brevemente con una lugareña, aunque no es suficiente para determinar los rasgos pertinentes. Luego, en el capítulo 115, Camila y Daniel pasan su luna de miel en Chiapas, pero solo se escucha hablar a los dos. Lo más característico de Chiapas es la música de fondo y las imágenes de la selva y del legado maya, pero de la variedad no se escucha nada. El rancho *La malquerida* se encuentra en el estado de México con lo cual la variedad más usada es la del centro.

En *La Gata* hay un personaje que se apoda “La Jarocha”¹⁹⁶ en referencia a su origen veracruzano. No se sabe con exactitud desde cuándo vive en la capital, pero de la variedad costera, decididamente, no se aprecia nada en su lenguaje. Ella habla como cualquier otro personaje de la Ciudad de México de los estratos bajos, por ejemplo, Doña Meche o Doña Rita.

Las otras telenovelas del corpus se desarrollan principalmente en la Ciudad de México o al menos en el Estado de México o Puebla, que comparten los rasgos centrales. Desde este punto de vista los productores no tienen que

¹⁹⁶ Es posible que el personaje esté basado en una persona real, ya que en el basurero vive una tal Jarocha, la vigilante: <https://www.hoyestado.com/2017/08/los-olvidados-de-neza/> (accedido el 15/01/2019)

incluir otras variedades y se centran sobre todo en la distinción por estrato social.

La distinción dialectal del ámbito mexicano es, por lo tanto, bastante pobre. Domina la variedad del centro, comúnmente hablada en la Ciudad de México y el Estado de México, si bien los personajes de las clases altas tienen una forma de hablar más neutralizada a nivel entonativo y léxico que los personajes pobres, lo cual se comentará más adelante.

A pesar de la ausencia de diferentes dialectos mexicanos más allá de la variedad prestigiosa, sí se aprecia un número considerable de variedades diatópicas del español de fuera de México, tal y como se precisará seguidamente.

12.3. Variedades diatópicas en el corpus

El corpus nos ofrece diversas variedades diatópicas del español fuera del ámbito mexicano. Si bien es cierto que algunos actores son originarios de otros países hispanohablantes, estos suelen usar la variedad mexicana del centro si no interpretan explícitamente un personaje extranjero. Por lo general, son los personajes secundarios que provienen de otros lugares, pero también contamos con algunos protagonistas extranjeros. A continuación, se presentarán algunos ejemplos de otras variedades diatópicas del español en las telenovelas del corpus (solo cinco telenovelas disponen de estos rasgos).

Triunfo del amor

El productor Pedro es español y su habla se caracteriza principalmente por la ausencia del seseo y una entonación diferente. Tampoco emplea mexicanismos como “ánde” y prefiere expresiones como “Venga, hombre, ...” (Cap. 16. 44’45). El actor Archie Lafranco (José María Suárez Suárez con nombre real) nació en Asturias (según IMDb y Wikipedia). Por lo tanto, la variedad se puede considerar auténtica como español peninsular estándar.



Pedro

Amor bravío

El protagonista Andrés/Daniel es, como su madre (Ágata), mujer (Miriam), cuñado (Abraham) y amigo (Dante), de Santiago de Chile. El actor que interpreta a Daniel (Cristián de la Fuente), la actriz de la fallecida madre Ágata (Liliana Ross) y el actor que interpreta al cuñado Abraham (Carlos Embry) son efectivamente chilenos, mientras que el amigo Dante (Diego Soldado) es en realidad argentino y la mujer, Miriam, es interpretada por una actriz mexicana (Lisset). El rasgo más llamativo de la variedad chilena representada es la aspiración o la ausencia de /s/ al final de sílaba o palabra. Asimismo, en Daniel se aprecia una pronunciación palatal de la fricativa posterior /x/ ante vocales anteriores (Lipski, 2007, p. 224), como en la palabra “ángeles” (Cap. 17, 17’55). El habla del personaje Dante encaja más bien en la variedad central de México, pero Miriam realmente hace un gran esfuerzo a imitar la variedad chilena.

El contraste dialectal está generalmente muy bien conseguido y dentro de la trama otros personajes lo perciben como “acento sudamericano” si carecen de más información. Otros se limitan a llamarlo equivocadamente *gringo*¹⁹⁷ en referencia a cualquier extranjero (por ejemplo, Leoncio).



Daniel (D) alquila un cuarto en la pensión bajo el nombre de Andrés Duarte. Habla con Natalia (N), la hija de la dueña Amanda.

(Cap. 14, 32’45)

D: Natalia. ¿Es cierto?

N: Sí, sí... mucho gusto ¿Y tú, de dónde eres, Andrés?

D: Ehm, de un pueblito de Suramérica.

N: Ah, pues muy bien y bienvenido.

¹⁹⁷ El término *gringo* suele referirse a personas de Estados Unidos.

Natalia se da cuenta de que Daniel no es de la zona y le pregunta por su procedencia. Es llamativo que se contenta con la respuesta tan vaga que le ofrece Daniel, considerando que Suramérica alberga numerosos países y muchos más “pueblitos”. El mensaje más importante aquí parece ser que Daniel no es mexicano.



Agustina (A) atropella accidentalmente a Daniel (D) y luego le cura la herida producida.

(Cap. 16, 27'45)

A: Usted no es de aquí, ¿verdad?

D: No.

A: ¿Y de dónde es? ¿De algún lugar de Suramérica? Pues lo digo por el acento.

D: Sí.

A: ¿Qué hace por aquí?

D: Busco trabajo.

Daniel, de nuevo, no especifica su procedencia, aunque Agustina ha notado el acento extraño. A ella no le parece molestar y está más interesada en saber los motivos de su estancia que de dónde viene exactamente.

¿Se insinúa aquí cierta ignorancia lingüística de los mexicanos? ¿O tal vez la vaguedad tiene que ver con la trama? Es cierto que en el rancho saben que el verdadero heredero Daniel es chileno y él quiere mantenerse incógnito para llevar a cabo sus propias investigaciones y, de paso, su venganza. Revelar su nacionalidad en este punto podría interferir con la trama demasiado pronto (todos esperan a un heredero chileno y de repente aparece uno). Al parecer, ejerciendo cierta ignorancia se preserva el secreto del protagonista y la trama no se ve entorpecida. Está claro que lo más importante es determinar que se trata de un personaje foráneo. Tal vez es también un reflejo de los hispanohablantes que se limitan a este juicio (persona de aquí o persona de fuera) en lugar de reconocer hábilmente los rasgos diatópicos de otras zonas desconocidas.

Mi corazón es tuyo

En esta telenovela hay un personaje argentino, Axel, que efectivamente es ciudadano argentino. De hecho, Axel Patricio Fernando Witteveen es el intérprete del tema principal de esta telenovela y su participación es, muy probablemente, un recurso de mercadotécnica.

Axel interpreta el medio hermano de Pablo y nació en Argentina. Llega a la casa de los Lascuráin para recoger a su hermano cuando los gemelos, Luz y Ana imitan su acento, especialmente la pronunciación rehilada de /ll/ y /j/.



Luz intenta decir algo con acento argentino cuando Ana la corrige:

No, no, no. Es: Si Pablo estuviese aquí, Alicia no estaría llorando (/zor'ando/).

(Cap. 131, 23'00)

Aquí los personajes parecen (re)conocer los rasgos más estereotipados de la variedad rioplatense como para imitarla y corregirse entre ellos. Se le da un tratamiento exótico y jocosos a la situación que no deja de ser algo didáctica para el espectador.

Qué pobres tan ricos

Macarena es supuestamente una condesa española y es novia de Leonardo. En un momento dado él desea hablar con Macarena de algo muy importante y ella se preocupa:



¿Os he ofendido al hablar de mis castillos, de mis viñedos, de mi infancia con las princesas de Mónaco? ¿Os he parecido muy petulante, muy vulgar?

Cap. 41, 18'50

Para dar un reflejo creíble le la variedad castellana se evita el seseo usando el fonema /e/ para la realización de “z” y “c” delante de e/i. Asimismo, la

condesa usa el pronombre personal de la segunda persona plural os, que es inexistente en el español hablado en México, además de evitar cualquier mexicanismo. Con un “¡Y olé!” (cap. 41, 23’22), “majo” (cap. 41, 31’05), “siesta” (cap. 42, 25’40) y la locución adverbial “la mar de...” (cap. 42, 26’25) pretende reafirmar su procedencia española. Cuando pide un “calimocho” (cap. 42, 25’45) el camarero no la entiende y ella tiene que explicarle la receta. La actriz Gaby Mellado es mexicana y tomó clases para poder imitar la variedad castellana¹⁹⁸. En los limitados diálogos en los que interviene intenta incluir tantos rasgos castellanos como sea posible para hacer más convincente su personaje. En general, es una imitación muy bien conseguida y dota la trama de cierto exotismo europeo.

Antes muerta que Lichita

En esta telenovela aparecen varias variedades diatópicas, especialmente de Argentina, pero también de Colombia y Cuba. Los actores de algunos de estos personajes proceden efectivamente de Argentina (Mónica Ayo¹⁹⁹ – Valeria) y Cuba (Jony Hernández – Yurisander) lo cual hace el habla más creíble. Sin embargo, Marcelo (Felipe Nájera) es un mexicano que imita a un peluquero argentino y la procedencia de la actriz que interpreta a Yosmary Restrepo es desconocida.



La argentina Valeria (V) vino a hablar con Augusto (A) sobre su hija Luciana.
(Cap. 35, 42’17)

A: Dejémonos de misterios, ¿sí? ¿A qué demonios viniste?

V: Quise verte de manera urgente porque no sé si luego habrá tiempo de hablar vos y yo (/30/) solos.

A: No creo, no.

¹⁹⁸ Entrevista disponible en <http://lasnoticiasmexico.com/blog103/2013/12/02/gaby-mellado-la-nueva-estrella-en-que-pobres-tan-ricos/> (accedido el 28/09/2018).

¹⁹⁹ Es preciso mencionar que esta actriz también da vida a Leonela en *Triunfo de amor* donde interpreta a una mexicana.

V: Es algo que quiero que veas es sumamente grave.

A: Hmmm... ¿así de grave? (pone voz grave) No me gusta que jueguen con mi tiempo y mucho menos una mujer como tú. Así que: habla.

V: Acabo de enterarme que mi chiquita Luciana pretende una relación con tu hijo Alex. Y si eso es verdad, sería una catástrofe. Estoy atacada.

A: Yo mismo los acabo de ver hace rato. Sí estaban muy juntitos... creo que están haciendo migas... dididididi... (se asusta) ¡Ups! ¡Ya me hizo sentido! Tu hija heredó tu astucia, tus encantos para enredarse con hombres millonarios y casarse con ellos. ¿No es así?

V: Ah, ah, ah. No, Augusto. Si todo de esto **llega (/ʒeyɑ/)** ser verdad va a arder **troya (/troʒɑ/)**. Así que **tenés** que hacer algo para impedir a toda **costa (/kohta/)** que Luciana se salga con la **suya (/suʒɑ/)**.

En este extracto se hallan diversas particularidades de la variedad rioplatense (resaltadas en negritas). El característico rehilamiento de /ʎ/ y /j/, el voseo con la correspondiente conjugación (“tenés”) y el debilitamiento de la /s/ a final de sílaba (“costa”) están presentes. Una entonación circunfleja también se hace notar (Lipski, 2007, pp. 190-192).



El estilista argentino Marcelo (M) es muy famoso y Luciana retó a Alicia (A) a conseguirle una cita con él.

(Cap. 20, 31'30)

M: (a clienta) **Sos** divina.

A: Es que, fíjese que se trata de Luciana, mi jefa. Es la sobrina de Don Augusto de Toledo y Mondragón, el gran empresario. Y ella se junta con “la alta” y con el *jet set* y pues vivió mucho tiempo en Argentina...

M: **Pará, pará. Mirá**, petisa²⁰⁰, **yo (/ʒo/)** he atendido mucho más famosas que ella (**/eʒa/**). La Méndez, la Ruffo, la Romo²⁰¹, por ejemplo. Mis ídolas de clientas. **Olvidálo, olvidálo. Decí** a tu jefa que haga fila si quiere que la atienda.
(al empleado) **Apuráte**, por favor, estás tardando demasiado.

En este ejemplo también se reúnen los rasgos del ejemplo anterior como el rehilamiento y la entonación circunfleja, además de la presencia de los imperativos del voseo. A pesar de no tratarse de un hablante nativo de esta variedad, la imitación está muy bien conseguida y convincente.



Alicia (A) llega a la sucursal de Ikónica en Los Ángeles y se topa con los empleados Yurisander (YU), cubano, y Yosmary (YO), colombiana.
(Cap. 83, 01'10)

A: Hola. Vengo de México a trabajar aquí. A Ikónica USA.

YU: Entonces, bienvenida chica, me llamo Yurisander Valdés. Mucho gusto.

YO: Y yo soy Yosmary Restreppo. Mucho gusto. Entonces usted es mexicana, ¿es cierto?

A: Sí. ¿Y usted es ...cubano y colombiana?

YU: Jaja. **Chica**, ¿eres bruja o cómo te diste cuenta?

Hay un malentendido y toman a Alicia por una secretaria. (Cap. 83, 04'45/05'55)

YU: Pues mira, qué suerte que tienes, chica. Tú no vas a sufrir por nada de **nada... (/na/), eh**. La cafetera ya **está lista (/e-ta li-ta/)** y la **fotocopiadora (/foðoɣoβiaðora/)** también.

(05'55)

²⁰⁰ Según el DRAE: 1. adj. Arg., Bol., Chile, Par., Perú y Ur. Dicho de una persona: Pequeña, baja, de poca altura. U. t. c. s.

²⁰¹ Hace referencia a personajes famosos de México como Lucía Méndez, Victoria Ruffo y Daniela Romo.

YU: Mira chica, **necesitamos (/nesesitamo-/)** que **nos (/no-/)** ayudes (**/ajuðe-/**), eh. Para empezar, ve copiando ocho **juegos (/xueyo-/)** de cada carpeta.

YO: Ay **vení**, y unos **cafecicos**, por favor, pero como se toman en Bogotá, no como el americano de aquí. Que es poquito café y **demasiada (/demasia-a)** agua.

Luego se dan cuenta de quién es Alicia en realidad.

YU: Oye, chica, pero si Alicia Gutiérrez eres tú.

YO: Ay noooo. **Qué pena** con usted, **doctora**.

YU: Mil disculpas, **eh**.

Aquí “pena” (“qué pena con...”) se refiere más a vergüenza que a lástima, algo típico en el español de Colombia para pedir perdón. Más adelante la misma Yosmary explica que en Colombia es habitual usar “usted” y dirigirse con *doctor / doctora* a gente con estudios, lo que en México se hace con el típico apelativo “licenciado” (Cap. 83, 15’00). Sin embargo, a modo de interjección usa el imperativo singular del voseo (vení) antes de conocer la posición verdadera de Alicia. El voseo en Colombia tiene una fuerte connotación social ya que se emplea a menudo en relaciones de confianza o de superior a inferior²⁰². A nivel fonético-fonológico se puede apreciar la caída de /d/ intervocálica (“demasiada”) y a nivel morfológico destaca el empleo del diminutivo con el sufijo -ico (“cafecico”) (Lipski, 2007, pp. 234-238). La entonación se caracteriza por cierta monotonía y un alargamiento de algunas palabras.

En el habla de Yurisander, la variedad cubana, resalta especialmente la elisión de la /s/ en posición final de sílaba, la sonorización de la /t/, /k/ y /p/ intervocálicas (fotocopiadora) y el empleo general del pronombre “tú” (Lipski, 2007, pp. 256-258). El personaje se dirige repetitivamente a Alicia con el apelativo “chica” y termina varias intervenciones con la interjección “eh”.

²⁰² Según https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/22/TH_22_001_021_0.pdf (accedido el 20/08/2018).

En ambos casos se trata de una realización dialectal verosímil y se agradecen las referencias metalingüísticas acerca de varios usos. Cuando los tres personajes coinciden conversan sobre la generación de los *dreamers*, jóvenes hispanos (ilegales) que quieren establecerse en Estados Unidos, y los biculturales, hispanos de segunda generación en Estados Unidos (cap. 84, 09'00), en el marco de una campaña de publicidad específicamente para este público. El planteamiento de tematizar la identidad latina en EE. UU. por la boca de una colombiana, un cubano y una mexicana es sumamente interesante. La mayoría de los inmigrantes hispanos proviene de México, pero también hay muchos cubanos y colombianos que abandonan sus países por razones políticas y/o económicas. Las aparentes diferencias dialectales que presentan los tres personajes contrastan con una realidad compartida, el “corazón latino” o el sentimiento de pertenencia al país de origen. Es una jugada bien calculada por parte de la productora, ya que la mayoría de las telenovelas de Televisa se exportan a nivel internacional y en Estados Unidos las emiten en la cadena Univisión, un referente importantísimo de contenidos televisivos para los hispanohablantes del país. Los tres personajes funcionan como embajadores latinos que buscan atraer e involucrar a la audiencia latina.

12.4. Variedades diastráticas en el corpus

Con el estudio de las variedades diastráticas se analizan rasgos lingüísticos pertenecientes a un determinado grupo social. No existe ningún método exacto como para agrupar a las personas en grupos sociales, ni sabríamos decir cuántos grupos hay en cada sociedad. Los estudiosos de la materia establecen sus propios criterios en función de la investigación así que según Labov, por ejemplo, hay varios factores a tener en cuenta como los ingresos (luego lo cambió por valor de la casa), el nivel educativo y la profesión (Wardhaugh & Fuller, 2015, p. 154). Es obvio que en una telenovela no se revelan todos estos datos y la diferenciación ha de ser más simple.

Por otro lado, esta clasificación se hace desde el exterior sin consultar la opinión de cada persona al respecto, pero cada hablante tiene una

consciencia sociolingüística, lo cual implica que sabe encajar su propia producción lingüística en el panorama social y tiene conocimiento acerca de sus carencias como los usos no cultos, no aceptables o falsos (Moreno Fernández, 2012, p. 93). Esta percepción del habla propia se refleja en numerosas escenas del corpus, especialmente en las telenovelas de corte humorístico y familiar, cuando humildes y cultos interactúan.

Entre las variedades diastráticas en el corpus queda más que patente el contraste rico / pobre o culto / humilde. Mientras los personajes del estrato más alto usan un lenguaje bastante neutralizado a nivel léxico con una entonación circunfleja, los personajes como pobres, delincuentes o graciosos, emplean otros recursos a nivel léxico y suprasegmental, especialmente la entonación (Llorente Pinto, 2000). El alargamiento de la penúltima sílaba y el acortamiento de la última es una característica de la variedad diastrática de los estratos bajos y está muy presente en el habla de los personajes pobres de las telenovelas mexicanas.

La caracterización de los personajes se basa así no solo en el vestuario y la trama, sino se puede escuchar la procedencia social dando lugar tanto a situaciones cómicas de malentendidos como a rechazos y discriminación abierta hacia ciertos personajes. Los hablantes de los estratos más bajos, conscientes de sus carencias educativas, suelen sentirse inferiores también a nivel lingüístico²⁰³, y los personajes que evolucionan de pobres a ricos también lo hacen en sus formas de expresarse. No es infrecuente que personajes se corrijan unos a otros, como Minerva a su madre (cap. 13, 23'00): "No digas 'vitoria', eso es de nacos". Ambas quieren pertenecer a la clase alta, pero la procedencia humilde de Isela se deja entrever a menudo y las correcciones se hacen de forma humorística.

²⁰³ En *Qué pobres tan ricos* el frutero Nepo termina una conversación con el culto Miguel Ángel diciendo (cap. 36, 15'00): "¡Qué raro hablas, me cae! Ándale pues...". No se siente inferior, sino expresa extrañeza ante las expresiones muy infladas del otro. Esta situación se repite (cap. 45, 25'00). / El humilde Diego Armando admira al culto Leonardo (cap. 72, 21'00): "Hablas bien chido." Cabe destacar que Leonardo tiene un idiolecto peculiar.

Cisneros Estupiñán (2009, p. 13) elaboró una pirámide social de estereotipos de habla, y aunque la aplica a una determinada telenovela colombiana (*Los Reyes*) parece fácilmente aplicable a las telenovelas del corpus:



Pirámide social de estereotipos de habla (Cisneros Espupiñán, 2009)

Las expresiones que incluyen anglicismos (gente *nice / cool*), arcaísmos y cultismos se dan más en los grupos de alta sociedad. Estos mismos hacen usos de eufemismos (*entenderse* ‘tener una relación amorosa’) para evitar llamar las cosas por su nombre o para no ofender. No obstante, algunos personajes humildes también hacen uso de eufemismos, pero quizás de una forma más bruta²⁰⁴. Los apodos (*mamita*), apelativos (*carnal, mana, cuate...*), coloquialismos (*chido*) y muletillas (*este, órale...*) se sitúan entre los estratos más altos y más bajos, así que pueden ser usados por ambos extremos según la situación y sin mayor repercusión dentro de su respectivo grupo social, aunque los que se quieren distinguir “del pueblo” evitan estas expresiones al máximo. Al final, se relacionan las expresiones populares como refranes y

²⁰⁴ *Qué pobres tan ricos*, cap. 36, 14'20, Nepo a Miguel Ángel: “(...) y tú muy bien puedes ayudarles con eso en lugar de seguirte **rascando los ... huesos**”. Miguel Ángel se queda pensando un rato y luego se ríe: “Jaja, ya te entendí.”

dichos, los disfemismos, barbarismos y transgresiones con los estratos más bajos de la sociedad.

Conviene destacar que los personajes de las telenovelas abarcan tanto diferentes grupos de edad como diferentes estratos sociales. Por ejemplo, en *Mi corazón es tuyo* participan desde los más jóvenes hasta los más mayores de diferentes clases sociales como se puede apreciar en el siguiente cuadro:

EDAD	Clase social media-baja	Clase social alta
0 – 10	Mauricio González	Luz Lascuráin Guillermo Lascuráin Sebastián Lascuráin
11 – 25	Reina León González	Estefanía “Fanny” Lascuráin Fernando Lascuráin (hijo)
25 – 50	Ana Leal Juan “Johnny” Gutiérrez Doroteo Martínez	Magdalena Isabela Vázquez Fernando Lascuráin (padre)
50 +	Margarita Contreras Yolanda Vda. De Vázquez	Nicolás Lascuráin

En las conversaciones entre las distintas clases sociales se pueden observar los usos pertinentes según el estrato social y se hallan varias alusiones, implicaturas y referencias metalingüísticas en los guiones de las telenovelas. Son recursos útiles para crear malentendidos y situaciones chistosas, pero también reflejan una visión del mundo que viene condicionada por el propio contexto cultural en el que se ambienta la serie.

Como la clase alta suele usar un registro neutralizado y culto, parece más interesante analizar el habla de los personajes de los estratos bajos, de los personajes en transición²⁰⁵ y entre los diferentes grupos.

Sorprendentemente, el nombre del personaje también puede indicar la posición social como es el caso de los nombres María y Guadalupe. Ambos

²⁰⁵ Un personaje en transición experimenta cambios notables en su vida, especialmente de ser pobre o insignificante a ser rico o importante (cambio en la escala social).

hacen referencia a las vírgenes católicas dotadas de altísima moral, pero “en México las »Lupitas« y las »Marías« suelen referir a las mujeres de medios populares e indígenas” (Durin & Vázquez, 2013, p. 32). En el corpus se puede corroborar esta tendencia, ya que tenemos a las pobres y humildes María Desamparada y María Magdalena (*Triunfo del amor*), Luz María (*Amor bravío*), Lupita (*Qué pobres tan ricos*) y María López López (*Así en el barrio como en el cielo*). No se encuentran ni Marías ni Guadalupe entre las clases altas, excepto Marisel (acrónimo de María e Isabel) De los Arcos (*UEPA*).

A continuación, veremos las variedades diastráticas en el corpus. Los ejemplos se presentan agrupados por telenovela y solo se recogen los diálogos que mejor muestran el contraste de nueve de las telenovelas del corpus.

Triunfo del amor

Esta telenovela crea un contraste diastrático entre los pobres marginales y el resto. Aunque Victoria, la protagonista, tiene orígenes humildes, estos no se aprecian en absoluto en su habla ni siquiera cuando hay *flashbacks* al pasado de ella. Por otro lado, María Desamparada es una huérfana criada por monjas en un entorno muy humilde (junto a María Magdalena), pero su habla no presenta rasgos marcados, que la situarían en un estrato social inferior a la familia rica de su novio Max. Sin embargo, otros personajes sí muestran un registro informal y cuanto más marginal es el personaje, más marcada es su habla. En general, los empleados de hogar, sus familiares y amigos, los personajes marginales como delincuentes y prostitutas son los que más se diferencian del resto

María Magdalena vive en circunstancias precarias y de las escenas se puede deducir que se dedica a la prostitución, ocupación legal en México, si bien nunca se dice explícitamente.



El padre Juan Pablo (JP) visita a María Magdalena (MM), porque piensa que podría ser su hija.

(Cap. 26, 49'30)

JP: ¿Has cometido algún delito?

MM: Una vez se me ocurrió robar unos platitos... retechuuulos. Y que me meten al tambo...

El habla de María Magdalena conlleva una entonación extremadamente alargada con risas u otros sonidos de muletillas (“eeeh”, “aaah”...). Las construcciones son simples y en ocasiones emplea algunas piezas léxicas del registro menos culto (“retechulo”, “tambo” por ‘cárcel’). Lo más característico es, sin embargo, cómo mastica provocativamente chicle mientras habla con la gente. Ella expresa una completa despreocupación por su producción lingüística hasta que Victoria la rescata del entorno y le da una oportunidad de comenzar una nueva vida (cap. 50 en adelante). Ya no se vuelve a saber más de ella, así que no se puede apreciar la transformación del personaje también a nivel lingüístico.



Cruz (C) y Napoleón (N) están hablando sobre el amor.

(Cap. 27, 28'42)

N: Voy a tener que apurarme a fundar el club de los pollones, porque si no, pos, todos los solteros se me van a acabar.

C. Mire, usted lo que debería hacer es dejarse de tonterías y enamorarse. Y alcanzar ese tren el que se le fue, ándele.

N: Ohhh, hombre, pero ¿qué mal te hice, desgraciadote? Yo nada de amor, pos yo estoy muy pollón, muy pollón.

La expresión “estar pollón” en México se refiere a estar joven, algo un poco hiperbólico considerando la edad de Napoleón (supera los 55). Los rasgos del habla de los estratos bajos se encuentran más a nivel suprasedgmental (una entonación alargada y rítmica), pero también se aprecian en “pos” por ‘pues’, el apelativo *desgraciado* con su respectivo aumentativo y “ánde”. Es curioso que Cruz le habla a Napoleón por *usted* y este lo tutea. Ambos se conocen desde hace tiempo y son compañeros del trabajo y amigos, pero la diferencia de edad o el propio respeto impulsan el uso del “usted” unidireccional.

Amor bravío

La telenovela está ambientada en un rancho, lo cual permite evaluar dos grupos sociales: los criados (estrato bajo) y los señores / patrones (estrato alto). En los criados no se dan los rasgos típicos de manera sistemática, ya que la hija de Piedad, Luz María, va al colegio y goza de una buena educación lo cual se refleja en sus usos lingüísticos menos marcados. Sin embargo, Piedad, Leoncio, Dorotea, Hipólito y Rodolfo demuestran la falta de instrucción mediante su forma de hablar.



Leoncio (L) llega a la cocina donde habla con su hermana, Piedad (P).

(Cap. 18, 10'20)

L: (silba) ¿Qué sabes de su primo de la niña?

P: Ya no he oído nada.

L: Igual nos va mejor con el gringo, ¿no?

P: ¿Gringo? Pero no es gringo, ¿sí?

L: Es de otro país, ¿no?

P: Sí.

L: Pos, es gringo, babosa.

Leoncio silba para saludar o llamar la atención, lo cual es un rasgo de la interacción informal o vulgar. La duplicación del artículo posesivo suele darse normalmente entre hablantes bilingües de alguna lengua indígena (Lipski, 2007, p. 305), pero aquí es señal de la incultura de Leoncio la cual también se muestra en su interpretación del término “gringo”. Por lo general, esta denominación hace referencia a estadounidenses, no obstante, Leoncio la usa como sinónimo para “extranjero” y trata a su hermana como si ella fuera estúpida. La vocalización de Leoncio es muy pobre y cuesta entender lo que dice. Probablemente es otro rasgo de su personaje: un alcohólico violento, bruto y sumamente inculto.

Qué pobres tan ricos

Los Ruizpalacios tienen que mudarse a la casa de los Menchaca.



Miguel Ángel (MA) habla con el hombre (H) de la mudanza al que no entiende, así que Frida (F) tiene que traducir lo dicho. (Cap. 9, 01'35)

MA: Buenas tardes. ¿Hay alguien en esta morada? Creo que no hay nadie. Dejaron la puerta abierta.

H: ¿**Qué onda, patrón?** ¿Bajamos sus **chunches**? Ya decídase porque vamos a cobrar más por el cambio de rumbo, eh.

MA: Sí, bueno, eh. Creo que solo traigo mil quinientos pesos.

H: Pues, pío es nada. Órale, Chicalcas, bájate los **tiliches**. Una pena, joven, pero vamos a tener que dejar aquí sus **chivas**, porque pues con este **barro** no alcanza para meterlas al **cantón**.

MA: Perdón, gentil hombre, no entendí muy bien lo que me quiso decir...

F: A ver, que van a dejar todo en la calle. ¿Que no hablas español de verdad? Tipo, o sea, **chale**... ¡**neta!**

En este diálogo se hace notar muy bien el contraste entre un registro culto (*morada*) y un registro coloquial (*cantón*). Entre las personas del estrato medio-bajo es habitual saludarse con “qué onda” y al superior o jefe se le llama “patrón”. “Chunches”, “tiliches” y “chivas” significan ‘cosas’ de forma coloquial y algo despectiva. Con “barro” se refiere claramente al dinero y el “cantón” es la casa. Una expresión de enojo o resignación es “chale”. “Neta” significa ‘verdad’ y es también empleado en un contexto más coloquial entre los hablantes cultos. Obviamente, Miguel Ángel es incapaz de adecuarse al lenguaje del hombre de la mudanza y viceversa por un trecho sociocultural. El hombre queda retratado como un estereotipo, incapaz de expresarse de forma culta, lo cual da a entender que estos trabajos son realizados por personas de los estratos más bajos de la sociedad, a menudo indígenas o mestizos. Esta representación alimenta los clichés, pero que quedan corroborados en el día a día en México.²⁰⁶

En esta escena se muestra también que los distintivos entre pobres y ricos se hallan claramente a nivel lingüístico. Si nadie se puede adecuar al habla del otro, como ocurre en esta escena, la comunicación se ve severamente enturbiada. De hecho, en esta telenovela se celebra mucho el contraste lingüístico entre las clases sociales para crear situaciones cómicas y subrayar la procedencia de cada uno. En una escena anterior (cap. 8, 40’45) Frida tuvo que hacer de intérprete para traducirle a su hermano lo que dice el trabajador (“Simón” por ‘sí’, “clarines” por ‘claro’, “cariñoso” por ‘caro’ etc.).

El uso de distintos registros y diferencias culturales dentro del mismo país pueden dar lugar a malentendidos insólitos.

²⁰⁶ La gran mayoría de los indígenas en la zona metropolitana del Valle de México se dedican a labores de obreros: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252006000100007 (accedido el 01/10/2018).



Don Chuy (DC) les ofrece a sus invitados el desayuno, pero Ana Sofía (AS) no lo entiende del todo bien.

(Cap. 13, 22'00)

DC: ¿Alguna petición especial para su desayuno? Podemos ofrecerles tamales, chilaquiles, tenemos unas pellizcadas...

AS: Ay no, pellizcadas no, luego salen moratones...

Don Chuy intenta hablar bien y con un registro más culto de lo normal (“petición”) lo cual demuestra su consciencia lingüística acerca de la necesidad de adecuar su lenguaje, pero no prevé que Ana Sofía carece de conocimiento cultural acerca de la cocina mexicana. El proceso inferencial que sigue Ana Sofía la lleva a la conclusión de que Don Chuy quiere pellizcarla²⁰⁷ y no ofrecerle “pellizcadas”, un antojito mexicano, es decir, un tipo de aperitivo comestible. Para Ana Sofía, el contexto elegido es el de un posible peligro, seguramente provocado por su situación de repentina pobreza, y su interpretación va directamente a la violencia física.

Sin embargo, puede también tratarse de un simple desconocimiento de una creación culinaria del país y cualquier persona no familiarizada con estos conceptos puede caer en la misma trampa. Es obvio que Ana Sofía se siente más italiana que mexicana, por lo tanto es posible que ignora aspectos culturales, en particular si se dan más entre gente humilde.

²⁰⁷ Según el DRAE en su primera aceptación: “Asir con el dedo pulgar y cualquiera de los otros una pequeña porción de piel y carne, apretándola de suerte que cause dolor.”



Don Chuy (DC), de clase baja y siempre reinventándose profesionalmente, suele transmitir sus ideas y opiniones en refranes, dichos o chistes.

Cap. 2, 20'40:

DC: Los bancos, es un ejemplo, eh, los bancos te prestan el paraguas cuando no llueve, y cuando llueve, pues no te prestan nada.

Cap. 3, 18'37:

DC: El caso es que siempre terminas como las gallinas...

Tizoc: ¿Cómo?

DC: Pos.... poniendo.

Haciendo uso de la sabiduría popular, símiles, metáforas o chistes ingeniosos se relaciona más con personajes humildes (o picarescos) que con la clase alta. Don Chuy es un buen ejemplo, ya que en su forma de hablar abundan todos estos elementos.

Don Salomón, el prestamista de la colonia, pretende ser muy culto y usa expresiones más finas que los otros vecinos de la Nopalera. Sin embargo, su conocimiento se extiende también al habla más popular como se puede observar en el siguiente ejemplo.



Don Salomón (DS) se ofrece para organizar las bebidas para la boda de Leonardo y aclara el significado de “chupe” a Ana Sofía (AS).

(Cap. 89, 19'20)

AS: ¿Chupe? Y eso traducido al castellano, ¿qué quiere decir?

DS: Ah, mi querida doña Ana Sofía. “Chupe” del verbo “chupar”, “chupando” que es gerundio, quiere decir: las bebidas, los tragos, los alcoholes, la lepus, el pisco, desde mezcal, tepache y pulque, hasta brandy, whisky, y sidra navideña de la fina, de la de Puebla.

Don Salomón ofrece una amplia batería de sinónimos de la palabra “chupe” así que a Ana Sofía no le puede quedar ninguna duda acerca del significado. Es llamativo que es específicamente esta palabra que ella no entiende, porque al ser alcohólica (se tratará más adelante) es un concepto más que conocido para ella. Seguro que se ha incorporado como un guiño humorístico, pero también demuestra la arbitrariedad del lenguaje al denominar conceptos tan familiares en diferentes registros.

El color de la pasión

En esta telenovela participan mayoritariamente personajes de clase alta y esto se refleja en los usos lingüísticos, que son menos marcados. Hay unos pocos personajes, criados y empleados del taller de Talavera, que hacen uso de un registro menos culto y más informal. No obstante, en muchos diálogos no se nota ningún contraste significativo.



Clara (C) es la nueva empleada de hogar de Lalo (L), que trabaja en la fábrica. Por la noche ella lo busca para llevarle algo de cenar y charlar con él.

(Cap. 91, 19'00)

C: Buenas noches.

L: Buenas noches, doña Clara. Pásele.

C: ¿Ya cenaste?

L: Fíjese, justo acabo de terminar de cenar.

C: Ay, ¡qué lástima! Pues, te traía yo unos tamalitos.

L: Ah. No se preocupe, como quiera, con mucho gusto aquí los pruebo. Al rato me los como o mañana me los desayuno tempranito. Es usted muy amable.

C: Pues, no más de lo que has sido tú conmigo. ¿Estas contento con mi trabajo?

L: ¿Que si estoy contento? Más que... feliz, de veras. Mire la casa, como nunca de limpia y mi ropa hasta huele bien bonito.

Lalo, a pesar de ser el “patrón” de Clara, se dirige a ella por usted y usando el tratamiento “doña”. Hace lo mismo con su novia, sin “doña”, así que parece ser un indicador de respeto y cortesía hacia las mujeres (sí tutea a algunos hombres incluso en posiciones superiores a él, por ejemplo, Marcelo). Clara, en cambio, lo tutea con toda confianza, pero usa un imperativo de cortesía (“traía”). Los tamales son también solo un pretexto para poder acercarse a Lalo y entablar conversación sobre su trabajo. Aunque son personajes humildes con un registro también humilde, no destacan tanto los rasgos como cabe esperar. Una razón podría ser el alto grado de cortesía que se da entre ambos personajes y otra, que no se han molestado mucho en esta telenovela a contrastar las clases sociales lingüísticamente.

La Gata

El contraste entre pobre y rico es brutal en esta telenovela, ya que gran parte de la trama se desarrolla en el basurero Bordo de Xochiaca, en Chalco (Nezahualcóyotl), donde realmente vive gente en situación sumamente precaria. Todos los personajes originarios del basurero hablan de forma marcada con rasgos de los estratos bajos, y suelen apelar a su carencia de formación escolar. Hay al menos dos personajes que experimentan una transición social: Esmeralda y Damián. Esmeralda crece en este entorno pobre a pesar de pertenecer a una familia rica y poderosa. Cuando vuelve a su verdadera familia, la transformación se da principalmente a nivel estilístico y educativo que a nivel lingüístico. Su habla es, desde el principio, muy neutral, lo cual puede tener que ver con el hecho de que ella va al colegio y tiene aspiraciones personales y profesionales.

El caso de Damián es parecido. Él encuentra trabajo como consultor legal del padre de Esmeralda tras conocerlo en la cárcel, lo cual lo lleva a convertirse en persona culta y de buena apariencia. No obstante, su habla es desde siempre muy poco marcada y no se da ninguna transformación lingüística.



Esmeralda (E) tiene una discusión con doña Rita (DR) sobre su futuro con Pablo.

(Cap. 5, 23'40)

E: Mire, déjeme tranquila, doña Rita, no me atormente más, porque lo único que yo quiero es buscar un trabajo.

DR: ¿Un trabajo?

E: Sí.

DR: ¿Y crees que es tan sencillo?

E. Pues, lo estoy buscando y Pablo me está ayudando.

DR: Como no te coloques de chacha con alguna de esas señorolas...

E: Mire, la neta, yo no le veo nada de malo trabajar en una casa de familia, pero Pablo quiere que busque otra cosa.

DR: Ay, ya sé de qué vas a girar... de secretaria bilingüe.

E: Mire, ya, discúlpeme, doña Rita. A mí Pablo me está enseñando cosas que se aprenden en la escuela.

Esmeralda se mantiene en todo caso cortés con doña Rita, dirigiéndose a ella siempre con “usted.” Donde hubiera podido usar un registro más coloquial, más acorde con su clase social, no lo hace (“molestar” por ‘atormentar’, “chamba” por ‘trabajo’) y doña Rita le sigue la corriente. Esmeralda no es muy constante en su producción lingüística, ya que en otras ocasiones sí emplea vocabulario más coloquial como “cantón” por ‘casa’ (Cap. 10, 11'22) en el ámbito laboral.



Después, Esmeralda va a casa de doña Meche (DM) donde también se encuentra su amigo Damián (D).

(Cap. 5, 26'00)

D: ¿Por qué tan tarde, Esmeralda?

E: Que tuve una discusión con doña Rita. Quiere que le haga caso al italiano...

D: ¿Qué le pasa a esa vieja mañosa? ¿Eh?

DM: Hijo, por Dios...

D: ¿Qué mamá? ¿No te causa indignación? No le hagas caso, Esmeralda.

En este diálogo se ve claramente que Damián ya utiliza el registro de la clase media – alta. “Causar indignación” no es muy apropiado para una persona humilde con pocos recursos y poca formación. Lo que sí explicaría algo su habla precozmente culta es que le encanta estudiar y va a la escuela. De hecho, está a punto de convertirse en abogado.

En cambio, otros personajes más marginales sí representan las clases más bajas también a nivel lingüístico.



Garabato (G), sus amigos (A1, A2) e Inés (I) quieren robar a gente en la calle usando a Inés como cebo.

(Cap. 17, 17'38)

G: Va, mi reina, eh. Ya sabes lo que tienes que hacer. Y si te carga el payaso ve a rajarlo, eh.

I: Pero tú dijiste que no iba a pasar nada.

G: ¡Vuelve la mula al trigo! Clarín, que no hay fijón.

(...)

A1: ¿Será que pasará toda la noche sin poder dar un golpe?

A2: Claro que nel. Si el anzuelo está rechulísima.

En este caso se trata de un grupo de delincuentes juveniles que se caracterizan por su lenguaje. Garabato usa frases hechas (“Vuelve la mula al trigo”) y cambios de palabras como “clarín” por ‘claro’²⁰⁸. La jerga “no hay fijón”

²⁰⁸ En otras ocasiones también se puede escuchar *simón* por ‘sí’.

significa que ‘no importa’ o ‘no hay problema’²⁰⁹ y es un claro indicador de la pertenencia social del que la usa. Otro rasgo es el empleo del coloquialismo “nel” por ‘no’²¹⁰. Garabato evoluciona llegando a llevar una vida honrada y relativamente acomodada con su hijo y un trabajo estable. Tampoco ya usa su apodo informal, sino se hace llamar por su nombre real: Víctor. No hay, por lo tanto, ningún indicio de que ya se anticipan conscientemente los destinos de los personajes mediante sus usos lingüísticos. Esmeralda y Damián son algo más formales en su producción lingüística que Garabato, prueba de que los dos vayan a la escuela, pero al final terminan los tres en un ambiente de clase media-alta con una expresión muy cuidada.

Lo que sí es apreciable es que los usos de jergas, vulgarismos y coloquialismos son más extendidos entre los personajes marginales con lazos a la delincuencia que los personajes humildes, pero honrados. La lengua se convierte así en clasificador social y —en ocasiones incluso— moral.

Mi corazón es tuyo

Ana es una mujer pobre que trabaja de bailarina en un antro. Cuando empieza a trabajar de niñera en la casa de los Lascuráin se nota la diferencia social también a nivel lingüístico. Mientras esta familia sumamente rica maneja un español muy poco marcado, Ana hace uso de coloquialismos. En su transición a mujer culta y esposa de Fernando Lascuráin debe pasar por distintas fases y a menudo se hacen explicaciones de cuestiones lingüísticas.

No obstante, Ana adecua su lenguaje al entorno, así que a veces usa expresiones coloquiales que corrige acto seguido, especialmente cuando su jefe está presente.

²⁰⁹ Explicación disponible en <http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?pais=m%E9xico&palabra=no+hay+fij%F3n&tipobusqueda=1> (accedido el 05/10/2018).

²¹⁰ <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Nel.php> (accedido el 08/10/2018).



Cap. 3, 08'00 - Los gemelos se disculpan con Ana tras una de sus travesuras y ella responde:

Pos, no hay fijón, par de dos... no pasó nada.

Cap. 39, 12'20 – Ana enumera a Nando los problemas que tiene Sebastián:

Y luego, la mosca en el arroz, Isabela...

Cap. 88, 20'32 – Fanny (F) quiere hablar con Ana (A):

F: ¿Ana? Ay, cuánta gente...

A: Sí, ya sé, mana. Ahora así que... ¿Qué Pachuca por Toluca, mi reina?

F: Bueno, quería hablar contigo...

A: Sí, pero.... ¿Qué transita?

De nuevo se usa la jerga “no hay fijón” y Ana agrega el significado, porque está presente Fernando. En la otra escena se refiere a Isabela como “la mosca en el arroz”, o bien puede ser un dicho popular o bien una mera comparación, ya que a ella le molesta mucho. Asimismo, Ana hace uso de frases chilangas, a veces categorizadas como “nacas” (‘tonto’, ‘de mal gusto’) como “qué Pachuca por Toluca”²¹¹ y “qué transita” (también se usa sin el diminutivo, aquí de corte afectivo: “qué transa”) y se dirige a Fanny con “mana”, forma corta de ‘hermana’, lo cual expresa amistad y cercanía²¹².

El habla de Ana es, en general, comedido, pero sí presenta rasgos coloquiales y vulgares (rimas o creaciones del tipo “¿Cómo la veis-bol?” (cap. 3, 01'00)).

²¹¹ Inventario informal de expresiones chilangas, registro coloquial de la Ciudad de México: http://www.chistorettes.com/chistes/chilanga_banda.html (accedido el 08/10/2018).

²¹² <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Mano.php> (accedido el 08/10/2018).

Con el desarrollo de su formación en la casa Lascuráin se expresa cada vez más fina, pero su manera de ser deja entrever siempre sus humildes orígenes. La actriz (Silvia Navarro) hace un gran esfuerzo para emplear el lenguaje de forma tan natural que el personaje se vuelve creíble y simpático. Los coloquialismos tienden un puente hacia el público humilde y añaden un carácter más familiar a esta telenovela. Entre el público de la telenovela se encuentran más personas de los estratos bajos o medios, que crean su vida alrededor de la televisión, mientras las personas de los estratos altos declaran no consumir muchos productos televisivos (Padilla de la Torre, 2004, pp. 99-130). Los usos lingüísticos de los estratos inferiores permiten así una identificación del público mayoritario con la trama.

Otros personajes pobres que son detectables por su habla son, entre otros, Jennifer. Cuando ella habla con Isabela, esa le llega a responder “no entiendo tu caló” (cap. 18, 07’26) en referencia a algún dicho que ha usado Jennifer (“el comal le dijo a la olla”). El caló en México no se refiere al lenguaje de los gitanos, sino es una jerga de delincuentes, comparable con el lunfardo en Argentina.



Jennifer (J) y Ana (A) están esperando en una agencia de trabajo. Para poder copiar el CV de otra postulante Ana se inventa una maniobra de distracción.

(Cap. 2, 05’35)

A: ¡Ay, una araña! Ahí... ¿Qué hago yo con mi vista cansada...que te estoy diciendo? Perdón. Disculpe.

J: Ay, carnalita, qué bárbara. Qué susto me metistes.

Jennifer usa el apelativo “carnalita”, un mexicanismo para ‘hermana’ (*carnala*), extendido entre el habla más coloquial y vulgar. La exclamación *qué bárbara*²¹³

²¹³ La exclamación *¡Qué bárbara!* puede ser tanto positiva como negativa.

es en el sentido negativo y no es un rasgo exclusivo de las clases más bajas, pero sí puede adquirir tintes coloquiales según su uso. En cambio, la inclusión de la -s final en la segunda persona del pretérito perfecto simple (“metistes”) es claramente un barbarismo que se suele dar en las clases más bajas y hablantes de menor nivel educativo.

A medida que Jennifer se relaciona con Nicolás Lascuráin, de clase alta, ella también se transforma y adopta un lenguaje menos marcado. El cambio empieza siendo diafásico (uso comedido solo con Nicolás) y se vuelve permanente, sin excluir todos los coloquialismos.

Antes muerta que Lichita

Lichita cambia notablemente a lo largo de la telenovela y no solo a nivel socioeconómico. Empieza como una chica insegura que prefiere los diminutivos para empequeñecerse ella misma para convertirse en una belleza segura de sí misma con un manejo del lenguaje más determinado. A pesar de ser de una familia humilde, ella sí ha gozado de mucha educación y esto se nota en su expresión lingüística desde el principio.

Sus padres y su hermana, en cambio, carecen de formación y presentan un lenguaje un poco más marcado, igual que otros personajes más marginales, por ejemplo, el Chanclas.



El Chanclas (Ch) está de visita en casa de Magos (M) y Ximena (X) después de enterarse de que Ximena es su hija.

(Cap. 55, 26'40)

M: (estornuda)

Ch: ¡Sancho! Ay, la Margarata remala de la gripa. ¿No quieres que mande por un medicamento?

M: Ay, pues a lo mejor que sí, Chanclas ... Es que igual que tengo temperatura

Ch: A ver. Ay [*inteligible*], yo creo que se te mandan por unas inyecciones. A ver, hija, lánzate a la farmacia, ¿no? Así te traes más queso para las quecas...

X: Oiga, yo no salgo sola a la calle. Y menos de noche.

Ch: Ah, no, ¿verdad? Por eso digo que mejor ahorita ponemos sus fomentos de agua caliente en la cholla de tu jefatura, ¿cómo crees?

El Chanclas²¹⁴, aparte de manejar un lenguaje muy vulgar e inculto parece tener algún problema de vocalización: llama a Margarita “Margarata”, la gripe es la “gripa” para él y a veces es imposible descifrar lo que dice. La reacción “Sancho” a un estornudo tiene varias explicaciones, pero se trata de una forma informal de decir “salud” o “Jesús.”²¹⁵ Otro barbarismo es “cholla” por ‘olla’ y “jefatura” por ‘jefa’ (=madre). Emplea una entonación algo alargada y ligeramente descendiente. El personaje está muy bien conseguido al representar un muchacho de clase baja sin educación y probablemente con un cociente intelectual más bien bajo. Fruto de esta constelación el Chanclas se ve involucrado en negocios ilegales y no tiene reparos en aprovecharse de la familia de su hija.

Otro ejemplo diastrático es la servidumbre, pobre por definición (al menos en las telenovelas) y conviviendo con los ricos. La criada de los De Toledo y Mondragón le explica a su jefa lo que ha hecho:



Señora, ya dejé la ropa suya de usted y la suya del señor en la tintorería. Y me encontré estas moneditas en el saco del señor y este arete que ha de ser el suyo de usted. Con permiso.

(Cap. 27, 25'00)

²¹⁴ El uso de apodos es un rasgo vulgar y en este caso el personaje se llama así por llevar precisamente siempre chanclas.

²¹⁵ Tiene que ver con la creencia de que cuando alguien estornuda hay una persona pensando en él o ella. *Sancho* es también una palabra para ‘amante’ y de ahí se puede ir sacando sus propias interpretaciones. <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Sancho.php> (accedido el 10/10/2018).

La duplicación del posesivo (“suyo” y “de usted”) es un rasgo que se da en bilingües de alguna lengua indígena (Lipski, 2007, p. 305), así que puede ser que la criada sea de ascendencia indígena. De todos modos, es claramente un vulgarismo determinando una posición socioeconómica más bien baja, aunque también sirve para evitar cualquier ambigüedad del posesivo *suyo*. No sorprende que la mujer use esta expresión tres veces en el diálogo. Consciente de su posición social (y laboral), la mujer se retira muy cortésmente con un “con permiso”, algo habitual en todas las telenovelas analizadas (normalmente de abajo hacia arriba en la escala social o al mismo nivel).

Las Bravo

La familia Bravo es de una posición socioeconómica muy acomodada y, por lo tanto, hablan una variedad muy neutral. También los *stripper* son o cultos o con muchas aspiraciones económicas (Adonis) y no suelen incluir barbarismos o vulgarismos, pero sí algún que otro coloquialismo.

José Bravo tuvo una doble vida y aparte de su familia con tres hijas tuvo otro hijo con una mujer vulgar e inculta (la “casa chica”).



Miguelina (M), la madre de José Primitivo (JP), se lo presenta a Valentina, que se queda en estado de shock tras enterarse del gran secreto que tuvo su marido.

(Cap 15, 00'24)

M: José Primitivo Bravo. Hijo, saluda a la señora Valentina, la mamá de tus hermanitas

JP: Órale, pos, ya tengo dos jefecitas. ¡Qué chido! ¿Qué? ¿Qué pasó, ni un abracito para la familia? Vengache pa'ca, mamacita querida. (la abraza)

Valentina rechaza ayudarles económicamente, porque ella misma está en una situación precaria a lo que José Primitivo responde (cap. 15, 06'00):

Chale. Qué gacho que me dé la espalda, madrastra linda. (...)

José Primitivo expresa sorpresa con un coloquial “órale” y prosigue que ahora tiene dos “jefecitas” (diminutivo de afecto), ‘madres’. “Chido” es una expresión coloquial de ‘bonito’ y “Vengache pa’ca” es un barbarismo por ‘vengase para acá’ que en México ha llegado a ser estribillo en una pegadiza canción²¹⁶. La confianza con la que se dirige a su recién conocida madrastra y llamarla “mamacita querida” indican también un desconocimiento de las convenciones sociales. No es habitual expresar la cercanía tan rápido y en contra de las señales obvias de incredulidad y rechazo que expresa Valentina. Aquí se puede observar una falta de las competencias sociolingüística y pragmática de José Primitivo que actúa con una inocencia y despreocupación asombrosas al abrazarla. “Chale” es una expresión coloquial o vulgar que puede denotar sorpresa, desprecio, enojo, etc.²¹⁷ y el mexicanismo “gacho” significa ‘malo, feo’.

José Primitivo, con ciertas inclinaciones hacia la delincuencia, no ha gozado de mucha educación y creció junto a su madre en la pobreza y en la sombra de la primera familia de José Bravo. Su personaje queda bien caracterizado por su habla y llama la atención que su apariencia —con claros rasgos indígenas— no se corresponde con el canon de belleza europea tan típico en las telenovelas (y muy visible en sus hermanastras).

²¹⁶ *Vengache pa’ca* de los mexicanos “Los Master Plus con Caloncho” disponible en *Youtube*: <https://youtu.be/HTKpRhqkKX4> y *spotify* <http://sptfy.com/D6o> (accedido el 10/10/2018).

²¹⁷

<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Chale.php><http://www.asihablamos.com/word/palabra/Chale.php> (accedido el 10/10/2018).

Así en el barrio como en el cielo

La familia López López es muy humilde y en la trama llegan a cambiar la vida con los ricos Ferrara. A pesar de todo, las diferencias lingüísticas se limitan a algunos coloquialismos, ya que los miembros de la familia han recibido una buena formación a pesar de regentar solo una pollería de barrio.

Las hijas (María, Jacky y Bernarda) manejan un estilo muy comedido, pero su padre, el Gallo, a menudo se deja llevar por los coloquialismos.



El Gallo (G) habla con la Pechu (P) de su reciente aventura con una mujer casada y la ira del marido que desató. Son amigos (compadres) desde hace mucho tiempo. (Cap. 5, 13'05)

G: No, sí, la neta es que ya me voy a portar bien, comadre.

P, Hm, sí como no...

G: ¡Neta!

P: ¡Ay, compadre! Pero si precisamente por bien portado le buscan todas las pájaras esas.

G: Ja, ja, ja, jaraaaa...

P: Mire, le traje esto muy trabajado. (le da un colgante)

G: ¿Para qué?

P: Para que le cuide de las envidias...

La informalidad de la conversación entre ambos se da por el uso de los apelativos “comadre” / “compadre”. Es posible que haya una relación de padrino / madrina entre ellos y los hijos del otro, pero se emplea este término también de forma coloquial como amigo. El uso de “neta” ‘verdad’ es muy extendido en el registro informal y el habla de los jóvenes, no solo de las clases más bajas. Las “pájaras” son una metáfora para todas las pretendientes que tiene el Gallo, así que de esta forma se ejemplifica la atracción dentro de la misma especie (es decir, aves). Lo que sí es sorprendente es el uso tan consolidado del “usted” entre ambos que son

amigos (y tal vez hasta padrinos) desde hace mucho tiempo. Puede ser una mera muestra de respeto, porque cuando el Gallo empieza a salir con Aurora más adelante se dirige a ella por usted durante mucho tiempo hasta tener la suficiente confianza como para pasar al tú. Estos personajes humildes muestran una buena educación y buenos modales gracias a estos detalles en el trato con la gente. El mensaje que se establece para el espectador es que ser pobre o humilde no tiene que ser sinónimo de ser bruto o grosero ni hacer mal uso de la lengua.

En *Un escenario para amar*, *Sin rastro de ti*, *La candidata* no resaltan mucho los contrastes diastráticos entre los personajes, así que no se incluyen ejemplos. Los personajes son prácticamente del mismo entorno sociocultural y las diferencias son mínimas. Como mucho, los jóvenes emplean algunos coloquialismos (“neta”, “chido”) que no se dan en los adultos.

12.5. Variedades diafásicas en el corpus

Como bien se ha podido apreciar en el apartado anterior, las variedades diastráticas no aparecen con mucha exactitud. Algunos personajes en transición manejan un habla muy moderada desde el principio. No suele existir mucha variación situacional, aunque los hablantes en desventaja lingüística se dan cuenta de que los otros “hablan más fino”. En las variedades diafásicas también se hace notar la consciencia sociolingüística mediante personajes que saben adaptar su manera de hablar a las situaciones comunicativas.

No hay muchos ejemplos de este fenómeno, pero en *Antes muerta que Lichita* ambos protagonistas se desenvuelven en ambientes cultos (entorno laboral) y en ambientes humildes (entorno familiar). Donde más se puede apreciar el cambio situacional de registro es en Roberto.



Cap. 10, 18'42

Ya ni la friegas... Casi te catcha
Lichita, ¡menso!



Cap. 13, 02'15

Pues, el reportaje hablaba de Icónika y
era poco ético que se publicara, don
Augusto, ...

Con Gumaro Roberto relaja mucho su habla e incluye más coloquialismos. “Ya ni la friegas” es una expresión para denotar molestia y enojo con alguien. El verbo “catchar” es sinónimo coloquial de ‘descubrir’, igual que “menso” es coloquial para ‘tonto’. Cuando se dirige a su jefe Augusto adecua su lenguaje e intenta usar un registro más formal y palabras cultas.

Teniendo en cuenta el proceso de producción de una telenovela y que muchas veces los actores no tienen tiempo para ensayar las escenas o incluso usan apuntadores, es lógico que las variedades diafásicas no pueden tener tanta atención como, por ejemplo, las variedades diastráticas.

Por otra parte, el lenguaje empleado en las telenovelas (como también en el teatro) sirve como elemento caracterizador del personaje, así que su finalidad no es el realismo, sino la manera de hablar es un rasgo identificador importante de cada personaje. De ser así, la variación diafásica no es necesaria y en el caso de que aparezca, sirve para realzar un contraste con tintes humorísticos (por ejemplo, la dejadez con la que Roberto habla con su colega Gumaro).

12.6. Idiolectos en el corpus

La caracterización de los personajes se realiza mediante distintos recursos como estilismo (vestuario, peinado...), movimiento (gestos, mímica...) y, naturalmente, el lenguaje. Resalta el empleo de expresiones lingüísticas y formas de hablar atribuidas únicamente a un personaje, especialmente en las producciones de índole cómica.

Recordemos las palabras de Cisneros Estupiñán (2011, p.264):

Si el espectador es capaz de recordar un personaje a través de sus usos lingüísticos la telenovela consigue la simpatía del televidente por el personaje que recuerda, y lo suma a su audiencia.

Teniendo esto en cuenta, la creación de idiolectos se debe a una estrategia de mercadotecnia.

Mi corazón es tuyo

Un idiolecto particular en esta telenovela es el de Fanny, una “chica fresa”. Se apropia de un estilo particular de jóvenes mexicanas de buena posición económica que típicamente usan muletillas como “o sea”, “tipo” y “x”²¹⁸²¹⁹. Además, Fanny incluye muchos anglicismos y algunas otras particularidades. En tiempos de *Twitter*, los usuarios ya están familiarizados con las almohadillas “#” (en inglés *hashtag*) que dan categorías al mensaje publicado para poder agruparlo y clasificarlo. Fanny utiliza este recurso del lenguaje digital en su habla señalando la almohadilla con los dedos y clasificando la situación en la que se encuentra o resumiendo su opinión.

²¹⁸ La variable “x” (pronunciado [ekis]) significa literalmente algo como “lo que sea”.

²¹⁹ Esta forma de hablar también se aprecia en las amigas de Fanny, en *Frida (Qué pobres tan ricos)*, *Dafne (antes muerta que Lichita)*, *Estefy y sus amigas (UEPA)*.



Ana le ofrece ropa para salir a Fanny a lo que ella responde:

Ana, en serio: *hashtag* “vales mil”.

Cap. 4, 13'50

Otra frase suya, especialmente cuando se enfada, también hace alusión a la tecnología incluyendo el control remoto:

Agarra tu control remoto²²⁰, si lo ubicas, ponle pausa a tu hipocresía, porque ya me cansé de escucharte.

(Fanny a Isabela, cap. 15, 07'30)

Con esta forma de hablar el personaje se posiciona en un grupo de jóvenes que maneja todos estos conceptos sin problemas (*Twitter*, el inglés en general...) y se aleja de la gente que no comparte esta manera de expresarse. Fanny ya no es una adolescente rebelde, tiene 19 años²²¹, pero debido a su habla parece algo inmadura y excéntrica. El empleo de anglicismos se relaciona con una alta posición social, lo que viene a ser verdad en su caso.

Qué pobres tan ricos

El habla de Leonardo se caracteriza por el uso de anglicismos (gente *nice*, *please*), la inclusión del sufijo *-uki* y la modificación de varias palabras.



Mi **bodurri** tiene que salir perfecta.

(cap. 96, 22'00)

Siento que estoy engañando a todo el mundo. Y antes de ser un mentiroso, soy un **artistuki** sensible, ¿*okay*?

(cap. 100, 09'35)

²²⁰ En México se prefiere el término “control remoto” (del inglés *remote control*) frente al “mando a distancia” en España.

²²¹ La mayoría de los usuarios de *Twitter* tiene entre 16 y 44 años: <https://www.mediatick.es/blog/cual-es-la-edad-de-los-usuarios-de-las-redes-sociales/> (accedido el 03/10/2018).

Es excéntrico y un gay que aún no ha salido del armario. Gracias a su lenguaje tan exagerado se evoca también el estereotipo del gay. En el apartado sobre la homosexualidad se recogen más intervenciones suyas.

Antes muerta que Lichita

En esta telenovela, posiblemente por su carácter humorístico, hay varios idiolectos dignos de mencionar. Por lo general los personajes suelen tener algunas frases llamativas que repiten con frecuencia (Sandra: “No te confundas.” / “¡Dioses!”, Augusto: “¿Te hace sentido?” / ¡Stoop!, Chuchette: “¿Qué crees...?”). Junto con las actuaciones, los idiolectos pueden tener un efecto caricaturesco, pero el grado de reconocimiento que ofrece a la audiencia es bastante alto.

Luciana



El habla de Luciana tiene varias peculiaridades, pero lo más llamativo es que su “segundo nombre es Publicidad” (a veces también “Creatividad”) y que como “inspirada está inspiradísima”.

Cap. 20, 26'40 - Como ambiciosa soy ambiciosísima.

Cap. 28, 12'00 - Como enamorado está enamorado.

Cap. 46, 09'25 - Mi segundo nombre es ‘Publicidad’. O sea: Luciana ‘Publicidad’ De Toledo y Mondragón.

Luciana es una villana simpática, pero no está dotada de demasiada inteligencia, lo cual se refleja en su forma de hablar. Su carácter exagerado se ve subrayado por el uso de superlativos y ella está muy convencida de sus cualidades como para incluirlas en su nombre (Publicidad, Creatividad...). Asimismo, confunde palabras (por ejemplo, egocentrismo con filantropía) y otros personajes le aclaran el significado real sin que ella lo comprenda. Es hija de una argentina (Valeria) y supuestamente se crió en Argentina, pero curiosamente no conserva rasgos de la variedad rioplatense aparte de algunas palabras sueltas (boluda, pibe...).

Néstor



Néstor se expresa inusualmente con una muletilla “del verbo (+explicación)”. A veces carece de sentido lo que dice y la gente empieza a imitarlo para burlarse de él.

Cap. 20, 23'38 - Vamos a ser un equipo genial... del verbo... 'genial'."

Cap. 28, 30'10 - Prometo cumplirte a mil... del verbo... 'déjame demostrarte mi profesionalismo'.

Néstor es el chisme personalizado, no hace otra cosa que hablar (mal) de la gente e intentar quedar bien con la gente poderosa siendo una veleta en los cambios de poder. Como suele comentar cualquier cosa, la expresión “del verbo...” sirve para añadir alguna explicación o valoración personal. No sorprende que detrás de una persona tan falsa se halla un hombre inseguro y amargado que mantiene una máscara en el trabajo.

Alicia



Lo más llamativo del habla de Alicia antes de su transformación (hasta el cap. 70) es el empleo excesivo de diminutivos y expresiones de cortesía, sobre todo en el trato con superiores, pero también en el ambiente familiar.

Cap. 1, 15'43: ¿Para cuándo y quiénes cree que asisten a la **juntita** para la campaña del supermercado?

Cap. 1, 26'48: Pues, si no es mucha molestia... ¿Me podría ayudar con mi **contratito** de planta? Es que mañana vence el de eventual y yo ... si no se puede ni modo, ¿no?

Cap. 1, 30'25: Mañana voy a sacar un **guardadito** que tenía y pues así de una vez pagamos lo de la colegiatura atrasada de Ximena. (...) También me tomé la libertad de ver si había **chancecito** que de una vez te operen, papá.

Al principio Alicia es muy tímida e insegura, así que busca mitigar el impacto de sus enunciados y evitar ser demasiado directa. Tiene poca confianza en sí misma y los diminutivos la empuerqueñecen aún más, haciéndolo difícil tomarla en serio. Conforme avanza la trama, ella se vuelve más fuerte y segura, lo cual no solo se nota en su estilismo y postura corporal, sino también en el lenguaje más directo y decidido.

Gumaro



Los amigos Roberto (R) y Gumaro (G) usan un lenguaje muy informal y vocabulario coloquial. Gumaro tiene una entonación exagerada alargando el final de la palabra, especialmente en los apelativos “colega”, “cuate”, “camarada”.

(Cap. 15, 16'00)

R: Ay, amigo, ¿qué haría yo sin ti?

G: Pos, na' más tristear, camaradaaa. Anímateee, que ya te vendrá la tuya. Y acuérdate, que Dios aprieta, pero norca.

R: No ahorca.

G: Po eso, norca.

Gumaro no ha gozado de mucha educación (en una escena anterior incluso ridiculiza el sistema educativo de México), lo cual se nota en su forma de hablar. Es inculto, pero usa el doble sentido del lenguaje para ligar con éxito.

Los idiolectos son una manera de caracterizar a los personajes y también son una estrategia de mercadotecnia. Como descubrió Cisneros Estupiñán (2009, p. 15), los espectadores tienden a adoptar algunos usos lingüísticos de las telenovelas actuales. Esto puede servir para llamar la atención en la sociedad al emplear usos peculiares del lenguaje y paralelamente se está haciendo publicidad para la telenovela.

12.7. Otras lenguas en el corpus

México presume de una gran diversidad cultural y lingüística, así que cabe preguntarse si esta realidad se refleja también en las telenovelas mexicanas. Ya comentamos que el canon europeo determina la estética de los actores. Si bien contamos con algunos personajes y figurantes de visible ascendencia indígena²²² (por ejemplo, Rafaela Osuna en *El color de la pasión*, Perla Ivette y José Tizoc en *Qué pobres tan ricos*, José Primitivo en *Las Bravo*, Dorita en *La Gata*) o afroamericana (una criada de los Martínez-Negrete y Centavito en *La Gata*), la presencia de las lenguas indígenas o criollas es prácticamente inexistente en el corpus. Incluso en el ambiente de las empleadas domésticas no predominan los personajes indígenas, aunque en realidad “el servicio doméstico es la ocupación urbana más común entre las indígenas, y es más probable ser trabajadora doméstica cuando se es indígena.” (Durin & Vázquez, 2013, p. 26).

El extenso corpus presenta una excepción con *Mi corazón es tuyo* (cap. 38, 14'45) donde sí se pronuncian unas palabras en maya en homenaje al lugar en el que se encuentran los protagonistas.



Fernando e Isabela están de luna de miel en Cozumel (Quintana Roo), una isla caribeña con legado maya. Cuando Isabela se despierta, Fernando le dice: “**Maalok’in**. En maya significa ‘bueno’ y ‘sol’. En castellano se interpreta como ‘buenos días’.”²²³

Aparte de esta frase no se muestra nada más de la cultura maya ya que la pareja se limita a disfrutar de la playa, de las instalaciones del hotel y del campo de golf.

²²² Se trata de una apreciación personal debido a los rasgos físicos de los actores.

²²³ *maalo* significa ‘bueno’ y *kin*, ‘sol’. <https://excursionesenlarivieramaya.com/te-interesa-saber-un-poco-acerca-de-la-lengua-maya/> (accedido el 08/10/2018)

Otras lenguas como el inglés o italiano tienen clara preferencia en el corpus como veremos a continuación.

En general, los personajes educados y cultos de todo el corpus suelen tener una pronunciación muy correcta del inglés, incluso cuando se trata de palabras aisladas. Los personajes incultos, pobres o graciosos muestran abiertamente su ignorancia del idioma y se convierte en un caldo de momentos graciosos, como cuando Nando intenta enseñarle inglés a Ana (*Mi corazón es tuyo*).



Pablo (*La Gata*, cap. 13, 30'00) estudia una maestría en EE. UU. y en perfecto inglés habla con el rector de la universidad. Para el espectador todo lo dicho aparece subtulado al español.

El conocimiento del inglés es asociado con éxito personal y profesional, especialmente si se llega a un alto grado de dominio. Estancias en el extranjero para aprender o mejorar idiomas y estudiar son un privilegio de las personas más acomodadas. Automáticamente, el personaje reafirma su buena posición social y puede que provoque admiración en la gente que carece de estas competencias.

Lo mismo ocurre con Sandra (*Antes muerta que Lichita*) que, como directora general de una agencia de publicidad, debe manejarse correctamente en un ambiente internacional. Sus intervenciones en inglés no suelen subtitularse.



En *Antes muerta que Lichita* también se incluye el japonés. Alicia canta en un karaoke en japonés para ganarse a la delegación japonesa y así poder llevar su campaña y en una comida con los invitados les presentan especialidades culinarias de México, aunque no ha sido buena idea cuando ellos querían calmar el picor de la comida con mezcal.



Cap. 6, 40'00.



Cap. 6, 28'30.

El italiano se presenta más a menudo como lengua inventada por algunos personajes con el fin de hacerse más interesantes o cumplir ciertos estereotipos.



El diseñador excéntrico Pipino Pichoni (*Triunfo del amor*, cap. 14, 46'00) habla con acento italiano y usa algunas palabras sueltas para darle más credibilidad. No se llega a saber si realmente es italiano.

Es llamativo que emplea el (falso) italiano solo en interjecciones o frases cortas para luego seguir en perfecto español. En este ejemplo se hace notar la función escenográfica de la lengua que, lejos de pretender ser realista, sirve para transmitir información relevante sobre los personajes (aquí: Pipino es italiano).

Ana Sofía Romagnoli Tolentino, viuda de Ruizpalacios, (*Qué pobres tan ricos*, cap. 11, 02'50) tiene obviamente un apellido italiano si bien por la trama no podemos deducir que jamás ha vivido en Italia. Habla un español neutro con un registro muy culto y su italiano es, en general, inventado y dotado de algunas palabras sueltas para darle más credibilidad. Suele emplearlo principalmente para apelativos e interjecciones. Esta manera de hablar pretende aumentar el prestigio social, ya que Ana Sofía pertenece a la clase alta y la ascendencia europea se estima sumamente.



Su hijo es su “bambino” y no deja de recordar su ascendencia cuando expresa un gran descontento mediante la palabra “porcamiseria”.

El autodenominado italiano Doménico se llama en realidad Domingo y es mexicano. Sin embargo, como es dueño de una pizzería, le conviene fingir su ascendencia italiana para hacer su negocio más auténtico y la gente lo llama “el italiano”. Más que hablar el idioma adopta un idiolecto con acento italiano cuando habla español y dice de vez en cuando alguna palabra en italiano:



D: Buona notte, doña Rita. lo vengo a ver a la Gata, jeh! (...) Ragazza mia, buona notte. Es que, como Mahoma no viene a la montaña, la montaña viene a Mahoma.

(Cap. 6, 32'00)

En *Mi corazón es tuyo* el italiano aparece en dos situaciones.



Fernando (F) e Isabela (I) reciben a una pareja de italianos para una cena. (Cap. 5, 40'30)

F: Buona sera. Lei è Isabela, una collaboratore della mia industria.

I: Molto piacere, signora.

A pesar de presumir de conocimientos de italiano, ambos prosiguen en español, lo cual favorece al entendimiento por parte de la audiencia. Para los pocos intercambios que se hacen en italiano aparecen subtítulos traducidos al español. Más adelante, Ana ha creado el personaje de Lola (L) cuando su jefe la sorprende en el trabajo de bailarina. Así se esmera en que Fernando (F) no la descubra y se inventa el italiano.



F: ¿Lola? Soy Fernando Lascuráin.
L: Sííí, al habla... la “interferencha”... **Come vai?** (...) No **sono** ahora el mejor momento de **parlare**. (...) **io** te marco.

(Cap. 11, 30'15)

Conscientemente se emplea un idioma inventado para maximizar la situación cómica. Sabemos que Fernando Lascuráin habla italiano y no es lógico que no intente hablarlo con Lola en ningún momento. Por otra parte, al marcar el número de teléfono de “Lola” debería aparecer la entrada del contacto de Ana, su niñera, en la agenda (tiene su número como se puede ver en otras escenas).

En el corpus el italiano está ligado al prestigio laboral o personal. Un diseñador vende mejor sus creaciones si es italiano, un pizzero italiano es más auténtico y hombres y mujeres de negocio irradian más competencia si hablan no solo inglés, sino también italiano. Asimismo, una ascendencia europea puede equipararse con la pertenencia a una clase social más alta (Ana Sofía). Es un tema controvertido, pero tal y como la estética de los actores telenovelescos tiene una clara predilección por la apariencia *güera*, muy parecido al canon de belleza europeo, podemos deducir que esté bien visto en la sociedad mexicana y se asocia a cierto prestigio. Montrul (2013, p. 89) explica que los indígenas en Hispanoamérica que quieren prosperar socialmente suelen “blanquearse”, es decir “hacerse blanco (europeo, no indígena), negar su propia lengua y utilizar el castellano en todos los ámbitos de la vida social.” En esta actitud se aprecia el prestigio que tiene todo lo europeo, lo cual puede explicar el “blanqueamiento” del elenco.

El francés tiene poco protagonismo y solo aparece ligado a una empleada doméstica en *La Gata*. El chofer de los Martínez Negrete y la criada empiezan una relación sentimental.



Él: “Cuando tú y yo tengamos un chilpayate²²⁴ espero que hable francés como tú, pero que sea como el Centavito... morenito, pero bien machín...”

(Cap. 47, 15'25)

Aparte del acento que la caracteriza, y el deseo del chófer que su hijo también hable francés, no hay ningún uso real de este idioma. A pesar de tratarse de un idioma europeo parece no tener mucho prestigio en esta situación, ya que ambos criados viven en condiciones muy humildes. La poca atención al francés es bastante extraña si pensamos que se trata de la segunda lengua extranjera enseñada en México después del inglés²²⁵.

12.8. Corpus versus realidad

La lengua es un recurso sumamente importante en las telenovelas, ya que el género adquiere más dramatismo gracias a sus diálogos. Justo por eso era necesario repasar algunos aspectos lingüísticos del corpus para determinar su verosimilitud en relación con la sociedad mexicana y la imagen que da del país.

En el corpus se hallan diferentes geolectos y se refleja la conciencia de los hablantes sobre su propia producción lingüística. Las relaciones entre pobres y ricos o niños y adultos, por ejemplo, permiten la inclusión de avisos didácticos sobre el uso adecuado de la lengua y la aclaración de significados (véase el ejemplo en la introducción entre Ana y Luz). Por otra parte, se cuenta con la presencia de idiomas extranjeros, si bien estos dependen mucho de la trama.

²²⁴ Palabra mexicana para un niño de corta edad (DRAE). Viene del náhuatl *txipilyatl*.

²²⁵

https://www.uaa.mx/direcciones/dgdp/defaa/descargas/ensenanza_de_lenguas.pdf

(accedido el 28/08/2018).

Según

Eventualmente algunos personajes presentan una forma tan peculiar de hablar que dan paso a un idiolecto que los identifica y diferencia bien a lo largo del relato.

Como ya se ha podido apreciar, la presencia de las variedades mexicanas es bastante pobre en el corpus. Posiblemente tiene que ver con las telenovelas elegidas, porque la gran mayoría de ellas tiene sus tramas en la Ciudad de México o en el Estado de México donde predomina la variedad del centro. No obstante, con personajes de otras zonas no se ha aprovechado este recurso lingüístico.

A pesar de que los elencos cuentan con actores de distintos países, Llorente Pinto (2004, p. 4) recuerda que:

(...) también es cierto que la mayoría de los actores en cada telenovela son de un país determinado y por ello se conservan las expresiones y la pronunciación propias del lugar donde están hechas. Se respetan los giros y usos propios de cada país.

La variedad dominante en las telenovelas es, efectivamente, también la variedad de prestigio, presente en los medios nacionales de comunicación. Puesto que la telenovela es un producto que se exporta a varios países de habla hispana y no hispana, puede ser esta la causa por la que no se ahonda tanto en las variedades diatópicas del español de México para no confundir al espectador internacional. Sin embargo, el español usado en las telenovelas del corpus tiene claramente rasgos mexicanos lo cual favorece su acogida en otros países. La variedad mexicana del español es sumamente importante para la identidad de los mexicanos en EE. UU. (Uribe Alvarado, 2005, p. 23):

En el caso de las [telenovelas] mexicanas, que la mayoría son producidas con referencias territoriales y culturales de la capital del país, el acento del capitalino es muy identificable. De cualquier manera, sea capitalino o provinciano y aun cuando sea reconocible la diferencia, sólo el (los) acento(s) mexicano(s) es (son) aceptable(s) para el público mexicano inmigrante; a pesar de las diferencias, es un referente que ayuda a la emergencia del sentimiento de adscripción nacional.

Como los mexicanos son mayoría entre los inmigrantes en EE. UU. se convierten en un público muy valioso para las productoras.

A pesar de la escasez de las variedades mexicanas, sí que se incluyen distintas variedades diatópicas del español. En casi todos los casos los personajes son originarios del país cuya variedad presentan, así que se da una imagen bastante fiel. No obstante, los ejemplos tampoco abundan y a partir de un personaje se crean estereotipos (no solo) lingüísticos. Estas variedades añaden algo exótico a la trama o al personaje, pero también tienen un matiz didáctico acerca de las variedades de otros países de habla hispana. Lo que sí debe tenerse en cuenta es la artificialidad de las producciones del habla en general, ya que la variedad del personaje no debe necesariamente corresponderse con la variedad del actor en cuestión. Muchos actores son de otros países como Cuba (César Évora: Heriberto en *Triunfo del amor* y Dionisio en *Amor bravío* / Livia Brito: Fernanda en *Triunfo del amor* / William Levi: Maximiliano en *Triunfo del amor*), Colombia (Daniel Arenas: Pablo en *La Gata*), Ecuador (Danilo Carrera: Mauricio en *Sin rastro de ti*) o Argentina (Mónica Ayo: Valeria en *Antes muerta que Lichita* y Leonela Montenegro en *Triunfo del amor* / Federico Ayo: Emiliano en *La candidata*) y no siempre representan personajes de sus países natales.

Las variedades diastráticas son las que más se dejan apreciar. El habla más marcada es de los personajes de las clases medias-bajas mientras los personajes de clase alta suelen hacer uso de un registro culto y neutralizado. (Llorente Pinto, 2004, p. 5). Esta distinción es un recurso muy importante en la caracterización de los personajes, pero no siempre está bien conseguido. Los personajes en transición, cuando aún viven en pobreza, no presentan rasgos muy marcados y manejan un estilo intermedio o moderado desde el principio (Esmeralda y Damián en *La Gata*). Es perfectamente posible distinguir a los personajes marginales gracias a su registro vulgar y el contraste que más se da es entre rico y pobre. El factor de la educación se hace notar en gente humilde, pero educada, que no abusa de los barbarismos y le limita al uso de algunos coloquialismos (las hermanas López López en *Así*

en el barrio como en el cielo). En el contraste rico / pobre la entonación sigue siendo el principal distintivo seguido del léxico.

En cuanto a la presencia de otras lenguas llama mucho la atención que las lenguas indígenas son casi inexistentes, de hecho, solo se pudo apreciar un ejemplo en el corpus. Una frase en maya pronunciada en un entorno conocido por su legado maya es el único reflejo lingüístico de un país con tanta diversidad étnica y lingüística. Igual que con las variedades diatópicas de México, puede no interesar ahondar tanto en el tema para no perjudicar la “exportabilidad” de la telenovela. Como una curiosidad, hay que mencionar que ya existe la primera telenovela en lengua maya, *Baktún*, que se estrenó en 2013 en la televisión regional de Quintana Roo²²⁶.

Lenguas como el inglés o el italiano tienen una clara prevalencia y su uso está ligado al éxito personal y profesional. Por lo general, son los personajes de las clases altas que manejan el inglés y suele aparecer perfectamente hablado, incluso en el uso de palabras sueltas. El italiano corre una suerte diferente, ya que al menos cuatro personajes de distintas clases sociales (Ana Sofía, Pipino Pichoni, Doménico, Ana Leal...) se inventan el italiano descaradamente. En el caso del italiano hay que entender su presencia como elemento caracterizador de los personajes, es decir, las expresiones y palabras sueltas sirven para comunicar al espectador que el personaje tiene ascendencia italiana y como tal hay que encajarlo socialmente. La representación fiel del idioma no es objetivo de estas muestras, especialmente en telenovelas de corte humorístico. Tanto el inglés como el italiano gozan de prestigio en todo el corpus.

La representación del francés es, cuando menos, curiosa. Una criada afroamericana habla español con un fuerte acento francés. Así el idioma

²²⁶ Artículo disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/08/130827_mexico_cultura_baktun_telenovela_maya_jcps

aparece ligado a la servidumbre y, por ende, carece de prestigio, a pesar de ser la segunda lengua extranjera más enseñada en el país.

Posiblemente, el inglés, que sí aparece representado de manera correcta y fiel, tiene mucha más relevancia en un país con estrechos lazos con Estados Unidos o al menos el mensaje que transmiten las telenovelas es que el inglés es el idioma de los ricos.

La poca presencia de rasgos indígenas, tanto físicos como lingüísticos, es muy llamativa y puede deberse a una multitud de causas. Es casi como una negación de un legado cultural en un afán de un blanqueamiento mediático. Los blancos (*güeros*) son los que tienen éxito, son ricos e irradian un prestigio étnico en una sociedad en el fondo tan diversa. Una parte importante del pueblo mexicano habla alguna lengua indígena (especialmente, náhuatl y maya) o son bilingües. Sería sencillo y auténtico mostrar esta realidad en las telenovelas, pero el estilo de vida estadounidense o europeo es más popular y quizás es lo que hace el producto más atractivo más allá de las fronteras mexicanas. Por otra parte, existe una obvia carencia de actores profesionales de origen indígena que también dominen alguna lengua indígena. La reciente película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón relata la historia de una empleada doméstica de Oaxaca que cuida de una familia en la Ciudad de México en la colonia "Roma". El director tuvo que recurrir a actores no profesionales para dar vida a los personajes, como es el caso de la protagonista Yalitza Aparicio. Esta joven es oaxaqueña y de origen mixteco, pero no hablaba ese idioma antes del rodaje de la película, "por lo que para la película tuvo que tomar clases con su mejor amiga Nancy."²²⁷ Aunque hay centros de estudios de actuación gratis, como es el caso del CEA (Televisa) o del CEFAT (TV Azteca), los estudiantes deben costearse la vida en la Ciudad de México durante los tres años de carrera en los que no les queda tiempo para trabajar. Por lo tanto, es una opción al alcance de pocos aspirantes. La ausencia de

²²⁷ Artículo sobre Yalitza Aparicio en <https://www.nacion321.com/ciudadanos/yalitza-la-mexicana-que-la-esta-rompiendo-con-roma-de-alfonso-cuaron> (accedido el 06/03/2019)

actores indígenas refleja tal vez una desigualdad social que excluye a ciertos grupos étnicos de diversos ámbitos laborales y artísticos. A raíz del tremendo éxito que ha tenido Yalitza se ha mostrado nuevamente el grave problema del racismo en la sociedad mexicana²²⁸.

Para concluir este apartado, diremos que las telenovelas reflejan principalmente la variedad del centro del país, es decir, la variedad de prestigio, y algunas diferencias se dan entre las clases sociales. La diversidad lingüística del país no queda en absoluto reflejada y se presentan algunas otras variedades del español según la trama. Cabe recordar que el lenguaje en las telenovelas es un medio de caracterización del personaje (junto al vestuario, maquillaje, movimiento corporal etc.) y como tal no busca plasmar el realismo lingüístico de una sociedad. Gracias al análisis pudimos comprobar que efectivamente se está empleando el español hablado en México y no el español neutro, si bien con mucha menos variación que en la realidad. Los contrastes se dan principalmente a nivel diastrático, ya que la oposición entre 'pobre' y 'rico' es necesaria en la mayoría de las tramas telenovelescas. Teniendo en cuenta la función artística del lenguaje, la representación del español hablado en México es bastante satisfactoria, ya que a los pocos minutos (si no, segundos) de ver una telenovela del corpus se aprecia su "mexicanidad" a través de los usos lingüísticos.

²²⁸ Véase el artículo Oscar 2019: "Yalitza se vuelve objeto de lo peor que tiene este país", cómo los ataques a la actriz de "Roma" exponen el racismo enquistado en México disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47339295> (accedido el 05/03/2019).

13. Religiosidad

Perdóname, Virgencita.

Perdóname y ayúdame, te lo suplico.



Triunfo del amor, cap. 10, 18'00.

La religiosidad plasmada en las telenovelas permitirá poner los temas como el suicidio, la homosexualidad y los abortos en perspectiva. Es importante determinar en qué grado la religiosidad está presente en las telenovelas en las que se tratan temas tan polémicos para el cristianismo. La invocación a la “Virgencita” por los personajes buenos y de puro corazón es constante en casi todas las telenovelas mexicanas y, naturalmente, del corpus. El culto a la Virgen de Guadalupe, la Virgencita, se remonta al siglo XVI cuando Juan Diego Cuauhtlatotzin vio una aparición mariana en el cerro del Tepeyac. Posteriormente, se inmortalizó lo ocurrido en un cuento en náhuatl con el nombre “Nican mopohua”. La Virgencita, desde entonces, se puede considerar casi la madre de los mexicanos (Neubauer, 2012, p. 50) y en la mayoría de las casas, especialmente las más humildes, no pueden faltar altares dedicados a esa figura religiosa. Incluso el basurero tiene una capilla improvisada dedicada a la Virgencita igual que en una humilde vecindad.



Qué pobres tan ricos, cap. 5, 43'45. *Amor bravío*, cap. 89, 05'30



Triunfo del amor, cap. 57, 12'50.



Las Bravo, cap. 3, 04'10.



Antes muerta que Lichita, cap. 18,
03'10.



La Gata, cap. 22, 02'19.



La Gata, cap. 13, 19'10.²²⁹



Triunfo del amor, cap. 116, 44'00.

Aparte de la virgen de Guadalupe, también contamos con otras festividades religiosas y peregrinaciones, especialmente en *Qué pobres tan ricos*.

²²⁹ En el basurero existe efectivamente una capilla (véase el artículo referenciado) con la imagen de la Virgencita, pero no se pudo verificar si la que se muestra en la telenovela es la auténtica o una reconstrucción. <https://www.hoyestado.com/2017/08/los-olvidados-de-neza/> (accedido el 15/01/2019).

El Señor de Chalma

La festividad en Chalma está basada en una tradición prehispánica. Con la evangelización construyeron un santuario cristiano en este lugar que hoy acoge a los peregrinos.



Qué pobres tan ricos, cap. 64, 38'00

San Cipriano (del Tule)

Es un santo que se venera afín a la necromancia²³⁰, práctica extendida en México. En la telenovela honran a este santo en una celebración en la casa de los Menchaca con su color característico: el púrpura.



Qué pobres tan ricos, cap. 105, 39'40

La Virgen de los dolores

Se venera en una peregrinación a las Chinampas de Xochimilco en "trajinera" (barquitos coloridos). Delante de la virgen la gente pide un deseo, lo cual inspira a numerosos monólogos en la telenovela.



Qué pobres tan ricos, cap. 156, 25'00

La simbología religiosa no se queda en estas muestras tan abiertas, sino también forma parte de la propia trama y de los discursos. Las telenovelas albergan abundantes alusiones a Dios y la Virgencita y el corpus no es ninguna excepción. En muchas de las tramas se encuentra como mínimo un

²³⁰ La necromancia es la práctica de adorar a los muertos como se viene haciendo en el Día de los Muertos (1 y 2 de noviembre) o con el culto a la Santa Muerte.

cura con mayor o menor protagonismo (*Triunfo del amor*, *Amor bravío*, *El color de la pasión*, *La gata*), los personajes reciben educación en un entorno católico (orfanato de María Desamparada en *Triunfo de amor*, internado católico en *UEPA*) o se hace referencia a la fe en varias ocasiones (imploraciones a Dios o a la Virgen, bodas, entierros, confesiones, orfanatos...). Cabe también mencionar que dos personajes profesan un fanatismo religioso: la inofensiva Beatriz en *Antes muerta que Lichita* y la malévola Doña Bernarda en *Triunfo de amor*.

La invocación de Dios (a menudo “Diosito”) o la Virgencita y posterior gratitud está prácticamente presente en todas las telenovelas analizadas, sobre todo cuando se expresan alivio, impotencia o enojo. Es probable que no siempre se implique gran devoción religiosa al nombrar a Dios en el discurso, pero es como mínimo curiosa y digna de mención la inclusión sistemática de referencias religiosas a nivel lingüístico. A continuación, se recoge el primer ejemplo de la mención de Dios en las telenovelas del corpus:

Amor bravío

Cap. 1, 18'00 - Agustina al enterarse de que su hija Camila sobrevivió el accidente:

Ay, bendito sea Dios.

Antes muerta que Lichita

Cap. 1, 10'15 - Beatriz al bendecir la mesa:

Agradecemos al Señor por los sagrados alimentos. Amén.

Así en el barrio como en el cielo

Cap. 1, 45'35 - Jacinta cuando sufre un choque anafiláctico por ingesta de cacahuete:

Ayuda, Diosito, por favor.

El color de la pasión

Cap. 1, 39'36 - Adriana, que está esperando a alguien quien finalmente toca a la puerta:

Ay, bendito sea Dios, ¡adelante!

La candidata

Cap. 2, 12'00 - Alonso quejándose con su mujer:

La verdad no entiendo por qué no puedo hablar con mi hijo, por Dios.

La Gata

Cap. 1, 1'00 - Lorenza bendiciendo a su hijo Pablo antes de ir al colegio:

Dios te cuide y te proteja, mi amor. – Amén, ma.

Las Bravo

Cap. 1, 37'57 - Valentina pregunta al forense si su marido sobrevivió el accidente:

El hombre de la camioneta está vivo, ¿no? ¿Lo rescataron? Por el amor de Dios, dígame...

Mi corazón es tuyo

Cap. 1, 23'10 - Ana lo dice a su amiga Jenny después de un accidente:

Ay, bendito Dios, que ya se acabó este día tan espantoso, mi Jennys.

Qué pobres tan ricos

Cap. 1, 14'50 - Don Chuy animando a su hija que se preocupa mucho por el negocio familiar:

Hay que chambearle más, ¿no? Diosito nos va a ayudar, hombre.

Sin rastro de ti

Las referencias religiosas están ausentes incluso en situaciones de estrés (secuestro, suicidio...) excepto en el último capítulo en un diálogo con tintes irónicos cuando Ángel (A) va a una entrevista de trabajo y la mujer (M) le cita para otro día (cap. 16, 38'30):

M: ¿Puede venir mañana a las 7?

A: ¿Las 7? ¿A las 7 de la mañana?

M: ¿Algún problema?

A: Sí, es que hago bicicleta y luego voy a misa. No puedo.

M: Que Dios lo bendiga.

Triunfo del amor

Cap. 1, 04'23 - Victoria reza en una Iglesia por su hija perdida:

Virgencita, no me canso de venir a suplicarte...

Un escenario para amar

Cap. 1, 12'48 – Claudio entrega juguetes en un orfanato y la encargada se lo agradece:

Muchas gracias, Don Claudio, que Dios le bendiga.

Apenas transcurridos unos minutos de una telenovela ya se menciona a Dios o la Virgencita. Sorprendentemente, la telenovela moderna *La candidata* tiene apenas referencias a Dios y las pocas que se aprecian pueden ser meras expresiones discursivas. El caso de *Sin rastro de ti* es parecido, si bien la referencia que se hace en el último capítulo es de índole irónica. No obstante, resalta los valores inherentes a la vida de un buen cristiano: madruga y va a misa. No como en otras telenovelas de corte clásico, familiar o juvenil, las escenas de estrés, desolación e impotencia se desarrollan sin referencias religiosas. Esta ausencia se explica, tal vez, por la naturaleza de ambas telenovelas modernas, ya que tratan de corrupción, trata de personas y

asesinato de una forma más cruda que una telenovela clásica y el público meta se sitúa en adultos (horario nocturno). Al no ser un producto familiar posiblemente no existe la obligación de apelar a la moral cristiana y ante la posibilidad de causar un conflicto con los valores católicos se evitan directamente. Conviene mencionar que los mismos productores han creado telenovelas de corte clásico con anterioridad, así que la presencia de los valores cristianos en los discursos (ideológicos) parece no ser solo una elección de los productores, sino más bien viene impuesta por la historia, el guion o la dirección de la empresa.

13.1. Corpus versus realidad

¿Y qué ocurre en la sociedad mexicana al respecto? La vasta mayoría de los mexicanos se declara católica, si bien el país es oficialmente laico. No obstante, en los últimos años, se ha observado que el catolicismo decrece en favor de otras religiones y del ateísmo.²³¹

México es un país laico, pero con gran tradición católica debido a la evangelización por parte de los colonos europeos tras la conquista. Como los temas del análisis son especialmente polémicos para el catolicismo, habría que investigar el grado de religiosidad reflejado en las tramas y ponerlo de relieve con las tendencias de la sociedad contemporánea.

Para ello, es conveniente recordar que la Virgencita no solo es un símbolo religioso, sino también un “factor determinante en el desarrollo de la conciencia nacional mexicana” (Neubauer, 2012, p. 59) ya que se trata de “(...) un intenso y apasionado culto en el pueblo mexicano, de tal manera que la Imagen [de la Virgencita] llegó a ser, en un momento dado, la señal de la Patria” (de la Maza, 1953, p. 9). También Michael (2010, p. 322) coincide en

²³¹ Artículo disponible en <http://www.animalpolitico.com/2016/02/el-numero-de-catolicos-en-mexico-va-a-la-baja-aumentan-los-ateos-y-de-otras-religiones/> y <http://www.milenio.com/estados/hay-17-menos-catolicos-en-mexico-que-hace-100-anos> (accedido el 14/11/2017)

que la Virgencita es un “marcador de la nacionalidad mexicana”, si bien opina que lo que hace que las tramas de las telenovelas sean “más mexicanas” no es la pura presencia de la virgen, sino la devoción de los personajes hacia ella. El autor apunta que la imagen de la Virgen suele aparecer en entornos humildes mientras que en casas de los ricos se muestran crucifijos en un afán de distanciarse de la creencia popular que constituye el culto a la Virgencita, lo cual se puede corroborar en la mayoría de las telenovelas del corpus. Victoria en *Triunfo del amor* se convierte en una mujer de alta sociedad y, posiblemente, para demostrar sus orígenes humildes ella sigue implorándole a la Virgen (Cap. 26, 2’15).

Como ya se ha visto, la religiosidad en México va disminuyendo, especialmente entre la gente más joven. Sin embargo, las alusiones católicas están presentes en prácticamente todo el corpus para todos los grupos meta tanto en forma de personajes religiosos (curas y monjas) como en invocaciones a la Virgencita a “Diosito” por parte de personajes creyentes en situaciones complicadas. La pequeña Luz Lascuráin (*Mi corazón es tuyo*) reza igual que la señora mayor Doña Rita (*La Gata*), traspasando los estratos sociales y las edades. Además, los personajes buenos suelen ser creyentes mientras que los malos son herejes²³² y lo demuestran públicamente. Así que la resultante polarización parece casi una apelación al público sugiriendo que los buenos son devotos de Dios (“nosotros”) y solo los malos reniegan a la fe o la utilizan para justificar sus actos malignos (“ellos”).

Dentro del corpus hay una telenovela que tematiza el *striptease* masculino (*Las Bravo*). La exhibición del cuerpo masculino y las obvias connotaciones sexuales no son precisamente lo que se espera en un entorno tradicional-católico. El original de la telenovela se hizo en Chile, así que se trata de una adaptación que se aplica a un nuevo contexto cultural. Hay dos personajes

²³² Una excepción es Doña Bernarda en *Triunfo del amor*, donde es una mujer maligna y una religiosa fanática que invoca incansablemente al Señor (y no a la Virgencita) y se convierte en autoproclamada juez terrenal de la voluntad de Dios, además de introducir a su hijo, casi forzosamente, al sacerdocio.

extremadamente pudorosos: Valentina y su hija Adriana. Ambas se sienten al principio incómodas en presencia de hombres que se desnudan y prefieren no mirar cuando se quitan la ropa. Además, Adriana lleva una vida de lo más clásica y tradicional (junto a un marido machista) y exalta los valores católicos en su día a día. Valentina se quedó viuda y se encuentra en una situación algo más liberal, pero también pretende casarse con su novio para hacer las cosas “bien”. Los valores católicos se ven plasmados en estos dos personajes en contraposición a la osadía de la temática y son una herramienta discursiva de mitigación. Ambas crean una especie de ancla entre la temática y la sociedad mexicana y se justifica su actividad laboral como respetable, ya que es causada por las acciones malas de un personaje amoral (José Bravo). Ellas solo lo hacen para “seguir adelante” y no por placer e indecencia. Por otra parte, a pesar de poder apreciar bastante piel (masculina) a lo largo de la trama, no se ve a ningún hombre completamente desnudo y se intenta restarle el aspecto sexual con humor y desenfado. Por último, hay que recordar que la telenovela se dirige claramente a un público adulto y por eso puede tocar tabúes de una forma más abierta.

Ahora bien, la presencia de la religiosidad en las telenovelas —sea a nivel discursivo o realmente como muestra de confesión— influye muy probablemente, como si de un filtro ideológico o espiritual se tratara, en el tratamiento de temas polémicos para el catolicismo, como los que se analizarán a continuación. Por ende, en el análisis se debe incluir también la posición de la Iglesia católica y es necesario verificar qué punto de vista es el más favorecido en las telenovelas.

Como se ha mostrado, las referencias religiosas abundan en forma de simbología, lenguaje y personajes. La religiosidad es un tema importante para las dos productoras del corpus. Televisa se posicionó como televisión de familias y siempre ha procurado transmitir los valores tradicionales, incluyendo la religión (Michael, 2010, p. 222). Esto se muestra más explícitamente en el

programa *La rosa de Guadalupe*²³³, en el aire desde 2008, que es una serie o un drama unitario con tintes de telenovela que ya ha superado los mil episodios. Los protagonistas se enfrentan a diferentes problemas, a veces tan crudos como la violación o el incesto, pero cualquier situación se resuelve de manera milagrosa de la mano de la Virgencita. La fe cristiana es ensalzada y presentada como modo de vida resolutivo, aunque los propios creadores del programa sostienen, sorprendentemente, que “no es un programa religioso ni de apariciones. (...) No es un programa que tratará de orientar o reorientar las creencias religiosas de la audiencia y nunca tendremos personajes que representen la autoridad eclesiástica.”²³⁴ La respuesta de TV Azteca a este programa fue *A cada quien su santo*, con un concepto completamente diferente como aseguran desde el canal. Sin embargo, llegó a tener menos éxito y repercusión, ya que hoy ha dejado de figurar entre su oferta televisiva.

La tradición católica en Televisa se corrobora al celebrar habitualmente una misa antes de las grabaciones de cada telenovela²³⁵. Para ello un cura se desplaza a los estudios de rodaje y da así su bendición al proyecto televisivo y el equipo.



Misa inicio rodaje de *Amor bravío*²³⁶

²³³ La web del programa es <https://www.lasestrellas.tv/programas/la-rosa-de-guadalupe> (accedido el 02/08/2018).

²³⁴ Artículo disponible en <http://www.jornada.com.mx/2009/04/09/espectaculos/a09n1esp> (accedido el 18/09/2018).

²³⁵ Nota de prensa sobre la misa de inicio de las grabaciones de la telenovela *Me declaro culpable* disponible en <http://www.televisa.com/sala-de-prensa/telenovelas/1019209/me-declaro-culpable-celebra-misa-inicio-grabaciones/> (accedido el 11/11/2018).

²³⁶ Las fotos están disponibles en la página web de la protagonista Silvia Navarro: <http://silvianavarro.com/galeria/> (accedido el 23/03/2018).

En general, Televisa y TV Azteca le dan preferencia a la religión católica frente a otras posibles confesiones y hay críticos que acusan directamente a Televisa de colaborar con la Iglesia²³⁷:

En una nota publicada por la agencia IPS, en enero de 2008, al inicio de las transmisiones del programa, Arturo Molinar, consultor en materia de medios de comunicación, opinó: “La Iglesia dio a Televisa una patente casi exclusiva para sacar partido de la Virgen, a pesar de que en México ningún grupo religioso tiene autorización para manejar un canal de televisión abierto, aunque sí hay uno de corte católico que se transmite por los sistemas de paga, como es la señal por cable o vía satelital.”

Quizás en tiempos de menor convicción religiosa, especialmente entre los jóvenes de hoy, las cadenas televisivas poderosas (por iniciativa propia o ajena) intentan concienciar al público de lo provechosa que puede ser la fe. La religión es capaz de crear un orden y “ha sido la tercera gran unificadora de la humanidad” (Harari, 2017, p. 234). Es probable que para mantener cierta unión en el país las clases dirigentes, en este caso mediante los medios de comunicación, tengan gran interés en difundir e inculcar los valores católicos, y lo hacen a su manera. Como Roccia afirma (2015, p. 450):

La IC [Iglesia católica] posee la ardua tarea de mantener un discurso orientado a aquellos estratos sociales altos y bajos, a aquellos que son creyentes, a los opositores y a los indiferentes. Es decir, el discurso debe ser integrador.

¿Y si este discurso integrador se facilita por el medio de la telenovela? Es un formato de comprensión sencilla que llega a millones de hogares. Se puede especular que existe cierta manipulación y un adoctrinamiento implícito, aunque en un país tradicionalmente católico también se puede deber simplemente a una apelación a la tradición nacional y a la Virgencita.

²³⁷ Artículo disponible en <http://www.jornada.com.mx/2009/04/09/espectaculos/a09n1esp> (accedido el 18/09/2018).

El estudio de la religiosidad en las telenovelas tiene su justificación en el ACD. Yuval Harari (2017, p. 254) afirma que una ideología es prácticamente una religión: “Si una religión es un sistema de normas y valores humanos que se fundamenta en la creencia en un orden sobrehumano, el comunismo soviético no era menos religión que el islamismo”. Como paralelismos aduce la presencia de escrituras sagradas (la *Biblia* versus *El capital* de Karl Marx), la celebración de festivales (el día de Navidad versus el 1 de mayo) y la creencia en leyes de la naturaleza descubiertas por determinados personajes (Siddharta Gautama versus Karl Marx, Friedrich Engels y Vladimir Lenin). Una religión no precisa necesariamente de deidades (budismo), así que este no sería un argumento válido en contra de la equiparación sorprendente de términos. Se entiendan o no ambos conceptos como sinónimos, lo que resulta incuestionable es el componente ideológico que contienen las creencias religiosas. Según el modelo mental de Van Dijk (véase el capítulo 7.1.2.) vemos que las ideologías grupales están profundamente ancladas en la memoria social y estas interactúan con el conocimiento sociocultural compartido. Estos componentes no solo influyen en los procesos mentales de las personas (opiniones, actitudes, creencias, valores...) sino también se manifiestan en los discursos que producen.

Sabemos que la Iglesia católica tiene una serie de normas, reglas y leyes que aplica de forma estricta: para ser un buen cristiano hay que seguirlas. Con la finalidad de divulgar estos ideales se sirven de diversos métodos como las misas celebradas, las clases de religión en el colegio o también los medios de comunicación como la televisión²³⁸. Ahora bien, no se trata de acusar a la Iglesia de difundir discursos ideológicos en las telenovelas, ya que la realidad es mucho más compleja. Si los creadores de las telenovelas son católicos, automáticamente se refleja su propia interpretación de las normas religiosas en los discursos que producen. La estructura de la identificación, es decir la declaración de pertenencia a un grupo ideológico determinado, se da siempre

²³⁸ Recordemos aquí el gran éxito que tiene el drama unitario *La rosa de Guadalupe* en Televisa (véase el capítulo 4.2).

y cuando un personaje reza a la Virgen o emite un “¡Por Dios!”. Como la tradición católica está muy arraigada en México, estas alusiones identificatorias dicen también: “Soy mexicano, somos mexicanos.” (especialmente en conexión con el símbolo de la Virgencita). La religiosidad y su presencia en los discursos es, pues, una expresión de pertenencia nacional.

El cuadrado ideológico (de manera simplificada: nosotros los buenos, ellos los malos) se muestra de forma aislada, ya que en general los personajes son católicos y pertenecen a la misma ideología. Si algún personaje es abiertamente no creyente o incluso blasfemo, es automáticamente un villano que tendrá su castigo merecido. En los contenidos socioculturales volveremos al concepto del discurso religioso-ideológico y las estructuras que se pueden determinar.

14. Suicidio

Dafne: Alicia, te das cuenta de que si no hubieras llegado yo...

Alicia: Ya, ya, ya, ya, ya...no digas eso.



Antes muerta que Lichita, cap. 29, 04'35.

En varias telenovelas del corpus se tratan trastornos mentales como la bipolaridad (Nora en *El color de la pasión*, Gisela en *La Gata*, Ximena en *Mi corazón es tuyo*, Ximena en *Triunfo del amor*) o enfermedades como la depresión (Fernanda y Victoria en *Triunfo del amor*). En dichos casos el suicidio puede suponer un riesgo serio para el paciente, por lo que suele tratarse mediante terapias y medicación específicas.

Esta forma de muerte que, indudablemente, dota la trama de dramatismo, se da con una frecuencia asombrosa en el corpus. En la vasta mayoría, sin embargo, se queda solo en intentos frustrados de suicidios. A modo de resumen, se dan 15 intentos de suicidio y 8 suicidios consumados, es decir, unos 23 casos en 9 telenovelas. Tres de los intentos culminan en suicidios consumados y un personaje hace 3 intentos antes de consumarlo.

Telenovela	Personaje	
Triunfo del Amor	Nati	Intento de suicidio
	Victoria	Intento de suicidio
	Ximena	Intento de suicidio (3)
	Ximena	Suicidio
	Guillermo	Suicidio
Amor bravío	Agustina	Suicidio
El color de la pasión	Federico	Suicidio
	Lucía	Intento de suicidio
	Nora	Intento de suicidio
	Nora	Suicidio
	Rebeca	Suicidio
La Gata	Jesús	Suicidio
Así en el barrio como en el cielo	Francesca	Intento de suicidio

Mi corazón es tuyo	Ximena	Intento de suicidio
Antes muerta que Lichita	Dafne	Intento de suicidio
Sin rastro de ti	Camila	Intento de suicidio
La candidata	Hugo	Intento de suicidio
	Teresa	Intento de suicidio
	Israel	Intento de suicidio
	Cecilia	Intento de suicidio
	Cecilia	Suicidio

De los 23 casos de suicidios e intentos, 18 se corresponden con personajes femeninos (78%) y 4 son ejecutados por personajes masculinos (22%). Si se contabilizan solo los 15 intentos, hay 13 por personajes femeninos (87%) y 2 por personajes masculinos (13%). En los 8 suicidios consumados hay también más casos entre mujeres (63%) que varones (38%).

El (intento de) suicidio aparece con mayor frecuencia en las telenovelas clásicas (*Triunfo del amor* y *El color de la pasión*) y en una telenovela para adultos (*La candidata*). Las producciones familiares tienen como mucho algún intento de suicidio en la trama. Las diferentes formas de suicidios mostradas en el corpus son:

Tipos de suicidio	Personajes
Pastillas / sobredosis drogas	Victoria (TA) – somnífero
Total: 5 (4 fem., 1 mas.)	Ximena (TA) – pastillas
	Lucía (CP) – somnífero
	Hugo (LC) – somnífero
	Cecilia (LC) – cocaína
Saltar desde altura	Agustina (AB)
Total: 6 (fem.)	Nati (TA)
	Ximena (TA)
	Nora (CP)
	Francesca (AB)
	Dafne (AL)
Precipitarse con el coche	Ximena (TA)
Total: 2 (1 mas., 1 fem.)	Guillermo (TA)
Cortar las venas	Ximena (TA)

Total: 4 (fem.)	Nora (CP) Camila (SR) Cecilia (LC)
Arma de fuego	Jesús (LG)
Total: 4 (3 mas., 1 fem.)	Federico (CP) Rebeca (CP) Israel (LC)
Intoxicación por gas	Teresa (LC)
Total: 1 (fem.)	
Ahogamiento	Ximena (MC)
Total: 1 (fem.)	

Las mujeres prefieren los saltos desde altura (33%), la sobredosis (22%) y cortarse las venas (22%). La intoxicación por gas (6%), el ahogamiento (6%), el arma de fuego (6%) y el accidente mortal de coche (6%) son las menos usadas. Los personajes masculinos prefieren las armas de fuego (60%) y en menor medida la sobredosis (20%) y los accidentes mortales de coche (20%).

14.1. Intento de suicidio

A continuación, se comentarán los intentos de suicidio en el corpus agrupados por telenovela.

14.1.1. Triunfo del amor

Nati Duval

Nati está enamorada de Juanjo, pero este no le hace caso. Cuando ella va caminando por la calle, vestida con un pijama, en un monólogo insinúa lo que tiene planeado (cap. 36, 12'00):

Dios mío, perdóname. Ya no puedo vivir así. No puedo.

En su desesperación se sube a un edificio y amenaza con saltar. Juanjo, como bombero, acude a la escena e intenta calmarla.



Nati le grita a Juanjo (cap. 36, 16'15):

Ya te dije que me dejes en paz. No te necesito, Juanjo, no te necesito. Como bien me dijiste en la mañana: es mi vida y puedo hacer con ella lo que quiero. Si te me acerques te aseguro que me aviento, Juanjo. ¡Me aviento!

Juanjo reacciona:

Nati, yo sé que tienes razón en estar enojada conmigo. Pero esa no es la solución, Nati. Yo te pido que me dejes bajarte y te prometo que después platicamos, Nati. (...) Por favor, Nati, tú eres creyente. No cometas ese error, por favor. Tú sabes que Dios es el que puede despojarnos de esta vida, por favor.

Nati es consciente de que está a punto de cometer un pecado antes de subirse al edificio, por eso le pide perdón a Dios. Se hace visible la moral cristiana, ya que la postura de la Iglesia Católica es clara con respecto a los suicidios, como se comentará más adelante. Nati razona que ella puede decidir qué hacer con su vida, pero con esto no respeta la voluntad de Dios a pesar de ser muy creyente.

En múltiples ocasiones ella amenaza con lanzarse al vacío (“¡Me aviento!”), sin llegar a hacerlo y el efecto dramático aumenta. Juanjo deja claro que suicidarse no es la solución y apela a la fe cristiana de Nati (“eres creyente”) para recordarle que el único que le puede quitar la vida es el mismísimo Dios. Si ella lo hiciera, sería un “error”. El personaje revela así una relación de poder culturalmente aceptada entre los creyentes. Y no solo es el recordatorio del poder divino, sino también se refiere a una base de conocimiento compartido

entre los cristianos mediante la cual busca la complicidad del público²³⁹. La moral cristiana se convierte en argumento viable en esta situación (y por deducción, en otras semejantes), si bien Nati no le hace mucho caso. Como cabe esperar, el suicidio al final no se materializa tras tantas invocaciones religiosas.

Cuando el día siguiente su amigo Fabián le quiere preguntar por qué se le ocurrió lanzarse de un edificio, Linda interviene explicando que, según el doctor, no se le puede hacer ninguna de estas preguntas, porque no ayudan en su recuperación. De esta manera ya se zanja por completo la tematización del suicidio: Nati ni acude en busca de ayuda psicológica ni lo habla con sus amigos. Se queda en una anécdota dramática que no muestra al público cómo tratar realmente un caso de personas con inclinaciones suicidas. Desde este punto de vista el tema no recibe un tratamiento creíble, ya que una persona no llega a tirarse de un edificio de un día para otro y mucho menos supera sus problemas ignorando por completo lo que ha pasado. Quizás se acepta todo lo ocurrido por “disposición de Dios” que no requiere mayor indagación. De todos modos, la manipulación religiosa (de un personaje a otro y automáticamente a todo el público) mediante la aclaración del poder que tiene Dios (y no nosotros, los humanos) queda patente en este ejemplo.

Victoria Gutiérrez de Sandoval



Tras ver a su marido con la amante, Victoria se encierra en su habitación. A la mañana siguiente sus familiares la encuentran inconsciente. Al parecer ha tomado algunas pastillas en un intento de suicidio.

(Cap. 53, 26'00)

²³⁹ Incluso el público no cristiano suele tener acceso a este conocimiento específico, ya que se ha incorporado ya en el conocimiento cultural del mundo occidental.

Su amiga Antonieta declara luego mientras Victoria sigue en coma (cap. 53, 27'00):

Fue un accidente. Victoria estaba muy deprimida y no se dio cuenta.

El “desliz” de Victoria no se juzga, sino que sus familiares y amigos la exculpan como se aprecia en la anterior reacción de Antonieta y la de su hijastro Max (Cap. 53, 47'45):

No te preocupes. Fue un descuido que puede haber sido fatal, pero gracias a Dios no pasó a mayores.

Se usan únicamente eufemismos para referirse al intento de suicidio (“accidente”, “descuido”) implicando que no lo hizo a propósito. La depresión misma es un importante detonante de suicidios, con lo cual la justificación de Antonieta no tiene sentido. Una persona que toma pastillas demás sí se da cuenta y en este caso nadie le ha obligado a Victoria. Es posible que en este caso tomase la justa cantidad para que se quedara solo en un intento de suicidio y así llamar la atención. La invocación a Dios tampoco falta, aquí por parte de Max, porque ella se ha salvado y encima no ha muerto de una forma tan poco cristiana que no tiene perdón eclesiástico.

Victoria ha pasado por muchas cosas que le puedan desencadenar una fuerte depresión. Se quedó embarazada y fue apartada del padre de su hija, luego su jefe la viola, después su hija se pierde y, cuando su vida ya parece perfecta, su marido la engaña con varias amantes. En algún momento ella sí acude a un médico para hablar de su depresión (aunque de forma privada y no en consulta), pero aún más se sincera con el cura y la Virgencita. Las plegarias llorosas son interminables y constituyen una importante parte de la trama. Los problemas mentales reciben, por lo tanto, no mucha atención profesional y su pesado bagaje emocional se queda entre ella y Dios (personificado por el cura y la Virgencita). No obstante, como luego le afectan otros problemas de salud (un cáncer de mama), la depresión se relega a un segundo plano y el intento de suicidio no es tratado psicológicamente ni tematizado con familiares o

amigos. El personaje está condenado a pasar por un calvario hasta llegar a ser feliz, lo cual parece ser también una alusión religiosa a favor del sacrificio individual para un bien común. La ideología religiosa está muy presente en el personaje de Victoria y en toda la trama. En cuanto al intento de suicidio, como en el caso con Nati, se queda en mera anécdota, a pesar de tratarse de algo muy grave en la vida de cualquier persona.

Ximena del Alba

Max busca a Ximena en el trabajo y la acusa de haber querido matar a María Desamparada. La inestabilidad psicológica de Ximena desencadena un ataque de ansiedad fingido y le acusa a Max de maltrato. Resulta que él ahora tiene la custodia de su hijo y esto no le gusta. Por eso, ella se sube a la azotea del edificio con la intención de suicidarse para “escapar” de Max.



De hecho, llega a saltar y Max la agarra del brazo en el último momento (cap. 99, 21'30). La madre de Ximena, Roxana (R), está en la calle presenciándolo todo.

M: No te sueltes, por favor, aguanta fuerte.

X: Dejame, dejame, que no quiero vivir.

R: ¡Por el amor de Dios!

X: Eres el culpable de todo lo que me pasa.

R: Hija, por favor, ¡Ximena! ¿Por qué? ¿Por qué, hija?

X. Tú me quitaste a mi hijo... dejame morir. No quiero vivir, no quiero.

M: No, Ximena, no. No te quité a tu hijo. Tú lo abandonaste, tú te fuiste sola.

El deseo de no querer vivir más es, según Ximena, la principal causa de saltar del edificio. Se ve en una situación desastrosa al no tener al hijo, al que en realidad ni quiere, y peor aún, que el hombre con el que ella desea estar quiere a otra mujer. Así que ella le echa la culpa de todos los males en su vida y lo

acusa de maltrato para vengarse. Aun así, Max se empeña en salvarla en una situación que se alarga artificialmente para potenciar el efecto dramático. Mientras Max la agarra le pide que no se suelte, como si todavía tuviera todas las posibilidades de lanzarse (él solo sostiene un brazo), pero ella le ruega que la deje. Ximena pide casi permiso a Max para que la deje morir (“...déjame morir.”), sin eufemismos, y reitera, empleando una antítesis, lo que no quiere: vivir. La estrategia de Max era calmarla para que no saltase y una vez ya en peligro de muerte la enfrenta directamente con la verdad. Ella abandonó a su hijo hace tiempo y lo mismo haría si llegara a suicidarse. Roxana expresa su preocupación invocando a Dios y expresa su incredulidad con la pregunta retórica “¿Por qué, hija?”. Está claro que su hija no le va a contestar en ese momento.

Max logra tirar de Ximena y salvarla. Lo que sorprende sobremanera es que Ximena no recibe ni atención médica ni psiquiátrica justo después de este incidente. Se van directamente al Ministerio Público donde Ximena explica que Max la maltrata y sin indagar más allá de los testimonios apasionados de los presentes, en una situación sumamente insólita, el juez le concede la custodia del niño a Ximena (sin tener en cuenta su aparente debilidad mental mostrada en un intento de suicidio unos instantes antes).

Ximena está sinceramente desequilibrada y a menudo se encuentra en situaciones límite. Más adelante vuelve a intentar quitarse la vida tomando pastillas (cap. 100, 37’39) y cortándose las venas (cap. 106, 09’19). En ambos casos es su madre la que la rescata. Ximena está teniendo una crisis, porque cree que tanto Max como su hijo están muertos. De hecho, ella provocó un accidente para acabar con sus vidas, pero en realidad no pasó nada.



Roxana:

Hija, por Dios, hija... ¿Qué vas a hacer?
Suelta, hija, por favor, suelta (le quita el
cuchillo).

Finalmente, debido a esta crisis psicótica, la tienen que ingresar en el psiquiátrico (cap. 106, 12'13). No se sabe con exactitud qué patología padece Ximena, pero puede ser alguna forma de esquizofrenia o bipolaridad, un trastorno controlable con medicación. Más adelante ella misma afirma que gracias al tratamiento (y su medicación) está mucho mejor (Cap. 124, 07'00). La madre siempre reacciona de la misma forma a los intentos de suicidio de su hija: invocando a Dios (*por Dios*). Luego ya no se habla de los suicidios frustrados y, como en los ejemplos anteriores de esta telenovela, se quedan en anécdotas dramáticas sin necesidad de más atención.

El caso de Ximena parece muy poco verosímil, porque no recibe ayuda ni de parte de su madre ni de parte de la familia de su marido (su suegra Victoria la quiere mucho). Quizás por ser villana debe sufrir más de lo normal antes de morir suicidándose.

14.1.2. El color de la pasión

Lucía Gaxiola

Lucía se ha quedado plantada en el altar, porque su novio la engañó justo antes de la boda con su propia hermana (en este momento aún no lo sabe). Ella huye de la iglesia en un autobús²⁴⁰ llorando desconsoladamente y se dirige a la tumba de su madre. Vuelve destrozada a su casa y se acuesta poco después. Aún de noche Alonso y Magdalena (M) encuentran a Lucía dormida con un bote vacío de somníferos en la mesa de noche.



La despiertan con dificultad:

M: ¿Cuántas pastillas te tomaste?

L: Una...

(Cap. 11, 24'45)

²⁴⁰ ¿Tal vez en alusión a la película *El Graduado*?

Como no logran despertarla del todo y no se creen que haya sido solo una la levantan y la meten en la ducha. Después habla con su tía Magdalena (30'20):

M: ¿Cómo te sientes, Lucía?

L: Solo quería dormir.

M: Sí, lo sé, pero no sabíamos cuántas pastillas te habías tomado. Tu papá y yo nos preocupamos muchísimo.

L: Tía, ya te dije que no pensaba hacer ninguna estupidez. Ningún hombre, ninguno, vale la tanto pena como para matarse por él.

M: Tienes toda la razón, Lucía. Ninguno. Yo sé, de verdad, créeme que sé cuánto estás sufriendo en este momento. Pero el tiempo, el tiempo ayuda que se cure todo lo...

L: Tía, por favor, déjame sola.

Magdalena y Alonso detectaron el peligro en el que se encontraba Lucía: un fuerte impacto emocional y la presencia de somníferos. Por lo tanto, su reacción ha sido inmediata y quizás han evitado lo peor. Aunque Lucía insiste en que no era su intención acabar con su vida, bien puede decirlo para calmar y despachar a sus familiares. Al final, solo quería dormir (¿para siempre?) y estar sola. Su tía Magdalena también fue abandonada en el altar años atrás, así que es la que más puede empatizar con Lucía, pero esta no desea compartir experiencias en ese momento.

Aquí el suicidio recibe el eufemismo “estupidez” por parte de la autora de los hechos, pero también se dice directamente “matarse por un hombre”. El mensaje es que las penas de amor no son ninguna justificación para quitarse la vida. No queda del todo claro si la intención de Lucía fue realmente el suicidio, pero es una posibilidad. Ella parece ser un personaje fuerte y no acude a ningún profesional para superar su bache emocional. De todos modos, como en los ejemplos anteriores, las tendencias suicidas no suelen recibir ningún tratamiento profesional ni se tematiza con otros personajes de confianza. De nuevo, forma parte anecdótica de la trama para añadir un poco de dramatismo.

Nora Gaxiola

Nora es una joven psicológicamente inestable (padece esquizofrenia y bipolaridad) que siente celos patológicos hacia su hermana y desea destruirle la vida. Cuando se acostó con el prometido de su hermana antes de la boda sí logró separar a los dos, pero también se quedó embarazada. Como Rodrigo no le importa nada no quiere tener al bebé y baraja el aborto (este tema se tratará más adelante). Cuando los padres de ambos se enteran del embarazo les ofrecen solo una solución: se tienen que casar y tener al niño.



Nora se opone hasta tal extremo a la boda arreglada que atenta incluso contra su propia vida. Rebeca encuentra a Nora con las venas cortadas en su cama y reacciona rápidamente cortando la circulación en los brazos. (Cap. 35, 01'50)

La doctora (Sara) que atendió a Nora en el hospital le dice a Rebeca:

Rebeca, te recomiendo que no la cuestiones ni le preguntes nada. Hazle sentir que tiene todo tu apoyo.

Advierte, además, de que Nora necesita evidentemente ayuda psicológica.

A diferencia del caso de Ximena, se recomienda un tratamiento especializado que no solo abarca las tendencias suicidas de la paciente. El problema aquí es que Nora no quiere ayuda profesional y su madre tampoco quiere aceptar la realidad. Rebeca ni siquiera comprende la crudeza del asunto cuando Nora amenaza con volver a intentar suicidarse si tiene que seguir adelante con la boda y el bebé. Mientras tanto, ellas dos usan el intento de suicidio para hacer que Lucía se sienta culpable a Lucía, torciendo así la realidad ya que Nora es la intriga, y lograr que se vaya de la casa.

Como en el caso de Nati, se encuentra la advertencia de no comentar ni preguntar nada acerca del suicidio a la persona afectada. Justo después del

incidente Nora aún no acude a terapia, pero más adelante tiene que verse con un profesional debido a su grave estado psicológico.

La inestabilidad emocional de Nora es constante y las amenazas de suicidio se convierten en algo habitual. En una discusión con su hermana incluso se pone unas tijeras en el cuello (Cap. 69, 23'10).



En esta telenovela el suicidio es tanto un recurso dramático como una forma de chantaje por parte de un personaje malvado. Se puede comparar con el intento de Ximena en *Triunfo del amor*, porque guardan mucha similitud con respecto a sus personalidades y trastornos psiquiátricos. Ambas tienen madres que no les brindan el necesario apoyo, requieren de tratamiento psicológico y medicación y, a pesar de todos los esfuerzos, terminan suicidándose por no poder seguir con su vida tal y como está.

14.1.3. Así en el barrio como en el cielo

Francesca Ferrara

Francesca está hundida, porque perdió su empresa de moda y su mansión. Los Ferrara han cambiado todos los bienes y el estilo de vida con la familia López López y ella no aguanta su situación. Se citó con su novio Alfi en un hotel y juntos se emborrachan. Cuando Alfi aún está durmiendo ella sube a la azotea para acabar con su vida. Temiendo lo peor al despertarse solo, Alfi avisa a Octavio y ambos ven como ella está en el filo del tejado. Mientras Octavio sube rápidamente a salvar a su abuela, Alfi le habla desde abajo, rogándole que no se tire.



Octavio intenta convencerla de no saltar con una estrategia curiosa (cap. 64, 14'40):

Tu despedida podría ser más digna, ¿no crees? Si te esperas, tal vez lleguen las cámaras y así, pues, te lanzas y aprovechas el momento.

Lo que pretende su nieto Octavio es que espere con el salto, no para que llegue la prensa, sino para ganar tiempo mientras los bomberos están desplegando la cama inflable. Ella no le hace caso y se tira, pero los bomberos amortiguan la caída y le salvan la vida.

Cuando aún está dormida en el hospital, Octavio le reclama que la necesita y que no puede terminar su vida así (cap. 64, 27'00) mientras Alfi se reprocha a sí mismo por no haberse dado cuenta del peligro inminente y por no haberla salvado a tiempo (cap. 64, 28'15). Cuando ella despierta dice (cap.65, 19'10):

Ya no quiero que nadie me visite. Lo único que quiero es que me dejen en paz para morirme a gusto... en este cuchitril rodeada de la pelusa a la que pertenezco.

Francesca siempre ha gozado de una vida de éxito y lujos. Verse en un hospital público tras un intento de suicidio, sabiendo que debe volver a su vida miserable, la vuelve completamente pesimista. Reclama soledad y expresa su deseo aún existente de morirse. Octavio sí agradece que Francesca no haya muerto, pero su hermano Flavio sospecha de que solo haya sido una llamada de atención (cap. 65, 38'50):

Don Expedito, espero no se malinterpreten mis palabras, pero creo yo que, si Francesca hubiera querido suicidarse, ahorita estaríamos en el velorio. (...) Francesca es una mujer que ha logrado todo lo que se ha propuesto... y se me hace que solo quería "llamar la atención". Ser el ombligo del mundo como siempre le encanta serlo.

Es cierto que Francesca ha estado llamando la atención continuamente con sus excesos alcohólicos, quizás esto también cuenta como un intento de suicidio, pero nadie realmente ha reaccionado a ello. Cuando Francesca sale del hospital, su familia la espera en casa con una intervención exponiéndole cuánto la quieren. Ya no se tematiza el suicidio como tal o se analizan las causas. Más bien ellos culpan al alcoholismo de su estado general y quieren que ingrese en una clínica de desintoxicación. El caso de Francesca es complejo, porque ya bebió antes de verse en plena pobreza. Es cierto que el deseo de suicidarse puede haberse desencadenado por la adicción, teniendo en cuenta que cuando se lanza está aún un poco bebida, pero no es la única causa de su desorden mental y el deseo de morir. Las recomendaciones de los familiares se apoyan más en la supuesta causa principal (alcoholismo) que en algún problema psíquico que, a su vez, puede ser también la causa del alcoholismo. Como se verá más adelante, hay que tratar las causas del alcoholismo y no solo hacer que la persona se mantenga “seca”.

La sospecha de Flavio puede surgir cuando un suicidio se queda en un intento, sea a propósito o por otras causas. Se trata de una acusación grave, ya que solo querer llamar la atención con un salto de un edificio altísimo conlleva muchos riesgos. Por otra parte, es cierto que hay ejemplos de personajes que usan el intento de suicidio también como chantaje (Ximena, Nora...).

14.1.4. *Mi corazón es tuyo*

Ximena Olavarrieta

Ximena es bipolar y tiene que seguir un tratamiento farmacológico. De esta forma puede perfectamente controlar este trastorno y vivir una vida normal. Sus padres están siempre ausentes y aunque vive con toda clase de lujos, se siente muy sola. Lo que ocurre es que deja de tomar sus medicamentos y entra en una profunda crisis con celos irracionales y completo descontrol. Cuando su novio Nando le confiesa que su condición hace muy difícil que él se quede a su lado, ella aparentemente lo comprende. Cuando está a solas

de nuevo, se emborracha, da un discurso sobre su situación desolada y después entra en la piscina para ahogarse.



Cap. 82, 28'30



Cap. 83, 07'15

Lo perdí para siempre... Es lo único que tenía en la vida y lo arruiné... Lo amo, lo amo, lo amo, ¡te amo, Nando, te amo! Soy tuya, Nando. ¡No me dejes, Nando! No me dejes. No me dejes.

(...)

Quiero perderme en el mar... perderme en el mar. Dormir, dormir para siempre.

La empleada doméstica de Ximena llama desesperadamente a Nando cuando ve que ella se encuentra muy borracha cerca de la piscina (cap. 82, 40'30). Nando, preocupado de que su novia pueda “hacer una tontería”, va rápidamente a casa de Ximena, donde la encuentra ya sumergida e inerte en la alberca. No tarda en rescatarla y, junto a Edith, le hace los primeros auxilios mientras llega la ambulancia. Después, Edith (E) habla con Ximena (X) (cap. 83, 21'00):

E: Me puedes dar las gracias si quieres, eh.

X: No sé si darte las gracias, la verdad.

E: ¿Realmente tan mal está la cosa? Ándale, tómate tus medicinas.

(...)

X: Nando es lo máximo, es mi razón de ser... es mi vida

E: Y entonces, ¿por qué lo lastimas así?

X: No, no lo entiendes, Edith. Yo estoy enferma.

E: La bipolaridad se puede controlar con medicamentos y tú puedes vivir una vida normal, Ximena. Bueno, perdón, pero si no te quieres cuidar es porque te gusta estar enferma, que es la única manera en que puedes llamar la atención.

Ximena está perdida en una profunda autocompasión cuando cree haber perdido a Nando y le confiesa su amor (aunque nadie más la escucha que la empleada doméstica). Se ofrece incluso como posesión de Nando (“soy tuya”) y le implora, encadenando imperativos, que no la deje. De nada sirve, porque él ni siquiera está presente, pero Ximena está hundida en su depresión y no se da cuenta. Cuando mira hacia el agua de la piscina tiene una alucinación y piensa que está en el mar. Si antes las intenciones de suicidio quizás no fueran tan claras, ahora sí expresa el deseo de dormir para siempre. Los verbos “dormir” y “perderme” son repetidos y expresan su anhelo de huir de la realidad. Después del rescate también deja claro que no quería seguir viva (“No sé si darte las gracias, la verdad.”). Edith le hace ver la contradicción, pues si Nando es su “razón de ser” y “su vida”, ¿por qué le hace daño a él con el intento de suicidio? A esto Ximena tiene la excusa perfecta de su enfermedad, pero como bien dice Edith, no es nada que no se pueda tratar para vivir una vida normal.

Aunque no se menciona en ningún momento la palabra suicidio (eufemismos como “tontería” o “casi se ahoga”), todos saben qué es lo que ha ocurrido y que ella quería, si no terminar con su vida, llamar la atención. De hecho, es lo que hace, ya que Nando llama a su madre y le dice que Ximena ha tenido un episodio de manía²⁴¹ (cap. 83, 31’00) para que vuelva a casa y se haga cargo de ella.

Al final Ximena, con el apoyo de su madre, acude a una clínica especializada en California donde aprende a vivir bien con su enfermedad. A la vuelta parece una persona más centrada y madura y tiene la bipolaridad perfectamente bajo control. El suicidio como tal ha sido solo una manifestación de la gran depresión que sufrió Ximena y de la que se trató posteriormente.

²⁴¹ Se trata de un fallo en el guion, ya que el episodio que ha tenido no era maniaco (=eufórico), sino depresivo.

14.1.5. Antes muerta que Lichita

Dafne De Toledo y Mondragón



La adolescente Dafne decide tirarse de un puente peatonal por no soportar los problemas familiares que sufre. Alicia llega a tiempo para prevenirlo (cap. 29, 00'10):

Dafne, no te muevas de ahí, por favor. Te prometo que haya pasado lo que haya pasado no vale la pena como para que... ya... mira, mejor no..., bájate de ahí, por favorcito, ándale, bájate de ahí.

Dafne es consciente de que su aspecto físico no encaja en su familia y percibe un rechazo continuo. Por desesperación quiere terminar con su vida cuando Alicia la hace entrar en razón. Con imperativos (“no te muevas de ahí”, “bájate de ahí”) y plegarias, incluso con su típico diminutivo (“por favorcito”), intenta evitar que Dafne salte. En realidad, Dafne aún no se encuentra en un punto peligroso, pero Alicia tiene claro lo que pretende hacer y no lo quiere ni pronunciar (“como para que... mejor no...”). Alicia empequeñece los problemas de Dafne (“no vale la pena...”) para convencerla de que no se suicide. Como ella no quiere bajarse de la reja, Alicia la agarra y ambas caen al suelo (Dafne encima de Alicia, para incluir un poco de humor). Más tarde, cuando Dafne le explica entre lágrimas lo que la indujo a querer suicidarse, Alicia apela al amor propio y la autoestima para que Dafne pueda estar bien con su familia y toda la gente. El mensaje es que, si tú no te quieres, ¿cómo puedes esperar que los demás lo hagan? Es un argumento poderoso que parece calmar a Dafne. Alicia quiere acompañarla a su casa cuando ella se opone (04'50):

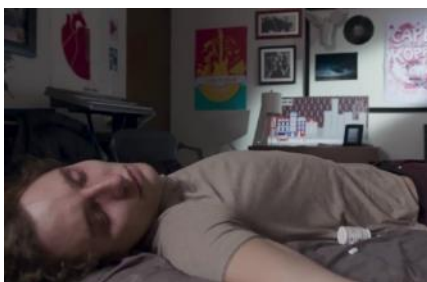
No quiero que me vea ni mi mamá ni mi papá. No quiero que sepan lo que pasó. Es más, que nadie lo sepa.

Como Alicia no quiere dejarla sola, Dafne propone irse a casa de los Gutiérrez y pasar la noche ahí. No le parece una idea excelente, pero accede para ayudar a su amiga. Como pidió Dafne (“que nadie lo sepa”), ya no se tematiza ese momento difícil que ha vivido, aunque sus problemas con la familia no terminaron ahí. Cuando se entera de que es adoptada vive otra gran decepción, pero no vuelve a querer hacerse daño a sí misma. Este intento de suicidio no implica imágenes crudas y es más bien anecdótico al no recibir más cobertura. La palabra “suicidio” tampoco aparece, porque obviamente no puede formar parte de una telenovela de corte familiar. Eso sí, las referencias religiosas son escasas y se dan más bien a nivel discursivo expresivo (Alicia: “...bendito sea Dios, no lo hiciste.” Cap. 29, 04’30).

14.1.6. La candidata

Hugo Urquijo

Hugo es el mejor amigo de Emiliano, pero también está secretamente enamorado de él. Resulta que publica un vídeo íntimo de Emiliano con su novia que tiene un fatal desenlace. Emiliano no se lo perdona y le culpa a Hugo de la muerte de su novia. Hugo está tan desesperado por el rechazo de Emiliano que intenta suicidarse con una sobredosis de medicamentos, pero antes de hacerlo se lo advierte a Emiliano mediante videollamada (se comenta con más detalle en el apartado de Homosexualidad).



Emiliano (E) acude rápidamente a la casa de Hugo donde le recibe su madre (M).

(Cap. 11, 39’30 / cap. 12, 07’40)

M: Oye, ¿cómo te atreves a venir aquí?

E: Señora, sé que está mal... pero necesito hablar con Hugo.

M: No puedes entrar en mi casa.

E: Suélteme.

M: ¿Qué haces aquí?

E: Acabo de hablar con él y no lo escuché bien. Tengo miedo de que haga una locura.

M: ¿Cómo? ¿Qué dices?

E: Que su hijo está en peligro. (...) Hugo, Hugo, Hugo... ¡despiértate! ¡Abre los ojos! ¡Hugo, Hugo! Despiértate, hermano, por favor, abre los ojos. ¡Ey!

M: Tú lo mataste...

Emiliano no dice que teme que su amigo se suicide, sino que haga “una locura”. Este eufemismo puede bien reflejar que no sabe exactamente lo que Hugo está haciendo o que prefiere no pensar en lo peor (o, como en casos anteriores, se evita esta palabra en las telenovelas). Asimismo, utiliza la palabra “peligro” para indicar que quizás todavía no es demasiado tarde. La acusación de la madre (“tú lo mataste”) implica la culpabilidad indirecta de Emiliano en el suicidio (en este momento no saben si va a sobrevivir), aunque bien es conocido que un suicidio por definición está perpetrado por la misma víctima. Como la madre ya sentía un gran rechazo hacia Emiliano antes, ahora lo ve más que comprobado y lógicamente quiere exculpar a su hijo. Es más fácil encontrar un culpable que asumir responsabilidades por no haberle brindado el apoyo que necesitaba. Ambos se quedan algo paralizados en intentos de despertar a Hugo y recriminaciones, en lugar de avisar a los servicios médicos o a la policía. Finalmente, Emiliano llama a su madre, Regina:

Mamá, se mató Hugo. Se mató por mi culpa.

Es ella la que al final organiza que una ambulancia vaya a casa de Hugo y ella se dirige ahí también. Los paramédicos lo atienden y se lo llevan al hospital donde ingresa en estado de coma. Tras un lavado de estómago se encuentra estable. Emiliano teme represalias legales por parte de los padres de Hugo, ya que hubo hostigamiento en las redes sociales que pueden haberle inducido al suicidio. Gracias al chantaje de Alonso se evita la denuncia y Emiliano ya no vuelve a saber nada de Hugo ni se menciona más en la trama.

Nuevamente, el intento de suicidio es relegado a un acontecimiento anecdótico y sirve, quizás, para eliminar a un personaje de la trama. Como suele ocurrir en estos casos, la motivación suicida no despierta de repente y suele conllevar un cúmulo de problemas o preocupaciones. En el caso de Hugo es la homosexualidad que ha estado escondiendo, con el agravante de estar enamorado de su mejor amigo. Pero cuando Emiliano empieza a rechazar a Hugo como amigo, a este se le cae el mundo encima y la única opción que ve es la muerte. No se sabe si después de este intento acude a terapia, pero al menos sus padres se enteran de las razones verdaderas y pueden brindarle el necesario apoyo a su hijo.

Teresa Rivera

Teresa es una mujer con varios problemas emocionales y psicológicos. Es ludópata, consume alcohol de forma impulsiva y siempre quiere manipular a su entorno. Ella y su hija tuvieron una fuerte discusión. Cuando su hija está dormida en el sofá, ella en principio quería hornear un pastel, pero deja la puerta del horno abierta, enciende el gas y se acuesta al lado de su hija (cap. 13, 12'55 / 24'00).



Gerardo llega a tiempo para rescatar a las dos e ingresan en el hospital. Nayeli, la amiga de Ximena, luego le explica a Emiliano (cap. 14, 04'00):

¿Supiste lo de Xime? Su mamá estaba haciendo un pastel y hubo una fuga de gas. Pero para mí que se quería matar...

Teresa sostiene que fue un accidente, que no lo hizo a propósito, pero a Gerardo tampoco le cabe ninguna duda. Lo que es más grave aún es que quería matar a su hija también, en un intento de suicidio-homicidio. Sorprendentemente, Ximena se culpa a sí misma, porque le había dicho cosas muy feas en la discusión anterior. No obstante, Gerardo y Ximena saben muy bien que Teresa está mentalmente enferma y que la tienen que ayudar.

Igual que en el caso de Hugo y Emiliano, Ximena se siente completamente culpable del intento de suicidio de su madre a pesar de que incluso la hubiera podido matar a ella también. La mente de Teresa está muy enferma y es posible que buscara inculpar a otros para mejorar su situación. Luego se refiere al suicidio como “accidente” o “imprudencia” (cap. 14, 15’10) y después, ya no se comenta el asunto como tal, ya que entre los otros múltiples problemas de Teresa se pierde este episodio. En algún momento Teresa debe ingresar en una clínica, pero abandona el tratamiento antes de tiempo y termina absolutamente descontrolada en un casino clandestino prostituyéndose para obtener dinero para el juego (cap. 61, 80’00).

Israel Meléndez

Israel está esperando a Magda para la cena y la llama para decirle con su habitual tono de pena que solo puede ofrecerle arroz y que su crédito del teléfono ya se acabó. Sin embargo, Magda tarda más de lo esperado (se estaba acostando con Omar, su amante secreto desde hace mucho) y él se pone impaciente, redacta una carta de despedida y tiene la pistola a mano (cap. 21, 31’00 / 39’30).



Cuando Magda (M) llega a casa de Israel (I) ve como éste se pone la pistola en la sien y está a punto de apretar el gatillo. Ella intenta convencerle de que no lo haga. (Cap. 22, 12’44 / 13’30)

M: Israel, ¿qué haces?

I: No te preocupes por mí.

M: Contéstame. Ibas a matarte...

I: Ya nada tiene sentido para mí. Soy un fracasado, soy un desastre. Lo único que me queda es mi nietecita. Esa pobre chiquita que no puedo darle ni siquiera un peso para que coma.

M: Dame esta pistola, Israel.

I: Que te vayas, que te vayas.... ¿o quieres acompañarme en este viaje?
(apunta a Magda con la pistola)

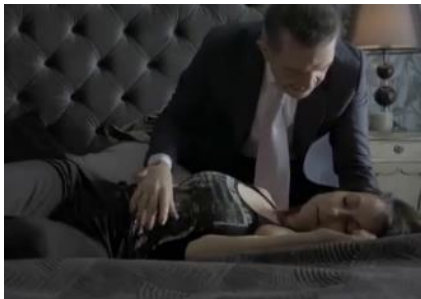
Él teme que Magda lo vaya a echar de su vida, pero Magda le ofrece venir a vivir con ella o que ella se quede con él en su casa. Sin embargo, cuando finalmente se abrazan, la mirada de Israel muestra sus verdaderas intenciones. El supuesto suicidio ha sido solo una manera de quebrar a Magda para que ella lo acepte en su casa. Israel es un delincuente, igual que su hija, y únicamente quiere aprovecharse de Magda. Aunque parece desesperarse por el plantón de Magda, está muy bien calculado que ella lo vea en su supuesta intención de quitarse la vida. Sus primeros argumentos son que solo le queda su nieta a la que ni puede dar de comer, pero no menciona ni a la madre de su nieta ni a Magda. Se considera un inútil y cuando Magda quiere que le entregue el arma él se lo apunta a ella también. En el discurso se nota cierto egocentrismo de Israel visible en los pronombres personales y verbos en primera persona (“soy”, “mí” ...). Magda se dirige a él usando su nombre de pila y con mucha determinación empleando imperativos (“contéstame”, “dame”). Al principio ella no le ruega ni le pide (ausencia de “por favor”), sino le exige que no se suicide. Cuando él la amenaza lo hace en forma de pregunta, como si fuera un asunto inofensivo parecido a invitar a alguien a tomar un café. Magda menciona la muerte directamente (“matarte”), pero él usa el eufemismo “viaje”, quizás porque ni se lo estaba planteando de verdad. Él está convencido de antemano de la negativa de Magda y por eso se siente seguro de planteárselo. Con el miedo en el cuerpo Magda ahora sí le ruega que le entregue la pistola:

¡Dame la pistola! ¡Dámela! Por favor, por favor, Israel, yo voy a estar contigo siempre. Te voy a apoyar en todo lo que me necesites.

Con tal de salvarse a sí misma y a Israel le promete amor y apoyo incondicional. No es solo habladoría, sino que realmente lo acoge en su casa. Israel no vuelve a aparecer hasta el capítulo 27 (02'20) cuando le pide dinero a Magda para el alquiler de su nuera. Ella accede, pero cuando su compañero Mauro se entera de esto le advierte de que no deje que abusen de ella. Del suicidio ya no se habla ni Israel hace nada para cambiar su estilo de vida. Eso sí, ahora vive en casa de Magda, donde pronto alojará también a su nuera y su nieta. En ningún momento los dos se comportan realmente como una pareja (por ejemplo, con muestras de cariño), sino que guardan siempre las distancias, especialmente en público, lo cual deja sospechar que hay una relación dudosa entre ambos. La amenaza de suicidio se plasma en este ejemplo como posibilidad de chantaje y forma de inculcar culpabilidades en otras personas para poder manipularlas. Magda, quizás por sentimientos de culpa, hace todo lo posible como para complacer a Israel.

Cecilia Bárcenas

Cecilia, la jefa de prensa del gobernador, está a punto de tener problemas serios con la justicia por las revelaciones de Marcia, ya que ella sabe que Cecilia mantiene una red de prostitución, pero Mauro intenta encargarse de solucionar el asunto. Ella está destrozada en casa cuando Mauro le dice: “No se te ocurra meterte nada más.” (cap. 58, 30'00). Acto seguido le exige que le dé toda la droga que tiene en casa y ella le entrega una bolsita de cocaína. Aunque él quiere quedarse por la noche, ella prefiere estar sola. Cuando Mauro se va llega Emiliano, que le reprocha a Cecilia haberse acostado con él sabiendo que era su tía. A Emiliano esto le parece sumamente repugnante y así se lo está haciendo entender a su tía. Cecilia se queda en un estado de ánimo muy frágil y accede a sus reservas escondidas de cocaína. A la mañana siguiente Mauro visita a Cecilia y la encuentra inmóvil tendida en la cama.



Hay restos de cocaína y alcohol en la mesa. Rápidamente moviliza los servicios de emergencia que la atienden ahí mismo para evitar cualquier escándalo mediático. (Cap. 58, 41'15)

La causa que mencionan tanto Mauro como su padre, Mario, es que ella no soporta la presión de los acontecimientos, de las verdades que se van a revelar. En su visita Mario la engaña para que ella le dé algunas pruebas de los clientes famosos del prostíbulo y Cecilia accede esperando que por fin la vaya a reconocer legítimamente como su hija. Como es hija extramatrimonial de Mario con una prostituta (ahora proxeneta), no desea nada más que recibir su apellido. Sin embargo, después de haber obtenido lo que quería se lo vuelve a negar (cap. 59, 34'45) y, considerando su debilidad tras la sobredosis, no es el mejor momento para llevarse de nuevo una decepción. Mario literalmente le dice: “Ya no me sirves más”. Cecilia no puede superar este rechazo y, sumado a todos los problemas que tiene, vuelve a atentar contra su vida (véase en “suicidios consumados”).

Apenas hay diálogos que tematizan el intento de suicidio como tal. Alonso llega fuera de sí, porque en su posición no puede permitirse ningún escándalo, e iracundo la estrangula con las manos hasta que Mauro interfiere. No hay mucha compasión ni apoyo sólido para que Cecilia enfrente sus problemas. Su adicción a las drogas viene acompañada por algunos trastornos afectivos y una depresión que precisan de tratamiento. Aunque *La candidata* no es una telenovela clásica, la villana Cecilia recibe de alguna forma su “merecido” por sus acciones. Resalta que en esta telenovela están ausentes las referencias religiosas, tanto de forma discursiva como de apelación moral. El efecto de la mayoría de los casos es un profundo sentimiento de culpa en uno de los allegados, a veces de forma intencionada por parte del presunto suicida. Todos tienen graves problemas mentales (depresiones y otros trastornos) y solo vagamente se incluyen referencias a la necesidad de algún tratamiento profesional (Teresa).

14.1.7. Sin rastro de ti

Camila Borges

Camila se aprovechó de la desaparición de su hermana Julia para quedarse con el novio de ella, Mauricio, y formar una familia con él. A pesar del transcurso de los años, Mauricio no ha dejado de querer a Julia y cuando ella vuelve, toda su vida le viene encima. Camila siempre ha sufrido adicciones (drogas y alcohol) y tiene un carácter muy manipulador. Al sospechar que su marido Mauricio sigue enamorado de su hermana, ella decide poner fin a su vida.



Eso sí, antes hace una llamada alarmante por teléfono, en la que se despide de Mauricio, se corta las venas y se queda tendida en la bañera.

(Cap. 10, 01'00)

Gracias a la llamada, Mauricio llega a tiempo para llevar a Camila al hospital donde la estabilizan sin problemas. La escenificación del suicida en la bañera llena de agua teñida de sangre es claramente un valioso recurso dramático y tal vez parece que la persona es considerada al no querer ensuciar el entorno, pero en realidad se trata de una manera de asegurarse de la efectividad del desangrado. El agua tibia estimula el flujo sanguíneo y las heridas no pueden cerrarse por coagulación. El hecho de que Camila llamase antes a Mauricio demuestra que en el fondo quería que el suicidio se quedase en un intento a pesar de haber escogido una manera eficaz para terminar su vida.

En el hospital, Ángel (A), el padre de Camila y Julia, inculpa directamente a Julia (J) (02'50):

A: ¿Qué hiciste?

J: Que hice ¿de qué?

A: ¿Por qué crees que tu hermana hizo lo que hizo? ¡Por ti! Y por Mauricio...
Le estás destruyendo la vida a tu hermana.

El padre toma obviamente posición, inculpa a su otra hija y tampoco ve que quedarse con el novio de su hermana no había sido la decisión correcta. Acusa directamente a Julia de haber hecho algo, de ser casi la autora de un homicidio indirecto hacia su propia hermana. Ángel describe el suicidio con el eufemismo “hizo lo que hizo” y quiere solucionar el asunto determinando responsabilidades. De esta forma también pretende tranquilizar su propia consciencia como padre, un rol que no ha desempeñado con mucha destreza. A pesar de que Mauricio está casado con Camila y juntos tienen un hijo, él no ha olvidado a Julia y los sentimientos estaban aún vivos cuando ella regresó. Consciente de esta situación han intentado sobrellevar el asunto de la mejor forma posible, pero Camila es una persona sumamente insegura y celosa de su hermana. Nada más despertar (05'30), Camila (C) desea hablar con Julia (J) de esto:

C: ¿No me vas a decir que soy una mala madre por hacer lo que hice?

J: A mí lo único que me importa es que estés bien.

C: ¿Tampoco me vas a preguntar por qué lo hice?

J: Mauricio me dijo en donde te encontró²⁴². Y yo no voy a preguntar nada más. Camila, yo he hecho todo lo posible para alejarme de Mauricio. Nunca voy a hacer nada para atentar contra tu familia.

C: Prométeme, júrame que no vas a volver con Mauricio. ¡Júramelo ahora!

J: Te lo prometo. Te lo prometo, Camila. No te pongas así... por favor. Por favor.

De nuevo se usa el término “hacer lo que hice” para referirse al suicidio, esta vez en boca de la suicida Camila. En algunos casos anteriores los allegados reciben el aviso médico de no preguntar nada acerca de las causas del suicidio y Julia, efectivamente, evita preguntar nada. Camila le facilita esta pregunta (“¿Tampoco me vas a preguntar...?”), pero Julia sabe dónde lo hizo

²⁴² Camila descubrió que Mauricio no se había deshecho del piso en el que vivía con Julia y ahí encontró muchas fotos de ambos. Sabía que Mauricio lo utilizaba como refugio para poder recordar a Julia durante su ausencia. Esto la desequilibró completamente.

y se imagina la escena. De todos modos, el motivo queda claro en la conversación y Julia, tal vez por la situación delicada de su hermana, accede sin reparos a la condición de alejarse de Mauricio. Julia usa la expresión “atentar contra tu familia” para expresar la violencia que implica el hecho de volver con su antiguo novio. Eso sí, solo expresa la intención de no hacer nada, pero no excluye cualquier actuación posible por parte de Mauricio. Camila, para sentirse segura, no solo quiere una promesa, sino un juramento y su determinación se nota en el uso de imperativos (“prométeme”, “júrame”) y del adverbio “ahora”. Casi parece que el suicidio había sido fríamente calculado para convencer a Julia y Mauricio de que no pueden retomar su amor y que la familia de Camila se ha vuelto intocable. No es la primera vez que la persona que intenta suicidarse en una situación de debilidad se vuelve de repente muy poderosa y está en posición de imponer sus propias condiciones (Nora, Ximena, Israel).

A pesar del historial médico de adicciones, su vuelta al alcoholismo y su inestabilidad emocional, Camila no acude ni a terapia ni vuelve a tematizar el intento de suicidio con nadie.

14.2. Suicidio consumado

A continuación, se comentarán los suicidios consumados en las telenovelas del corpus.

14.2.1. Triunfo del amor

Ximena del Alba y Guillermo Quintana

Ximena, en un arranque locura, intenta matar a Guillermo. No se sale con la suya y tras luchar con él terminan huyendo los dos de la policía.



Cuando se sienten acorralados deciden quitarse la vida juntos. (Cap. 176, 40'30)

X: Después de todo, vivimos como quisimos.

G: ¿Entonces qué? ¿Te atreves?

Le da la mano y Ximena corta las venas de ambos.

G: Estoy seguro que nos encontraremos en otra vida, porque una pareja como tú y yo es inmortal. (Risas de ambos)

Guillermo acelera y se tiran por un precipicio.



Es una muerte ejemplar de los villanos de la historia que, además, se consideran inmortales. Ximena ya habla en pasado (“vivimos como quisimos”) y Guillermo la invita a suicidarse con él. Para él no se termina la vida con el suicidio, porque se refiere a “otra vida”. Quizás es una referencia religiosa y el espectador puede deducir que esa otra vida será su condena perpetua en el infierno por haberse quitado la vida. Por otra parte, insinuar que haya reencarnación no es compatible con el cristianismo, así que ejemplificaría una actitud anticristiana del personaje.

El diálogo se da entre risas como prueba de la locura de los dos que los desacredita como miembros respetables de la sociedad. Parecen también algo borrachos, lo que explicaría su aparente desinhibición frente a la muerte. No tienen tampoco muchas motivaciones para vivir: a Guillermo le esperaría la cárcel (por homicidio y engaño empresarial) y a Ximena, como mínimo, el manicomio. Lo que tienen claro es que no quieren ese futuro, así que no solo se precipitan con un coche desde un punto con casi nulas posibilidades de sobrevivir, sino también se cortan las venas antes. Con este doble suicidio se aseguran la muerte y es poco probable que resuciten por arte de magia. Es un cierre de la trama que permite a la pareja protagónica vivir felices sin tener la constante amenaza de sus contrincantes. Como Ximena y Guillermo son

malignos ni siquiera les preocupa lo poco cristiano de su acción. No se arrepienten ni sueltan plegarias, al contrario, desafían abiertamente las leyes católicas, lo que les confiere así una caracterización aún más auténtica.

14.2.2. Amor bravío

Agustina Santos

A pesar de ser inocente, Dionisio ha logrado que su mujer Agustina ingrese en la cárcel. Dionisio está enamorado de Camila, hija de Agustina, y la coacciona para acostarse con ella a cambio de liberar a su madre de la cárcel. Para evitarle la situación tan desagradable a su hija, Agustina decide arrojarse de una torre en el patio de la cárcel. Antes reza en voz alta:



Perdóname señor, tú sabes que esto lo hago para salvar a mi hija... mi vida a cambio a la de ella. Te encomiendo mi alma.

(Cap. 164, 39'30)

El suicidio de Agustina es mostrado como un acto de amor y entrega de una madre hacia su hija y se incluyen las referencias religiosas pertinentes de arrepentimiento (“perdóname”). Ella es una mujer muy creyente, aun así, esto no impide que se suicida, porque lo justifica con un fin honorable (“tú sabes que esto lo hago para salvar a mi hija”). Al suicidarse Agustina pretende arrebatarse toda base de chantaje a Dionisio y así “salvar a su hija”. La caída es considerable (mínimo unos 20 metros) y ella, sorprendentemente, sobrevive el tiempo justo para todavía poder hablar con su hija (cap. 165, 19'30).

Con su última oración antes del salto busca también salvar su alma (“Te encomiendo mi alma”), aludiendo al conocimiento cultural compartido entre los cristianos. Ya sabe que es difícilmente posible según las convenciones católicas, que condenan el suicidio categóricamente. Como ella es un personaje bueno se refleja mucho más ese dilema religioso en el que se puede encontrar un suicida. No obstante, con tal de asegurar la felicidad de los

protagonistas parece que el “suicidio altruista” por parte de creyentes es un método viable (“mi vida a cambio a la de ella”). Llama la atención que ella sí recibe sepultura católica (cap. 166, 06’35)²⁴³.

14.2.3. El color de la pasión

Federico Valdivia

Rebeca tiene una aventura con Federico usando el nombre de su fallecida hermana Adriana. Para ella es solo diversión, pero Federico quiere formar una relación estable con ella. Federico ha padecido algunos episodios de depresión en el pasado y por fin se sintió bien de nuevo. La negativa de Rebeca ocasiona un rebrote de su crisis emocional, bebe alcohol, no piensa con claridad y se lleva la pistola de su padre. No quiere aceptar que Rebeca lo rechace, así que le pide una última cita en casa de su hermano para convencerla de seguir con él. (Cap. 7, 40’30).



F: Gracias por venir.

R: ¿De quién es este departamento?

F: Es de mi hermano. No te preocupes, que no está. Siéntate, por favor.

R: No, no tengo tiempo. Pero bueno, ya estoy aquí. ¿Para qué querías verme? ¿De qué querías que hablemos?

F: De nosotros. No puedo creer que lo nuestro se haya terminado.

R: Federico, esto tarde o temprano iba a suceder. La diferencia de edad es muy grande. No teníamos planes para futuro.



²⁴³ Si bien el Código de derecho canónico del año 1983 ya no niega sepultura a los suicidas (Canon 1184), antes sí fue prohibido expresamente y en muchos lugares se sigue con esta tradición. http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P4A.HTM (accedido el 14/09/2018)



F: Yo puedo darte lo mismo que te da tu marido. Déjalo.

R: No lo voy a dejar nunca. Yo lo amo, aunque tú no lo creas. Él es el gran amor de mi vida. Así que metete bien eso en la cabeza.

F: No. Tú me quieres a mí. No puedo creer que lo nuestro no sea cierto. Que no necesitas mis besos, mi compañía...



R: Yo no te necesito, Federico. No necesito tus besos. No necesito tus caricias. Vete... eres un escuincle. No le llegas ni a los talones de un hombre de verdad. (él la besa a la fuerza) ¡Suéltame, Federico! ¡Suéltame! ¡Suéltame ya! (ella se va y él le apunta con la pistola) ¿Qué estás haciendo, Federico? Federico, por favor.

F: Escúchame bien, es nuestra última oportunidad. O te quedas conmigo o se acabó.



R: Por favor, Federico... (él se dispara)

No se sabe si ella estaba enterada de los problemas mentales de su amante, pero a juzgar por su frialdad al terminar con él, es posible que no se interesara mucho por su estado emocional. Federico intenta mantener la compostura con un discurso firme (“siéntate”), expresa incredulidad (“No puedo creer...”) y le exige firmemente, haciendo uso del imperativo, que deje a su marido (“déjalo”). Rebeca le comunica con desprecio en su tono que no lo va a dejar nunca (“metete bien eso en tu cabeza”). Es más, lo insulta (“eres un escuincle”) y le hace saber que él no es un hombre de verdad mediante una locución verbal coloquial (“No le llegas ni a los talones de un hombre de verdad.”). De cierta forma lo está retando, pero desconoce que él tiene un arma y que está dispuesto a usarla. Cuando Federico ve que no puede convencerla le pone un ultimátum (“O te quedas conmigo o se acabó.”). Aquí ya está insinuando la muerte como una opción, ya que él no quiere que acabe la relación, así que otra cosa debe acabarse (la vida de ella, de él, de ambos...). Al ver la pistola apuntada hacia ella, Rebeca piensa que él la quiere matar y se asusta sobremanera rogándole (“Federico, por favor...”).

Presenciar finalmente el suicidio de Federico la coge por sorpresa y suelta un grito.

Como no sabe ni cómo reaccionar, deja a Federico en el apartamento y se va. Un vecino avisa a Marcelo quien, poco después, se encuentra a su hermano muerto en el suelo de su propia casa.

La búsqueda de culpables no deja esperar. La madre, Milagros, le reprocha a Marcelo que él la convenció de que Federico ya se podía enfrentar de nuevo al mundo después de su depresión cuando en realidad no era así. Su dolor por la pérdida de un hijo (el favorito, por cierto) desata la ira hacia el otro hijo en un afán de buscar responsables de una muerte que en realidad solo tiene un único responsable (cap. 8, 22'00). La reacción es comparable con la de Ángel Borges en *Sin rastro de ti*, que culpa a la otra hija por el intento de suicidio de Camila. Al final, Marcelo termina culpándose a sí mismo, pero la nana Rafaela lo tranquiliza y le asegura que no ha hecho otra cosa que cuidar de su hermano desde que nació (cap. 8, 25'00).

Las indagaciones de Marcelo lo llevan hasta otra posible culpable: Rebeca. Piensa vengarse de ella y en esto consiste gran parte de la trama de la telenovela. Echar la culpa del suicidio a otra persona puede ser un mecanismo de autoprotección para desligar al suicida de todas las responsabilidades (no puede haber sido tan malo como para dejarnos así), especialmente frente al estigma que provoca en una sociedad católica, o al menos tranquiliza la propia consciencia (yo he actuado bien, es otra persona que le falló). También es posible que se trata de una exculpación ante Dios para salvar el alma del suicida que, supuestamente, actuó por culpa ajena. Lo que implica esta postura es también un rechazo al suicidio como tal, quizás en un afán de sensibilizar al público de que los factores externos sí juegan un papel en la estabilidad emocional de una persona y la desesperación puede desatar acciones tan dramáticas como el suicidio.

Rebeca tiene que lidiar con la experiencia y a ratos se la nota visiblemente afectada, pero no puede hablar con nadie de ello para no revelar sus infidelidades.

Nora Gaxiola

A lo largo de la trama el personaje de Nora no solo es caracterizado por pura maldad y envidia, sino también sufre de problemas psíquicos como bipolaridad y, en conexión con ese trastorno, depresión. Después del intento de suicidio (Cap. 35, 01'50) advierte volver a intentarlo si no se hacen las cosas como ella quiere. Se desequilibra nuevamente cuando se entera de que su padre, al quien ama con locura, no es su padre biológico, porque su madre le había sido infiel con otro hombre.



Nora no puede soportar la verdad y en un arranque de crisis nerviosa salta de una escalera (desde la primera planta) delante de su madre y hermana con la foto de su padre (ya fallecido) en la mano. (Cap. 119, 42'00)

Antes de tirarse le declara a su madre:

Yo ya no quiero ser tu hija.

Como Nora físicamente no puede dejar de ser la hija de Rebeca, solo le queda la opción más dramática: la muerte. Ya poco se puede hacer por Nora que murió de forma similar y en el mismo lugar que su tía Adriana²⁴⁴. Es, por lo tanto, una muerte simbólica para la trama. Rebeca y Lucía gritan desesperadamente su nombre y corren hacia ella para terminar llorando

²⁴⁴ Rebeca y Adriana se pelearon cuando Adriana se cayó. No está del todo claro si Rebeca la empujó (a propósito o por impulso), pero al menos no saltó voluntariamente.

desconsoladamente. Lo que sigue es el velatorio de Nora y el entierro. Con su muerte parece que todos, hundidos en un profundo luto, se olvidan de sus sendas intrigas y acciones aborrecibles. Tal vez se hace en alusión a las virtudes cristianas del perdón.

Tras tantas amenazas de suicidarse ya no sorprende que finalmente muera de esta forma, si bien los guionistas se lo guardaron hasta casi el final y eligieron el mismo modo y lugar de la muerte de Adriana. El velorio se celebra en su casa y todos los presentes rezan en voz alta (cap. 121, 35'00) y posteriormente es enterrada en una ceremonia católica. No había arrepentimiento previo por parte de la suicida, porque es un personaje malo, y se insinúa al final del último capítulo que ella no descansa en paz: los fantasmas de Nora y Rebeca deambulan por la casa abandonada. Es como si le estuvieran diciendo al espectador que la condena del desasosiego eterno es lo que les espera a los suicidas. El juego con conceptos bien arraigados en las creencias y convicciones del catolicismo adquiere un tono. La manipulación no es necesaria, porque no se expone ninguna nueva información o relación causa-efecto que pueda querer cambiar el comportamiento de la gente, sino se recrea y enfatiza un conocimiento cultural compartido que los espectadores (al menos los creyentes) tienen en su memoria social e ideológica.

Rebeca Murillo

Rebeca no puede aceptar la muerte de su hija, quizás también porque le recordó demasiado a la muerte de su hermana, de la que ella tuvo la culpa. Justo después del velatorio se da cuenta de la vida tan miserable que le espera sin su marido y sin su hija Nora y con toda la culpa de las muertes de Adriana y Federico.



Rebeca tiene un arma en la mano con la que le apunta a Lucía. Lo último que dice es: “Adiós, Lucía.” Lucía teme que la va a matar, pero al final Rebeca se suicida. (Cap. 121, 48’30)

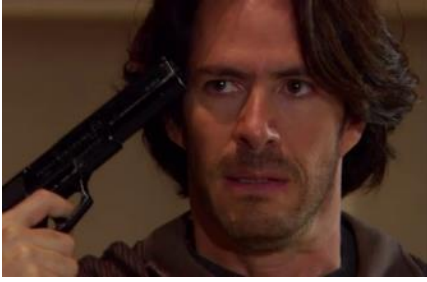
La forma de suicidio es la misma que escogió su amante: con una pistola delante de otra persona después de amenazarla también. El impacto para la persona que presencia una escena así es doblemente fuerte, ya que primero teme por su propia vida y luego debe ser testigo de la desagradable muerte autoinfligida. Los suicidas como Rebeca y Federico desean así culpabilizar y castigar al otro que seguramente no se puede borrar esta imagen ya de la cabeza.

Rebeca termina con su vida por pura desesperación y no hace ninguna alusión religiosa. Eso sí, igual que su hija, está condenada a vagar como fantasma eternamente en lugar de descansar en paz. El mensaje católico prevalece.

14.2.4. La Gata

Jesús De Olea

El hijo de Doña Rita, Jesús, ha pasado mucho tiempo en la cárcel por lo que su hija Inés fue criada por su abuela. Cuando sale de la cárcel se involucra en varios crímenes como estafa o secuestro, hechos por los que lógicamente puede volver a ser preso. Al final se ve acorralado por la policía y decide dispararse a sí mismo, después de amenazar a los presentes de matarlos también:



Siempre lo he dicho: Prefiero el infierno que regresar a la cárcel.

(Cap. 110, 19'00)

No se ve ni se oye el disparo, solo el grito “no” de Esmeralda. Poco después (23'00) Esmeralda (E) le da las noticias a Doña Rita (DR):

E: Doña Rita, no sabe cuánto me duele tener que darle esta noticia. Usted sabe lo importante que es para mí.

DR: No, Gata. No me digas que atraparon a mi hijo. Él, él ya no puede volver a la cárcel.

E: No, Doña Rita. Él lo tenía muy claro y no quería volver a la cárcel. Así que... prefirió... (suspiro).

DR: ¿Muerto? ¿Mi hijo está muerto? (se abrazan)

Aunque Tilico siempre fue un malhora, yo siempre me quedé con la espinita de haber sido la culpable de todo.

Doña Rita está algo afectada, pero tampoco muestra mucha tristeza o sorpresa por el suicidio de su hijo. En cuanto a las culpabilidades las busca en sí misma aludiendo a la naturaleza complicada que tenía Jesús (*malhora*).

Jesús justifica su suicidio con el deseo de no volver a la cárcel, y así se lo transmite Esmeralda a Doña Rita (con el eufemismo: “prefirió...”). Se implica que Jesús tomó la decisión conscientemente, pero lo que es contradictorio es que, si tanto aborrecía la cárcel, ¿por qué se dedicaba a cosas ilegales nada más salir de ella? Es una pequeña incoherencia que también puede deberse al carácter de Jesús, un delincuente que no tiene cura. Jesús hace clara alusión a la fe católica al mencionar que acabará en el infierno (al parecer, lo prefiere a la cárcel), ya que, como ya hemos comentado, el suicidio no está bien visto en el seno de la tradición católica. Justo por haber salido de la vida en contra de las creencias cristianas tampoco recibe entierro en un camposanto. Su madre lo entierra en una zona de bosque donde ya se

encuentran algunas tumbas con cruces de madera y carteles con nombres escritos a mano (35'15). Lo que tienen en común los suicidios con arma de fuego es que se realizan delante de otras personas a las que también se apunta el arma (Federico, Rebeca, Jesús y el intento de Israel). Se trata de un recurso dramático para exaltar la culpa de los otros y que la acción sea doblemente impactante.

14.2.5. La Candidata

Cecilia Bárcenas

Al final de la trama Cecilia se encuentra en una clínica de desintoxicación y cada semana puede ver a su padre, que ahora está en silla de ruedas tras quedarse tetrapléjico. Después de una visita de su padre, se mete en la bañera y con una cuchilla de afeitarse se corta las venas.



Su cabeza se hunde en el agua y nadie viene a rescatarla a tiempo. Se sobreentiende que al final se muere, aunque ya no se habla de ella.

(Cap. 61, 77'00)

No hay diálogo ni carta de despedida. Ella elige esta forma de suicidio, porque es bastante efectiva (véase la explicación en el intento de suicidio de Camila). Se trata de una muerte silenciosa y parece que es como un castigo merecido por todas las maldades que ha hecho (trata de seres humanos, proxenetismo, incesto con su sobrino, adulterio con su cuñado...). Ya hemos visto que su adicción a la cocaína casi la mató en una ocasión anterior. Su carácter débil y el historial negativo le hacen imposible seguir con su vida, por lo cual el suicidio es la única salida.

14.3. Corpus versus realidad

A continuación, se analizará la incidencia de los suicidios en México para poder evaluar la verosimilitud de los casos mostrados en el corpus.

Para investigar los casos de los intentos de suicidios y de los suicidios consumados del corpus, conviene indagar un poco más en esta temática de una forma general. La confederación española de agrupaciones de familiares y personas con enfermedad mental (FEAFES) elaboró una guía²⁴⁵ para definir el suicidio y exponer señales de riesgo y alerta. Entre las conductas suicidas se distinguen tres tipos (FEAFES, pág. 6):

Intento de suicidio	Acto voluntario realizado por la persona con el fin de producirse la muerte, pero sin llegar a conseguirlo.
Suicidio consumado	Acto de matarse de un modo consciente, considerando a la muerte como un medio o como un fin.
Parasuicidio	Conducta autolesiva, no mortal, realizada por el individuo y en la que no es esencial la intencionalidad u orientación hacia la muerte.

El suicidio es un fenómeno que se da en todas las sociedades con mayor o menor incidencia. En algunos países hay muchos casos (Escandinavia, más de 25/100.000 habitantes) y en otros, muy pocos (España, menos de 5/100.000 habitantes). Lo que sí parece coincidir es que “un 90% de las personas que se suicidan tenían uno o más trastornos psiquiátricos” (FEAFES, pág. 11). Los trastornos afectivos son los que más se asocian con los suicidios, ya que padecer depresión aumenta 20 veces el riesgo de suicidio (un 15% muere por suicidio, un 56% lo intenta) y sufrir bipolaridad aumenta 15 veces este riesgo. Otras condiciones relacionadas como la esquizofrenia, ansiedad, trastornos de personalidad y trastornos de la conducta alimenticia

²⁴⁵ La guía completa de la FEAFES está disponible en https://www.mscbs.gob.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/excelencia/salud_mental/o_psc_est14.pdf.pdf (accedido el 26/10/2018).

multiplican también el riesgo de sufrir una muerte autoinfringida (FEAFES, pág. 7). Asimismo, hay que considerar los factores sociodemográficos, medioambientales, clínicos (por ejemplo, una enfermedad muy dolorosa o terminal) y el abuso de sustancias como alcohol y drogas (FEAFES, pág. 8, 14).

En los datos ofrecidos por el INEGI para el año 2015 se puede apreciar que una décima parte de todos los casos de muerte se pueden adscribir al suicidio (6.285) y resalta que los hombres (5.031 – 80%) se suicidan notablemente más que las mujeres (1.251 – 20%):

INEGI INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA

Mortalidad
Conjunto de datos: Mortalidad general

Variables

Año de ocurrencia: 2015 Año de registro: 2015
Edad: Total Mes de ocurrencia: Total

Consulta de: Defunciones accidentales y violentas Por: Tipo de defunción Según: Sexo

Filas: [Página 1 de 1] Columnas: [Página 1 de 1]

Sexo - Total	Hombre				Mujer				No especificado				
	↑	↓	↕	↔	↑	↓	↕	↔	↑	↓	↕	↔	
Total	66,146				53,220				12,801				125
Accidente	36,038				27,394				8,622				22
Homicidio	19,969				17,621				2,277				71
Suicidio	6,285				5,031				1,251				3
Se ignora	3,781				3,103				649				29
Int. leg. y guerra y rec. cau. ext.	73				71				2				

Recordemos brevemente los números de suicidios encontrados en nueve de las doce telenovelas (75%) del corpus:

	Personajes femeninos	Personajes masculinos	Total
Intentos de suicidios	13 (87%)	2 (13%)	15
Suicidios consumados	5 (63%)	3 (38%)	8
			23

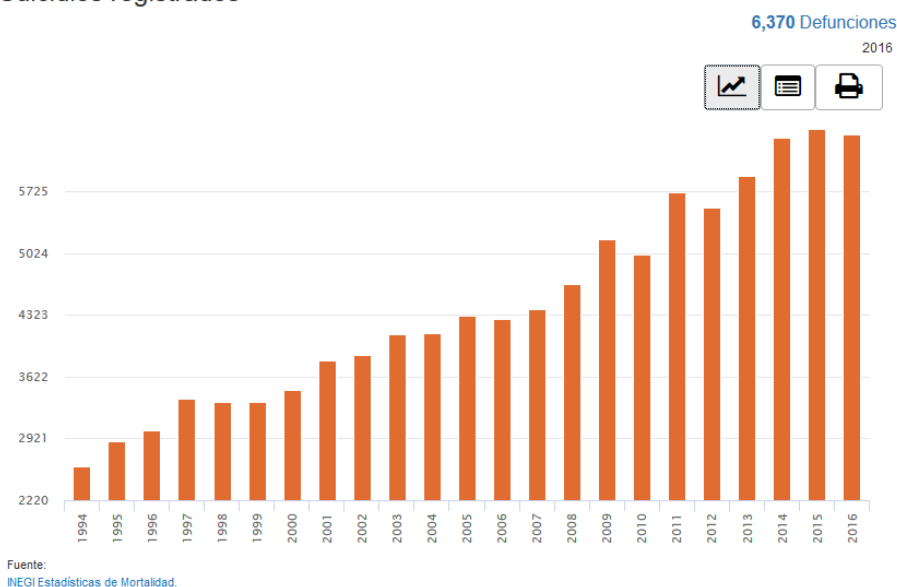
Es obvio que los personajes femeninos del corpus tienen más inclinaciones suicidas que los masculinos, si bien hay significativamente más intentos que suicidios consumados. Con estos números se da así el porcentaje inverso a la realidad. No está claro por qué se suicidan más mujeres en las telenovelas, pero esta distorsión de la realidad puede ser una manipulación para corroborar que las mujeres son el “sexo débil” (si los suicidios son una muestra de debilidad) y no los hombres. Esta perspectiva puede verse reforzada por un conocimiento sociocultural compartido, de corte tradicional o patriarcal o machista, que sitúa a la mujer en una posición inferior (tanto en fuerza como en otros aspectos) que el hombre. ¿Son estos datos entonces una prueba de machismo transmitido mediante las telenovelas? ¿Son un reflejo de la ideología predominante de la sociedad? Sin duda, el machismo está profundamente arraigado en México, así que en lugar de tratarse de una manipulación es simplemente una muestra de la realidad, un reflejo de la base cultural común. También cabe la posibilidad de que se busca expresar mayor sufrimiento por parte de los personajes femeninos (llegando a tal extremo como el suicidio) mientras los hombres se mantienen emocionalmente intactos. El público de las telenovelas es mayoritariamente femenino, así que mediante los personajes femeninos se facilita la identificación de la audiencia femenina. Sin embargo, no deja de ser un dato sumamente llamativo y más aún si los otros datos como edades y motivaciones, como veremos, sí son muy realistas.

Centrándonos solo en el número de suicidios desde 1994 hasta 2016²⁴⁶ se puede observar claramente que los suicidios en México han ido en aumento casi año tras año. En 2015 llegó a su tasa máxima y de momento se mantiene prácticamente igual. Lo que sigue en aumento es el número de jóvenes entre

²⁴⁶ Disponible en <http://www.beta.inegi.org.mx/temas/salud/> (accedido el 14/09/2018).

20 y 29 años que se quitan la vida convirtiéndose así en la segunda causa de muerte en este grupo de edad²⁴⁷.

Suicidios registrados



Si los suicidios van tan obviamente en aumento, o al menos mantienen su incidencia, habría que indagar en las causas. El INEGI cita el consumo de alcohol y sustancias, la salud mental y sentimientos de soledad o exclusión social²⁴⁸ como principales motivos de suicidio. La creciente presión social por llegar a tener una vida exitosa y la influencia de las redes sociales son otros factores de riesgo. Existen foros en internet con consejos sobre suicidios, es más fácil conectar con gente afín a ideas suicidas, ejecutar suicidios pactados o participar en juegos virales que inciden al suicidio y las autolesiones (por ejemplo, *Blue Whale*). Además, el peligro de sufrir (cyber)bullying es más elevado.²⁴⁹

²⁴⁷ Según artículos en <https://laopinion.com/2018/09/11/aumenta-el-numero-de-suicidios-entre-jovenes-en-mexico/> y <https://www.infobae.com/america/mexico/2018/09/10/grave-aumento-de-los-suicidios-en-mexico-ya-es-la-segunda-causa-de-muerte-entre-los-jovenes/> (accedido el 17/09/2018).

²⁴⁸ Disponible en www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/suicidios2017_Nal.pdf.

²⁴⁹ Artículo disponible en <http://planoinformativo.com/608126/preocupante-aumento-en-suicidios-de-jovenes-en-mexico-nacionales> (accedido el 14/09/2018)

En el corpus hallamos *grosso modo* dos tipos de causas de suicidios. Por un lado, hay suicidios motivados por el (des)amor y por otro, una desesperación general sin perspectivas para que la vida continúe. Como se puede apreciar, las penas de amor y la desesperación general son casi igual de frecuentes (los casos de Cecilia, Ximena y Nora solo se cuentan una vez):

Penas de amor	Desesperación general
Nati (TA) ²⁵⁰	Agustina (AB)
Victoria (TA)	Nora (2 veces) (CP)
Ximena (3 veces) (TA)	Rebeca (CP)
Federico (CP)	Francesca (AB)
Lucía (CP)	Dafne (AL)
Ximena (MC)	Teresa (LC)
Hugo (LC)	Cecilia (2 veces) (LC)
Israel (LC)	Jesús (LG)
Camila (SR)	Ximena y Guillermo (TA)

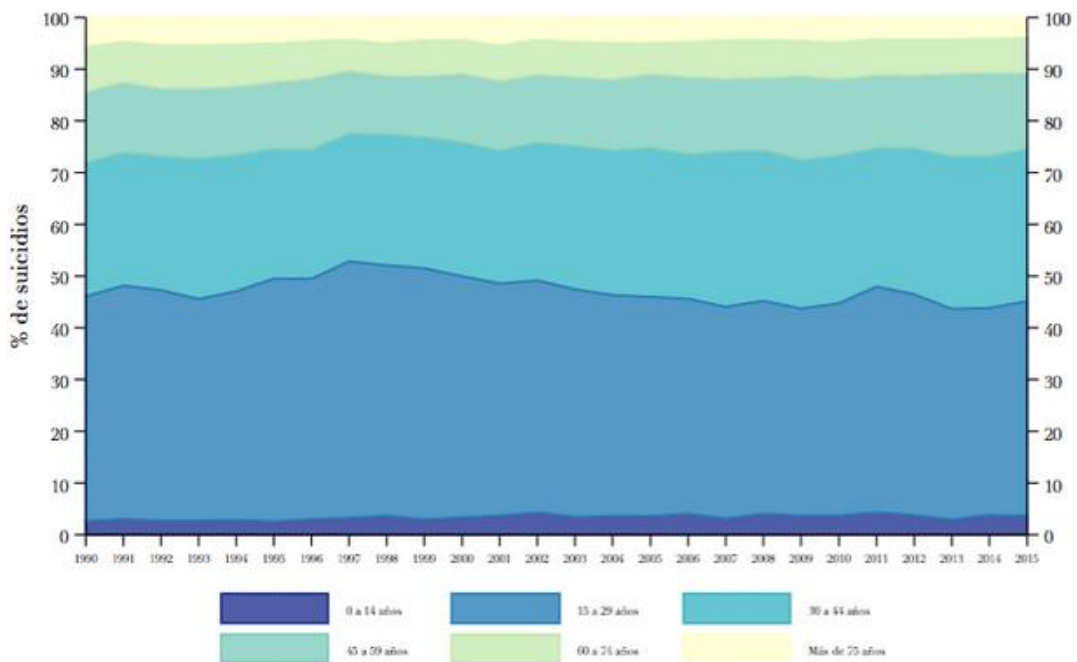
Asimismo, se muestran casos de abusos de sustancias (Francesca, Cecilia) y los sentimientos de soledad (el desamor es solo una forma), además de la salud mental en general suelen incidir en la voluntad de quitarse la vida. Incluso hay un caso de bullying intrafamiliar, porque Dafne (*Antes muerta que Lichita*) se siente rechazada por su familia debido a su físico. La relación entre enfermedad mental y suicidio está muy bien demostrada en el corpus, pero si los trastornos psicológicos subyacen a tantos casos de suicidios, es curioso que muy pocos personajes del corpus acuden a terapias después de estos episodios. Solo los que tienen una enfermedad mental reconocida de antemano (Ximena en *Triunfo del amor*, Nora en *El color de la pasión*, Ximena en *Mi corazón es tuyo* y Teresa en *La candidata*) siguen su tratamiento con mayor o menor éxito. Es difícil determinar si esto es un reflejo creíble de la

²⁵⁰ Abreviaturas de telenovelas: TA = Triunfo del amor, AB = Amor bravío, CP = El color de la pasión, MC= Mi corazón es tuyo, AB = Así en el barrio como en el cielo, AL = Antes muerta que Lichita, LG = La Gata, LC = La candidata, SR = Sin rastro de ti

sociedad, porque no se sabe cuánta gente con una depresión grave e inclinaciones suicidas realmente busca ayuda profesional.

Las telenovelas con el mayor número de suicidios (intentos y consumados) son *Triunfo del amor* (2010), *El color de la pasión* (2014) y *La candidata* (2016). Los años de producción siguieron siempre un año en el que el suicidio iba en aumento en México con respecto al año anterior, con lo cual la actualidad del tema es mostrada. De todos modos, es difícil señalar una tendencia sin haber analizado todas las telenovelas mexicanas de estos años, ya que el corpus solo representa una pequeña parte de las producciones.

Otro factor para tener en cuenta es la edad de los suicidas. La edad a la que se suicidan los mexicanos ha fluctuado entre 1990 y 2015, pero siempre ha mantenido una proporción parecida:



Fuente: SINAIS

En el corpus la edad de los personajes suicidas se corresponde bastante bien con estos datos reales.

< 30 años	30 a 60 años	> 60 años
Nati	Guillermo	Agustina
Ximena O.	Ximena del Alba	Francesca
Lucía	Jesús	Israel
Nora	Cecilia	
Hugo	Teresa	
Federico	Camila	
Dafne	Rebeca	
7 personajes – 41%	7 personajes – 41%	3 personajes – 18%

En unas estadísticas del año 2015²⁵¹ se publican también los medios empleados en los suicidios según el sexo:

Distribución porcentual de los suicidios por sexo según tipo de método 2015

Tipo de método	Total	Hombres	Mujeres
Total	100.0	100.0	100.0
Ahorcamiento, estrangulamiento o sofocación	79.3	81.0	72.7
Disparo de arma	8.9	10.1	4.2
Envenenamiento por plaguicidas	3.8	3.0	6.9
Otro	6.6	4.7	14.3
No especificado	1.4	1.2	1.9

Fuente: INEGI. Estadísticas de mortalidad, 2015. Base de datos.

Es sorprendente que casi un 80% de los suicidas use el método del ahorcamiento, estrangulamiento o sofocación.

En cuanto a las formas de suicidio del corpus, resalta que son bastante diversas, pero también repetitivas, y se dejan entrever algunos patrones por género. Las formas preferidas por parte de las mujeres son los saltos desde altura (33%), la sobredosis (22%) y cortarse las venas (22%). La intoxicación por gas (6%), el ahogamiento (6%), el arma de fuego (6%) y el accidente mortal de coche (6%) son las menos usadas. En el caso de los personajes

²⁵¹ Informe completo disponible en http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/suicidios2017_Nal.pdf (accedido el 30/10/2018).

masculinos hay una clara predilección por las armas de fuego (60%) y en menor medida la sobredosis (20%) y los accidentes mortales de coche (20%). Sin embargo, no contemplan ni los saltos desde altura, ni cortarse las venas (con excepción de Guillermo que se deja cortar las venas antes de precipitarse con el coche), ni intoxicarse por gas. Por lo tanto, los métodos de los suicidios registrados en México no coinciden del todo con lo plasmado en las telenovelas, ya que la mayoría suele morir ahorcado, estrangulado o sofocado. Tal vez puede resultar chocante mostrar cómo una persona se ahorca y las otras formas como cortarse las venas y las sobredosis por drogas o medicamentos dejan un margen temporal (y dramático) en el que el personaje todavía puede ser rescatado. En el caso de los personajes que saltan (o quieren saltar) desde algún punto elevado se cuenta siempre con bastante tiempo hasta que realmente se lanzan, tiempo en el que los otros personajes los pueden hacer cambiar de opinión y se puede desplegar un dispositivo de rescate.

En el corpus hay claramente más intentos de suicidios (65%) que suicidios consumados (35%). Comprobar la veracidad de estas cifras es muy difícil, ya que no hay ninguna forma de contabilizar todos los intentos frustrados en México, especialmente si las víctimas luego no han acudido a ningún médico o terapeuta. El suicidio es un tema preocupante en la sociedad mexicana y las telenovelas del corpus le dan bastante cobertura. No obstante, el suicidio funciona en la mayoría de los casos como otro ingrediente más de dramatismo y los detalles de cada caso no se corresponden del todo con la realidad. Los tabús que rodean esta forma de muerte se plasman en el tratamiento recibido en las telenovelas. Entre los mitos sobre el suicidio y cómo tratarlo con personas afectadas, por ejemplo, la FEAFES explica que tematizar el suicidio abiertamente con el paciente no induce al suicidio y es una forma muy efectiva para solucionar esta situación. Hay que mostrarle opciones al suicida y hablar sobre sus motivaciones. No obstante, en el corpus se muestra justo lo contrario (Nati, Nora...) y, en general, dan muy pocas pautas de cómo tratar este tema con el afectado y sus familiares. Sería bueno, en línea con el

merchandising social, hacer referencia a algún grupo de apoyo u otros recursos que puedan ayudar los espectadores en una situación parecida.

Lejos de ofrecer algún apoyo a nivel clínico o psicológico, lo que sí trasciende en algunos casos es la apelación a la fe cristiana. El suicidio no es admisible para la Iglesia, como muestran los siguientes textos:

El *Evangelium Vitae* de Juan Pablo II²⁵²:

El suicidio es siempre moralmente inaceptable, al igual que el homicidio. La tradición de la Iglesia siempre lo ha rechazado como decisión gravemente mala.

El Catecismo de la Iglesia Católica, el quinto mandamiento²⁵³:

2281 El suicidio contradice la inclinación natural del ser humano a conservar y perpetuar su vida. Es gravemente contrario al justo amor de sí mismo. Ofende también al amor del prójimo porque rompe injustamente los lazos de solidaridad con las sociedades familiar, nacional y humana con las cuales estamos obligados. El suicidio es contrario al amor del Dios vivo.

En la creencia cristiana el suicidio es pecado, es inaceptable bajo ninguna premisa. Tal vez por eso se muestran muchos más intentos de suicidio que suicidios consumados. Además, seis de los ocho suicidios consumados son perpetrados por personajes malvados sin aparente convicción cristiana (Nora, Rebeca, Jesús, Cecilia, Guillermo, Ximena) y a menudo se justifican con dolencias de índole mental (Federico, Nora, Cecilia). Únicamente Agustina es un personaje bueno, creyente y mentalmente sano que, en acto de martirio, se sacrifica por el bien de su hija. Con su suicidio la salva de tener que ceder a los chantajes del villano. Aquí se halla cierta manipulación religiosa al aplicar la moral católica y se busca siempre una justificación coherente con los postulados de la Iglesia. En los intentos de suicidio existen a menudo alusiones religiosas (“por Dios”, “gracias a Dios”, “eres creyente... solo Dios

²⁵² Disponible en: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031995_evangelium-vitae.html (accedido el 29/10/2018).

²⁵³ Disponible en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a5_sp.html (accedido el 29/10/2018).

quita la vida”) que transmiten de forma indirecta la ideología de la ilegitimidad del suicidio por parte de cristianos. Hay una polarización indirecta que excluye a los suicidas (son los personajes malvados que lo hacen) y busca consuelo para los débiles feligreses que estuvieron a punto de hacerlo (son buenos por no haberlo hecho).

La Iglesia históricamente tampoco les concede sepultura en suelo católico a los suicidas²⁵⁴, una realidad que se refleja parcialmente en las telenovelas. Los suicidas terminan en el olvido sin entierro visible (Rebeca, Cecilia, Ximena y Guillermo) o se aprecia la incineración sin más detalles sobre una posible misa (Federico). Esta polarización no se lleva a cabo mediante los diálogos, sino se deduce de las imágenes de los entierros o la ausencia de ellas. Hay dos excepciones que sí gozan de un entierro de lo más tradicional y religioso: Agustina en *Amor bravío*, y Nora en *El color de la pasión*. En el caso de Agustina posiblemente es así por haber sido buena y por interpretar su suicidio más bien como sacrificio. El personaje pertenece aún al grupo por su buena y desinteresada acción. Ella tampoco murió en el instante, sino a consecuencia de las heridas internas. ¿Tal vez por eso ya deja de ser suicidio a los ojos de la Iglesia? El caso de Nora es diferente, ya que ha sido un personaje malvado, pero quizás por sufrir una enfermedad mental es exculpada.

Lo que falta en el tratamiento del suicidio es algún tipo de apoyo o recurso para los espectadores o sus familiares y amigos afectados por pensamientos suicidas. Esto es algo que podría hacerse en un afán de educación social mediante la televisión. Sin embargo, en el *blog* de *Antes muerta que Lichita* sí hay alguna reflexión al respecto²⁵⁵:

²⁵⁴ Así lo recuerda la Fraternidad Sacerdotal San Pío X: <https://fsspx.mx/es/news-events/news/sepultura-cat%C3%B3lica-%C2%BFcu%C3%A1ndo-concederla-o-negarla-18723> oponiéndose así a los movimientos “modernistas” que sí abogan por conceder sepultura católica también a los suicidas. (accedido el 18/01/2019)

²⁵⁵ Entrada disponible en <https://www.univision.com/novelas/antes-muerta-que-lichita/volver-a-empezar> (accedido el 30/10/2018).



Pero ¿te digo algo? aunque sientas que todo está perdido y no puedas ver un camino positivo, siempre encontrarás la forma de superarlo, sólo tienes que abrir bien los ojos porque puede ser que inesperadamente llegue esa oportunidad para empezar de cero y con el pie derecho...

Dejando aparte los suicidios chantajistas, el corpus ofrece una visión amplia sobre los causantes de suicidios (trastornos psicológicos, depresión, desesperación, mal de amores...) y demuestra que prácticamente todo el mundo puede verse en esta situación, indistintamente de su clase social, edad o sexo. Ya mencionamos que no se incluyen recursos de apoyo ni algún componente educativo al respecto. Es más, a nivel educativo predomina la moral católica en casi todos los casos comentados y a menudo se recuerda que para la Iglesia el suicidio es una acción ilícita (alusión al infierno, ausencia de entierro católico, recordar que solo Dios quita la vida...). Existe aquí una manipulación desde ciertas autoridades (eclesiásticas, mediáticas, políticas...) que pretenden descalificar cualquier acto suicida. En el corpus el tema recibe más bien la etiqueta de debilidad momentánea de un personaje que de una posible enfermedad mental (especialmente la depresión) que requiere tratamiento profesional. El afán de ni siquiera hablar de lo ocurrido con el suicida es tan dominante que transmite al público la idea de que esta es la manera correcta de abordar la problemática: mejor sufriendola en silencio y a solas. Por último, la escasa mención de la palabra "suicidio" y sus derivados (y el empleo de numerosos eufemismos en su lugar) demuestra que se trata de un tabú en la sociedad a pesar de que los casos han ido en aumento en los últimos años. ¿Pretenden frenar los suicidios apelando a la moral católica en las telenovelas? El suicidio es un drama personal que se extiende a todo el círculo del posible suicida, así que la presencia de una ideología muy extendida (como la católica) acerca de esta temática puede ser la forma "más segura" de tratarla. De esta manera, no se hieren sentimientos y se apela no solo a la religión, sino también al sentido común.

Más allá del realismo relativo de los suicidios escenificados, hay que recordar que estamos ante un producto artístico, una ficción creada para fines de entretenimiento. Como ya se ha podido leer en la Parte II, la telenovela es un melodrama y las tramas necesitan cierta carga dramática para subsistir dentro del género. Las muertes habituales en las telenovelas se deben principalmente a asesinatos, accidentes y suicidios. Nadie suele morir de viejo (a no ser que deje una importante herencia), porque simplemente no le aportaría lo necesario a la trama. El suicidio es, por ende, un ingrediente habitual para reforzar el dramatismo y la exaltación emocional típica de las telenovelas. Parece que no se busca una mayor concienciación social de la temática, porque faltan claramente componentes educativos.

15. Alcohol y drogas

Con el alcohol no se resuelve nada, pero se olvida.

Así en el barrio como en el cielo, cap. 60, 33'45.



Las telenovelas mexicanas se emiten en canales para toda la familia y en el caso del canal 2 de Televisa (canal de las estrellas) se solía evitar todo lo nocivo y peligroso, así que las drogas fueron llamadas “sustancias peligrosas” y los personajes no fumaron ni bebieron alcohol (Michael, 2010, pp. 222-223). Por lo general no se tematizaba el alcoholismo ni el consumo de drogas en las telenovelas latinoamericanas y cuando aparecía, era estigmatizado como vicio de uno de los villanos o como debilidad en los personajes buenos (Mazziotti, 2006, p. 93). Sin embargo, desde hace años en las telenovelas colombianas se estableció el consumo de alcohol como parte de la cultura y se relajó el trato delante de las cámaras (Mazziotti, 2006, p. 39). Esta tendencia parece haberse extendido últimamente también a las telenovelas mexicanas.

Hoy en día ya no ha de extrañar que en muchas escenas los personajes consuman bebidas alcohólicas como el típico tequila. A menudo se muestra como un acto social, pero también se dan episodios de querer ahogar las penas, principalmente de índole amorosa. Algo menos frecuentes son las manifestaciones abiertas de un problema con el alcohol, es decir, cuando un personaje sufre de alcoholismo y los otros lo reconocen, además de brindarle ayuda.

Otra droga socialmente aceptada, el tabaco, tiene relativamente poco protagonismo en la mayoría de las telenovelas. En el corpus, ocasionalmente aparecen fumadores como en *La Gata* (Fernando de la Cruz), *Así en el barrio como en el cielo* (Jacinta), *La Candidata* (Cecilia, Susana) y *Sin rastro de ti* (Camila).

El tratamiento de estupefacientes es generalmente esporádico, pero parece que poco a poco se va tematizando más. Obviamente, depende mucho de las tramas, ya que las recientes “narconovelas” y algunas telenovelas de contenido político permiten el tratamiento de las drogas, su comercialización y consumo.

15.1. Ejemplos del corpus

A continuación, vamos a señalar la presencia de alcohol y drogas en las telenovelas del corpus. No se repiten los intentos de suicidio mediante el abuso de medicamentos, puesto que se comentaron con anterioridad.

15.1.1. *Triunfo del amor*

En esta telenovela de corte clásico abundan las escenas en las que se consume alcohol. Los casos más graves se dan en mujeres, como se muestra en esta selección de escenas:



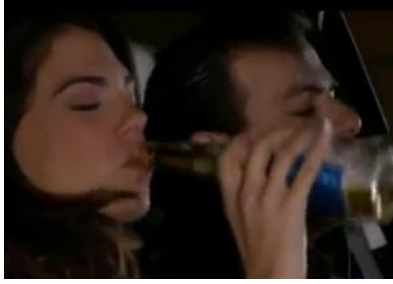
Cap. 24, 10'30

María Magdalena es una mujer joven que trabaja en un dudoso ambiente nocturno (¿prostitución?) y es alcohólica: ya por la mañana bebe tequila. No obstante, de un día para otro es capaz de dejar de beber con el fin de vivir una vida mejor.



Cap. 32, 45'00

Los protagonistas María Desamparada y Max, como parte de la escena romántica suelen tomar vino tinto sin embriagarse. Cuando Max sí se emborracha, comete un grave error (cap. 39, 18'00).



Cap. 38, 16'45

La adolescente Fernanda se emborracha con su novio en el coche. El alcohol y el exceso de velocidad son la causa del posterior accidente sin mayores daños. A pesar de esta experiencia, ambos vuelven a ser así de imprudentes. Fernanda queda en silla de ruedas y su novio muere.



Cap. 47, 23'45

La villana Ximena se emborracha en repetidas ocasiones, incluso cuando ya sabe que está embarazada. Obviamente, ella tiene un problema (no solo) con el alcohol, pero no lo reconoce.



Cap. 48, 47'00

La villana Bernarda es una mujer fanáticamente católica y suele disfrutar a diario de una copa de un buen vino dulce de Jerez. Lo toma más como un ritual, una muestra de poder, exclusividad y disfrute, que para emborracharse.



Cap. 57, 24'00

El villano Guillermo suele tomar coñac y se trata de una muestra de superioridad. No llega a emborracharse, si bien en momentos de derrota puede pasarse un poco.



Cap. 60, 17'30

Victoria empieza a tomar alcohol (coñac) por problemas amorosos. Su marido la engaña con una amante y tras un intento de suicidio (Cap. 53, 26'00) toma una actitud provocadora, consumiendo alcohol.



Cap. 60, 24'20

Juanjo se entera de la infidelidad de su novia Linda y huye de su casa para vivir como mendigo y emborracharse con tal de olvidarse de sus penas. Es una situación excepcional.



Cap. 75, 41'00 – 44'00

Antonieta, Óscar, Pipino y Victoria beben en una reunión de amigos (coñac, tequila), brindando por la amistad y por permanecer unidos ante cualquier dificultad. Reconocen que el alcohol les está haciendo efecto.



Cap. 130, 25'20

Leonela Montenegro es una bebedora compulsiva que lucha contra la pérdida de su fama como actriz. Se emborracha en varias ocasiones. Al final, su expareja e hijo la convencen de que busque ayuda profesional. No obstante, suele recaer.

El cómputo de los bebedores se hace a partir de los personajes mostrados en las fichas de todas las telenovelas del corpus. Por lo tanto, no se incluyen todos los personajes que aparecen a lo largo de la trama, sino solo los más significativos.²⁵⁶

²⁵⁶ Clasificación de los personajes:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	1	0
<i>adicto</i>	2	1	0	0
<i>social / ocasional</i> ²⁵⁷	5	0	8	1
<i>ritualizado</i> ²⁵⁸	0	1	0	1

De los 20 personajes la vasta mayoría es buena (80%). El Padre Juan Pablo se abstiene del alcohol y los personajes que sufren una adicción son tres mujeres, (dos buenas, una mala). De los bebedores sociales prevalecen los hombres buenos (57%) y los que pretenden superar alguna crisis con el alcohol también suelen ser los buenos. Cuando el alcohol se toma de forma ritualizada y como rasgo característico predominan los personajes malos. En los casos más graves de las adicciones los personajes inician alguna forma de tratamiento, generalmente, animados por personas cercanas.

A continuación, se comentan el alcoholismo de Leonela y la adicción de Ximena.



La adicción de Leonela (L) ya es insostenible para la mayoría de la gente que la rodea. Su hijo Max (M) intenta ayudarla y habla con ella.

(Cap. 120, 12'00 – 14'00)

M: Madre, no lo puedo seguir viendo. Te hace daño. Voy a tomar cartas sobre el asunto.

♀+ (femenino bueno), ♀- (femenino malo), ♂+ (masculino bueno), ♂- (masculino malo).

²⁵⁷ Los personajes aquí comprendidos suelen ser bebedores sociales, pero algunos han destacado en la trama por superar una crisis con ayuda del alcohol (Victoria y Juanjo).

²⁵⁸ Entendemos como bebedor ritualizado un personaje que usa el alcohol como muestra de poder, superioridad y parte de su caracterización.

L: ¿Qué es lo que piensas hacer?

M: Podemos, podemos, confía nada más en mí. Voy a buscar la mejor manera de resolver tu problema.

L: Pero yo te aseguro, cuando yo quiera yo dejo de beber....

M: ¡No te engañes! No tienes fuerza de voluntad. (...) Madre, te estás destruyendo. Todas las cosas que te han pasado han sido por tu adicción al alcohol. (...) Ya es tiempo que termines con esto, por favor.

L: No, Max. Mira, mira, yo te prometo, te juro que no voy a beber nunca más.

M: Lo siento, pero no te creo.

L: Max, por favor...

M: Madre, ya sé que vas a romper tu promesa una y otra vez.

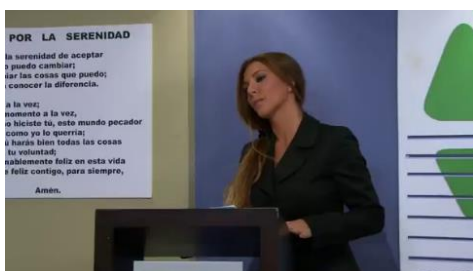
L: Hijo, ¿por qué no confías en mí? ¡Por Dios! Te lo pido, por favor... confía en mí.

M: Madre, porque no eres dueña de ti misma. (...) Mamá, déjame ayudarte, por favor. Déjame llevarte adonde puedan cuidarte, donde puedan curarte.

L: No, no quiero, no quiero, no quiero, hijito, por Dios. Yo quiero que me ayudes, pero no metiéndome en ningún lado. Hijo, por favor, entiéndeme.

Al principio se usan eufemismos (“asunto”, “tu problema”) antes de nombrar el alcoholismo directamente, lo cual se puede deber a un proceso de asimilación y así se crea consciencia sobre las evasivas de los adictos. Aunque Max no convive con su madre desde hace mucho, hace alusión a la duración prolongada del problema (“no lo puedo seguir viendo”). Se muestra la habitual negación del problema por parte del adicto y la afirmación de tener el control absoluto sobre la situación (“cuando yo quiera yo dejo de beber”), aunque Max reconoce que ella no está en sus plenas facultades (“no eres dueña de ti misma”). En la conversación resaltan los apelativos “madre” e “hijo” que agregan más respeto (y en su versión en diminutivo “hijito” hasta cariño) y formalidad a esta negociación polémica a la vez que se recuerdan los roles sociales de cada personaje. Socialmente, la madre debería ser un ejemplo para el hijo, tener autocontrol y fuerza de voluntad. En cambio, los roles se han invertido aquí y es el hijo el que le dice a su progenitora cómo afrontar su problema. Llega un momento en el que él le ruega poder ayudarla

y se decanta por un “mamá” más cariñoso. Leonela se niega repetitivamente e implora a su hijo (“Te lo pido, por favor.” / “Hijo, por favor, entiéndeme.”). La invocación de Dios (“¡Por Dios!”) no refleja tanto su condición de creyente, sino más la impotencia ante las medidas que piensa tomar Max. Ambos hablan de confianza: Max le pide que confíe en él para la solución del alcoholismo mientras Leonela le ruega que confíe en su capacidad de controlar la adicción. Queda claro que no concuerdan en el nivel de confianza entre ellos. El discurso conlleva muchos imperativos (“confía en mí”, “no te engañes”, “déjame”, “entiéndeme”) que incitan directamente a acciones como también la repetición de “podemos”, verbo en primera persona plural para expresar que la afectada no está sola. Al final, la adicta accede a recibir apoyo, pero solo bajo sus premisas (“Yo quiero que me ayudes, pero no...”) – un recurso que usan otros afectados como veremos más adelante.



Leonela acude a los AA.AA. y se sincera delante del grupo con el apoyo de su hijo Max.
(Cap. 123, 31'50)

L: Hola. Mi nombre es Leonela Montenegro. Y yo, yo soy alcohólica. Admito que no estoy aquí por mi propia voluntad. Mi hijo fue quien me trajo. Quisiera decirles lo que ha sido mi vida con el alcohol. Una vida de fracasos, miseria, indignidad, mentiras... Incluso pasé una parte de ella purgando una condena por homicidio. Sí. Llegué a quitarle la vida a una persona. Le he hecho la vida imposible a muchas otras, perdí familia, profesión, posición social, dinero, dignidad [ella llora]. Todo. Lo único que me faltó fue perder la vida. Solo Dios sabe cuántas veces pensé en quitármela mientras yo estuve en la cárcel. Cuando salí de ahí yo seguí bebiendo y seguí causándole daño a gente que ni siquiera conocía. Ni siquiera sabiendo mi existencia. Entre ellos, mi hijo.... [el grupo le aplaude y le da ánimo]

Este monólogo supone un paso importante en la evolución del alcoholismo en Leonela, ya que, por primera vez, admite tener un problema. Asimismo, reconoce la falta de voluntad para acudir a esa reunión. Sus palabras son premeditadas, usa un registro culto (“purgando una condena”) y eufemismos (“perder la vida”, “quitarle la vida a alguien”). Incluso admite haber estado a punto de suicidarse en varias ocasiones citando a Dios como testigo de estos deseos (y quizás también responsable de que no lo haya hecho). El discurso es como una confesión de sus errores a raíz del alcoholismo delante de otros afectados. La frase “Yo soy alcohólica” sirve como identificación dentro del grupo de otros afectados, ya que antes nunca había reconocido esta situación. El cuadrado ideológico se va adaptando a la nueva situación, ya que ahora sí pertenece a “ellos”.



Luego, en un evento televisivo, Leonela aprovecha para hablar públicamente de su adicción, reconociéndola y asumiendo las consecuencias.

(Cap. 144, 21'40)

L: Yo soy alcohólica. Y debido a esa horrenda enfermedad, ... yo asesiné a un hombre. (...) Y si confieso esto es porque estoy en Oceánica²⁵⁹ y también en Alcohólicos Anónimos²⁶⁰. Estos grupos me han ayudado en encontrar la paz y de nuevo el camino... uno de los pasos para sanar es pedir perdón.

Destaca en esta declaración la definición del alcoholismo como enfermedad, un eufemismo de “adicción”, lo cual implica restarles a los alcohólicos la culpabilidad de su condición. Una enfermedad requiere tratamiento y su

²⁵⁹ Oceánica es una clínica de rehabilitación en México para diversos trastornos y adicciones, por ejemplo, alcoholismo: <https://oceanica.com.mx/tratamiento-contr-el-alcoholismo/> (accedido el 14/09/2017).

²⁶⁰ Es una asociación que existe en muchos países donde alcohólicos rehabilitados y alcohólicos que han asumido su problema intentan ayudarse y apoyarse mutuamente en reuniones periódicas siguiendo sus 12 pasos: <http://aamexico.org.mx/> (accedido el 14/09/2017).

evolución no depende únicamente del afectado. Por otro lado, Leonela evita cualquier eufemismo para decir lo que le pasa: es alcohólica y punto. Cualquier valoración negativa de esta palabra se relega al segundo plano ante tanta serenidad. La razón por reconocer su problema públicamente es el hecho de que se halla en tratamiento tanto en un grupo de apoyo (AA.AA.) como en una clínica especializada en estos trastornos (Oceánica). Expresa así la necesidad de no afrontar este problema a solas y buscar ayuda profesional. A la par de asumir su culpabilidad por el asesinato, reitera la necesidad de pedir perdón, uno de los pasos que sigue el grupo de apoyo en el proceso de la terapia. Su tono es meditado, haciendo creer que está progresando. La representación del alcoholismo recibe un tratamiento serio y didáctico, ya que señala una posible manera de cómo actuar y vencer la adicción.



El médico Heriberto también le brinda apoyo a Leonela compartiendo con ella una historia personal.

(Cap. 146, 14'00)

H: Quería comentarte que vi la entrevista que diste en la mañana.

L: Y, ¿qué te pareció?

H: Me gustó muchísimo. Fuiste muy emotiva, muy honesta. Se necesita tener mucho valor para pedir perdón. Sobre todo, de la manera en la que tú hiciste.

L: Es uno de los pasos de los Alcohólicos Anónimos, ¿sabes? Pedir perdón.

H. Lo sé, lo sé. En tus ojos vi el mismo dolor del hombre que me pidió perdón por haber provocado el accidente donde murieron mis hijos²⁶¹.

L: ¿Y tú le perdonaste?

²⁶¹ Cabe señalar aquí una incongruencia del guion, ya que capítulos antes (Cap. 120, 33'00) Heriberto afirmó: "Por desgracia, no tengo hijos ni esposa. Todos ellos murieron hace muchos años en un accidente." En realidad, la mujer se murió a causa de una enfermedad y los hijos en un accidente posterior por culpa de un conductor ebrio.

H: Al principio, lo quise matar. Quería vengarme de lo que me había hecho, pero, te das cuenta, yo, un médico, que se supone que venga a salvar vidas, queriendo matar a alguien...

L: Debió ser terrible para ti.

Heriberto da su opinión acerca de la confesión pública de Leonela y le cuenta un episodio de su propia vida. De nuevo se referencia directamente a Alcohólicos Anónimos como impulsor de la superación del alcoholismo con su implantación de pasos. Sin embargo, Heriberto admite que no ha podido perdonar al conductor ebrio que mató a sus hijos en un accidente, a pesar de disculparse, lo cual también puede suponer un punto de inflexión para Leonela: con solo pedir perdón no se arreglan las cosas.

Después de estas escenas de reconocimiento y voluntad de cambiar algo, Leonela recae en el alcoholismo varias veces más y busca de nuevo ayuda en los Alcohólicos Anónimos (Cap. 156, 30'00 – 33'33). Aparte de ser un recurso dramático importante, esta manera de abordar la temática subraya la dificultad que pueden tener los adictos al tratar de salir del alcoholismo a pesar de contar con el apoyo de su entorno. El alcohol es omnipresente en la sociedad, lo cual a los alcohólicos no les ayuda a superar la adicción. El mensaje es que hay que tener constancia y no bajar la guardia tras los primeros éxitos, ya que las recaídas pueden estar esperando ya:

Hombre de los AA.AA.: “Nos hundimos o nos levantamos, compañeros, yo les pregunto: ¿estamos yendo hacia arriba cada vez mejor?”

Todos (menos Leonela): “¡Sí!”

El consumo ilícito de drogas se da principalmente mediante pastillas (tranquilizantes, somníferos...) y por parte de personajes femeninos, como es el caso de Ximena del Alba.



La villana Ximena es posiblemente alcohólica²⁶² y abusa de las pastillas (tranquilizantes) durante su embarazo. Sin embargo, no parece afectar mucho al bebé, que nace sin problemas. (Cap. 88, 16'00).

Especialmente, los personajes débiles con problemas psicológicos (Ximena) toman drogas o personajes fuertes que atraviesan un momento sumamente difícil (Victoria). El intento de suicidio por sobredosis de somníferos de Victoria se exculpa sin más, pero para Ximena, a cambio, nadie tiene compasión y en varias ocasiones le advierten del daño que pueden causar las pastillas al bebé.

Su madre la acompaña casi siempre y la manipula para conseguir “la vida que se merecen”. Por eso, Ximena debe casarse con Max, pero cuando los acontecimientos no suceden como estaban planeados, Ximena se vuelve cada vez más inestable, tomando más pastillas, emborrachándose e intentando suicidarse.



La ayuda por parte de su madre llega tarde, pero al final Ximena ingresa en un psiquiátrico. (Cap. 106, 12'12)

El médico afirma que ella “perdió la razón”, aunque no se especifica si los medicamentos o el alcohol (o la combinación de ambos) tenían que ver. A Ximena la tratan más por su salud mental que por las adicciones que la acompañan. No acude ni a los Alcohólicos Anónimos ni a una clínica de desintoxicación, sino se queda en tratamiento psiquiátrico general.

²⁶² Esto no se dice abiertamente, ya que el posible alcoholismo queda eclipsado y relegado a mero síntoma de sus graves problemas mentales.



Ximena ha tocado fondo en varias ocasiones y asegura estar en manos de profesionales, si bien no se percibe directamente en la trama.

(Cap. 124, 07'00)

X: Por fortuna, estoy viendo un psiquiatra muy bueno. Me ayuda mucho. Ya no tomo tranquilizantes, tampoco tomo alcohol, así que las dos cosas con las que me tenías sometida terminaron.

La mención del psiquiatra resalta la dependencia del alcohol y de estupefacientes como una enfermedad arraigada en la psique de los pacientes y, parecido a la afirmación de Leonela, les quita responsabilidad a los afectados. También es posible que las adicciones sean sintomáticas de la enfermedad mental subyacente. De todos modos, Ximena culpabiliza a Guillermo directamente de sus adicciones y por haberla manipulado así, aunque según la trama vemos que ella tiene un carácter muy inestable y toma las sustancias voluntariamente. Como se trata de una villana, tampoco recibe mucha compasión e implícitamente se percibe su problema como un castigo por fuerza mayor. Por eso, tampoco hay muchos discursos que reflejan la lucha que tiene ella por dejar sus adicciones, porque posiblemente —por ser mala— ni quiere cambiar.

Aparte de medicamentos, no se encuentran alusiones a otras sustancias estupefacientes y tampoco hay fumadores en *Triunfo del amor*.

15.1.2. Amor bravío

En esta telenovela el consumo de alcohol es constante y conlleva distintas connotaciones según el personaje y contexto. La bebida preferida es el tequila que, entre amigos, se bebe para calmar “la sed”. Aquí solo se mostrarán algunas escenas representativas para otras tantas.



Cap. 1, 07'30

Los novios, Camila y Luís, celebran el día antes de su boda con una fiesta y bastante alcohol (champán). El posterior accidente de coche, en el que se muere el novio, sucede por una distracción (un beso), pero es evidente —sin ser tematizado— que el alcohol puede haber influido.



Cap. 18, 19'42

Rafa visita a Camila y ambos beben tequila. Rafa: “¿Me puedo servir?” Camila: “¡Claro! ¿Andas con sed? (risas)”. Aquí se bebe en un ambiente alegre y social, aparentemente controlado. No se les nota los efectos del alcohol ni después de 2 o 3 vasos.



Cap. 21, 40'30

Camila bebe tequila con su amiga Viviana, porque descubrió que su marido la engañó. Se emborracha y el chófer Andrés (Daniel) la lleva a casa con el comentario: “Usted bebió un poquito más de la cuenta.”



Cap. 33, 02'30

Leoncio es un personaje problemático: agresivo, violador de su propia sobrina y un asesino. Desde el principio se conoce su condición como alcohólico y los demás personajes lo saben. Rodolfo: “Hueles a alcohol. Ya ni la friegas²⁶³, Leoncio. Ya es muy temprano para andar chupando, ¿no?”

²⁶³ “Ya ni la friegas” – expresión coloquial que denota una decepción profunda acerca de los hechos.



Cap. 56, 29'15

Yago (Y) y Natalia (N) van juntos a un antro:
Y: Dos tequilas dobles, por favor.
N: ¿Dobles? Ay, pues si yo ni tomo... Yago la convence y se lo toma de un trago. Al final se muestra visiblemente afectada por el ardor producido.



Cap. 106, 11'00 – 13'30

En una reunión de amigos, todos jóvenes entre 20 y 30 años, Camila presenta un vino mexicano especial del Valle de Guadalupe y cuenta una historia de amor relacionada con ese producto autóctono²⁶⁴. Brindan por la buena noticia de una boda inminente.



Cap. 102, 20'30

Los villanos Isadora y Dionisio suelen tomar copas, posiblemente *whiskey* con hielo, sin llegar a emborracharse. Para Dionisio es un hábito tomar alcohol cuando está en su despacho y preocupado por algo o simplemente celebrando algún triunfo.



Cap. 74, 33'20

El villano Alonso tiene obviamente un problema con el alcohol y el autocontrol en general. Por distintos motivos se emborracha: por su impotencia, por sus problemas de matrimonio con Camila, cuando se entera de quién es su verdadera madre, etc.

²⁶⁴ En realidad, es un guiño a otra telenovela, *Cuando me enamoro*. Más información en <http://hablemosdetelenovelas.blog-spot.com.es/2018/02/una-de-guinos-entre-telenovelas-i.html> (accedido el 12/02/2018).



En la boda de Camila y Daniel (Andrés) todos brindan por los novios sin excepción, incluso el padre Anselmo. Es una muestra más del aspecto social que tiene al alcohol en esta telenovela.

Cap. 114, 37'15

En los veinte personajes principales se dan los siguientes comportamientos con el alcohol:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	2
<i>Social / ocasional</i>	9	1	6	0
<i>ritualizado</i>	0	1	0	1

Queda patente que en *Amor bravío* los personajes malos son los que tienen un problema con la bebida (Leoncio, Alonso), pero también pueden ser solo bebedores habituales sin mostrar los signos negativos del abuso del alcohol (Dionisio, Isadora - ritualizados). Prácticamente todos los personajes adultos (entre 20 y 50 años) de clase media-alta beben alcohol, principalmente tequila u otros destilados como *whiskey*, en ocasiones especiales también vino o champán, y se sugiere que esto es algo natural y común entre amigos. Natalia, que no suele beber, sí se muestra más sensible a los efectos del alcohol tras beber un tequila doble: en la pista del baile se siente mareada (cap. 56, 30'30). Es curioso que, cuando Yago pidió dos tequilas dobles, su rechazo inicial fue al concepto "doble" y no "tequila". Si alguien no bebe, da igual si es un tequila simple o doble, ya que le va a afectar de todas maneras. Solo en muy pocos casos los buenos personajes se emborrachan para ahogar sus penas (Camila).

El eufemismo empleado para beber alcohol es “chupar” y a veces también se alude a la necesidad de ingerir alcohol con la excusa de “andar con sed”. Cuando Andrés / Daniel dice que Camila “bebió un poquito más de la cuenta” (un eufemismo en toda regla), en realidad está diciendo que está bastante borracha, pero tal acusación sería demasiado directa y muy inadecuada considerando que ella es su jefa. Asimismo, se le resta lo negativo del alcohol.

Los dos alcohólicos son Leoncio y Alonso, ambos villanos. En el caso de Leoncio los otros personajes suelen notar que ha bebido (su hermana Piedad, Rodolfo, Luz María, Natalia...) y se lo dicen directamente, pero su abuso del alcohol no interfiere en su empleo de caporal y sus jefes aparentemente no están molestos con la situación. Los crímenes los comete lúcido, pero después suele emborracharse. La agresividad se mantiene tanto en estado sobrio como en estado de embriaguez. Nadie realmente tematiza su alcoholismo como una enfermedad que se puede curar mediante terapias, sino que se muestra como una característica más de este personaje aborrecible.

Alonso tiene varios problemas a nivel psicológico-afectivo. Es un pelele para su madre y hace todo lo que ella le exija. Ella ha sido una madre muy autoritaria y sin compasión, ya que Alonso no es su hijo biológico. Él era hijo de una criada e Isadora, siendo “mejor” mujer para el padre de Alonso, tuvo que fingir que era su niño. La constante presión ha convertido a Alonso en un manojito de nervios, hecho que se deja apreciar bien cuando él se come las uñas, y los continuos fracasos a los que se enfrenta lo llevan al alcoholismo. Sufre impotencia y no lo quiere reconocer (él culpa a las mujeres en un claro discurso machista), así que se emborracha para ahogar sus penas. Cuando se entera de que su verdadera madre es otra (Cap. 74, 33’20) también se refugia en el alcohol. Camila le pidió que buscara tratamiento médico para la impotencia, pero nadie le habla directamente de su alcoholismo. Siendo una persona con una psique muy inestable y bastante agresivo, parece que los otros —nuevamente— reconocen el abuso del alcohol solo como una faceta más del mal carácter, pero no lo identifican como una enfermedad.

Ambos alcohólicos siguen bebiendo y tienen más problemas de comportamiento a raíz del alcohol, pero no inician ninguna terapia ni reconocen abiertamente que tienen un problema.

En cuanto a las drogas, se hace mención de una planta medicinal mexicana llamada “toloache”, que se usa para dominar a otras personas y hacer diversos rituales como amarres de amor.



Cap. 128, 15'00



Cap. 163, 39'00

La villana Isadora compra toloache de una yerbera en un mercado popular. De manera clandestina lo administra en forma de gotas a su marido para poder manejarlo a su antojo y quedarse con toda la herencia. Sin embargo, los familiares notan el comportamiento raro de Cayetano.

Mariano: Yago, Pablo acaba de recoger los análisis del laboratorio. Isadora sí está envenenando a mi padre con las gotas. Son de toloache. La información que saqué de internet y de los síntomas son exactamente lo que tiene mi papá: falta de energía, decaimiento, pérdida de voluntad, falta de memoria, para que al final se convierta en un títere, que es lo que Isadora quería.

Los hijos se dan cuenta a tiempo y recitan todos los síntomas que puede crear esta sustancia, una información muy didáctica para la audiencia. Para Isadora solo queda la huida tras ser descubierta y su víctima se puede recuperar totalmente después de interrumpir el consumo de esta hierba.

En esta telenovela no se consumen drogas, no se fuma y la planta medicinal es administrada sin el conocimiento del afectado, es decir, no se usa para fines recreativos, sino para someter a una persona.

15.1.3. El color de la pasión

Prácticamente todos los personajes de esta telenovela consumen bebidas alcohólicas en algún momento de la trama.



Cap. 6, 16'30

Federico quiere tomar unas “chelas mañaneras” con su hermano Marcelo, pero este rechaza el ofrecimiento porque tiene que ir a trabajar. Es un consumo social, pero algo inusual por el horario.



Cap. 11, 19'15

Rodrigo se emborracha tras rechazar a su novia en el propio altar. Su amigo Sergio lo busca para evitar que le suceda algo.



Cap. 16, 36'50

La familia Gaxiola toma vino tinto en una cena familiar con invitado (Marcelo). Es una muestra de clase y estatus y no se emborrachan.



Cap. 20, 31'00

Rodrigo y su amigo Sergio están tomando tequila en un bar. Sergio está furioso por una traición y Rodrigo lo acompaña.



Cap. 24, 42'15

Rebeca toma alcohol en momentos de ansiedad y crisis. En este caso está recordando el suicidio de su amante Federico, que presenció.



Cap. 26, 21'05

En las comidas y cenas de la gente de clase alta es habitual ver vino en la mesa, como en este ejemplo de Amador y Brígida. Simplemente sirve para acompañar la comida.



Cap. 30, 13'20

Amador tiene hábitos de consumo que van más allá de lo normal. A menudo se emborracha y el alcohol destilado forma parte de su dieta diaria. Aunque no se mencione directamente, está claro que es alcohólico.



Cap. 58, 08'35

Para el intrigante Ricardo el alcohol es una costumbre, especialmente en negociaciones y situaciones de poder. No llega a abusar de ello.

En los 20 personajes principales se dan los siguientes perfiles de bebedores:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	1	0	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	1
<i>social / ocasional</i>	3	5	9	0
<i>ritualizado</i>	0	0	0	1

El consumo de alcohol se da especialmente en un contexto negativo, es decir, después de alguna desilusión o frustración. Aparece como una posibilidad de evadir los malos momentos y no se relaciona tanto con la diversión o sociabilidad. Los hombres (Rodrigo, Sergio) son los que se emborrachan por penas de amor y las mujeres, generalmente, no llegan a estar embriagadas. Por otra parte, se muestra el alcohol como parte de las comidas y cenas de la clase alta (familia Gaxiola, familia Zúñiga). Para algunos personajes el consumo de alcohol es una faceta más del carácter (Ricardo) y otros ya han caído en el pozo del alcoholismo sin saberlo (Amador). La que se mantiene abstinentemente es la criada Rafaela, la encarnación de lo bueno.

Amador (A) es un personaje extremadamente violento y machista (pega a su mujer, pega a su amante), tiene trato con delincuentes y es alcohólico. Cuando acaba de matar a su amante Ligia, se encuentra en una crisis, no por el homicidio como tal, sino porque teme que se pueda sospechar de su hijo como asesino (lo que efectivamente pasa). Su forma de gestionar esta situación delicada es mediante el alcohol. Brígida (B), su mujer, le pregunta tímidamente acerca de su consumo de alcohol (cap. 59, 26'35):



B: ¿No te parece que es muy temprano para beber?

A: No me digas lo que tengo que hacer.

B: Es que... me tienes muy preocupada. Entiendo que te tiene mal tu ruptura con Alonso, pero tienes que tranquilizarte, Amador. Además, no te conviene estrechar tu relación con Ricardo Márquez.

A: (grita) ¡Brígida, por favor, no me sermonees! (tira su copa al suelo)

B: ¿Te sientes... bien?

A: (suda) No, no me siento bien.

B: ¡Qué barbaridad! Estás ardiendo de fiebre. ¿Quieres que llame un doctor?

A: No llames a nadie. Solo necesito descansar.

Brígida achaca el “mal” de Amador a la presión que ha sufrido este últimamente (35’40), pero sí llama a la doctora que finalmente determina que Amador tiene una infección intestinal. No obstante, algunas señales del alcoholismo y, más específicamente, del síndrome de abstinencia son ataques de ansiedad, inquietud, temblores y escalofríos, que solo se calman con más consumo. Quizás es este el diagnóstico más indicado, pero nadie relaciona a Amador con el alcoholismo. Brígida intuye que el comportamiento con el alcohol de Amador no es lo más habitual cuando se refiere a la hora tan poco común para beber, pero no va más allá. Es una pregunta usada más de una vez en casos de alcoholismo para aludir al problema sin llamarlo por su nombre (véase Noemí en *La candidata*). Él reacciona con una actitud agresiva, muy típica de él, y ella rápidamente cambia de tema de conversación. Tampoco tiene el valor de exigir más respeto por parte de su marido, ya que es una mujer que sufre violencia doméstica y maltrato psicológico todo el tiempo. El alcoholismo de Amador se convierte solo en una faceta de su personalidad y no es reconocido como adicción o una enfermedad que precisa de tratamiento médico.



El consumo de tabaco solo aparece esporádicamente como caracterización de algún personaje malo, como es el caso de Ricardo Márquez (véase el cenicero y la mano derecha). (Cap. 50, 15’57).

Otras drogas no tienen cabida en la trama.

15.1.4. *Mi corazón es tuyo*

A pesar de tratarse de una telenovela familiar no escasean las muestras de consumo social de alcohol a lo largo de la trama. Algunos personajes rechazan abiertamente tomar bebidas alcohólicas, mientras que no se hacen comentarios directos sobre la posible adicción de otros personajes.



Cap. 4, 14'05

Jennifer trabaja de mesera²⁶⁵ en el club nocturno “Chicago” y está continuamente sirviendo alcohol a los clientes. En ocasiones también toma un tequila con alguno de ellos como forma de socializar.



Cap. 17, 24'50

El adolescente Nando se emborracha en una fiesta por mal de amores. Luego, como parte de un reto, participa en una carrera de coches y termina malherido en un accidente. Él no condujo, el conductor iba también borracho.



Cap. 20, 08'37

Johnny se emborracha con tequila al ser rechazado por su novia Ana y se pasa días en estado de abandono y embriaguez. En otras situaciones difíciles también decide beber, sea en su casa o en el Chicago. Estos excesos son retratados como parte de su naturaleza impulsiva y caótica, pero no se alude a un problema de salud.

²⁶⁵ “Mesero” se corresponde con “camarero” y es una palabra empleada en México y otros países de la región.



Cap. 36, 11'45



Cap. 38, 36'40



Cap. 37, 27'00



Cap. 73, 19'30

Doña Yolanda es la madre de Isabela y una mujer sencilla de origen humilde. Le encanta el alcohol y ante una posible escasez de su bebida favorita prefiere llevársela en una petaca, lo cual es un indicio fuerte de que tiene un problema con el alcohol.

Siempre cuando tiene oportunidad le pide una margarita²⁶⁶ al mayordomo Bruno. Se trata de un coctel a base de tequila y zumo de lima o limón. A pesar de consumir varias bebidas alcohólicas de manera muy seguida, Yolanda no suele ponerse borracha.

A Nicolás le encanta disfrutar de una copa de *whiskey*, pero solo cuando su hijo Fernando no está cerca, porque este, padre de siete hijos, tiene el alcohol en su casa bajo llave y no está a favor de tomar bebidas alcohólicas.

Ximena padece el trastorno de bipolaridad y es extremadamente celosa, lo cual la puede llevar a beber mucho. Su novio intenta calmarla. Nando: “No deberías de tomar tanto alcohol.” Ximena: “Bueno, ¿que no te das cuenta que estoy muy alterada?” Nando: “Sí, me doy cuenta. [...] Además, el alcohol no se lleva con tus medicamentos.”

²⁶⁶ Es un cóctel a base de tequila.



Cap. 91, 10'15

Diego se emborracha en el Chicago por haber terminado con su novia Ana. Al marcharse en su moto tiene un accidente grave. Su padre es el único que le reclama: “¿Cuántas veces te he dicho que el alcohol no soluciona nada, Diego? [...] Por el alcohol casi te mueres...” (Cap. 94, 34'22).



Cap. 170, 03'50

León termina en el Torito²⁶⁷, una cárcel a la que van directamente los conductores que sobrepasan la tasa permitida de alcoholemia (0,40 mg en sangre) y se deben quedar encerrados aproximadamente un día.

En los 15 personajes principales se dan los siguientes perfiles de bebedores (se excluyen los menores de edad Luz, Alejandro, Guillermo y Sebastián):

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	1	0	0
<i>social / ocasional</i>	5	1	6	0
<i>ritualizado</i>	0	0	0	2

La mayoría de los personajes mayores de edad consumen alcohol de forma social y el entorno del antro Chicago normaliza la presencia de alcohol. Fernando afirma en muchas ocasiones que no le gusta el alcohol y que no bebe, pero luego se anima a tomar una copa de vino o champán. Los

²⁶⁷ Artículo sobre esta cárcel especializada disponible en https://www.elconfidencial.com/mun-do/2013-01-14/el-torito-la-temida-carcel-para-los-mexicanos-que-amanejana-con-dos-tequilas_231374/ (accedido el 23/08/2017)

bebedores ritualizados (Doroteo, Enrique) son personajes malos que celebran sus triunfos con una copa de *whiskey*.

Es llamativa la relación entre el alcohol y la causa de accidentes de tráfico que se establece en esta trama de forma indirecta. Está más que visible que los accidentes de Nando y de Diego fueron causados por conducir bajo los efectos del alcohol, pero esta causalidad no se tematiza abiertamente. De hecho, México está entre los primeros 10 países del mundo por muertes viales y se calcula que un gran porcentaje se debe al consumo de alcohol²⁶⁸.

Los hombres son los que se emborrachan por penas de amor (Diego, Nando, León, Johnny), aunque ningún personaje parece sufrir alcoholismo en esta telenovela (posiblemente por su carácter familiar) y, por lo tanto, no se trata la problemática como tal. Sin embargo, se puede apreciar que el consumo de alcohol de Yolanda es sumamente preocupante, ya que incluso se lleva el alcohol en el bolso cuando va a una boda. Forma ya parte de su personalidad que siempre pide tomar una margarita y realmente la bebe como agua sin emborracharse. De todos modos, no se trata este fenómeno como alcoholismo en esta telenovela.

15.1.5. La Gata

El consumo de alcohol no es muy habitual en esta telenovela, pero sí hay algún personaje que sufre visiblemente de una adicción.



Cap. 27, 30'00

Agustín (A) es colérico, tiene varios problemas y suele beber en su despacho.

Lorenza (L) le reclama:

L: Estás tomando mucho, Agustín.

A: Es que ¿te parece que no tengo motivos suficientes para beber uno, cinco, veinte, cien tragos si quiero? Yo sé que estás

²⁶⁸ Estrategias del gobierno mexicano para contrarrestar la problemática: <https://www.gob.mx/salud/acciones-y-programas/accion-estrategica-de-alcoholimetria?state=published> (accedido el 23/08/2017)

pensando que soy un alcohólico. ¡Pues, no lo soy!²⁶⁹



Cap. 32, 37'10

Pablo se va a casar, pero no está convencido de esta decisión. Antes de la ceremonia se emborracha con su padre.



Cap. 44, 36'15

Inés, su novio Garabato y los amigos en el basurero se juntan a tramar algunas acciones ilegales y de paso consumen “chelas” (cervezas). No suelen emborracharse.



Cap. 46, 04'35

Los personajes, especialmente los villanos, beben socialmente. En esta escena son Gisela y Mariano, aunque en el caso de Gisela conviene destacar que padece bipolaridad y su medicación se puede ver alterada con el alcohol.



Cap. 47, 29'45

Agustín ingresa en una clínica de desintoxicación (Oceánica) y empieza el programa de rehabilitación en una sesión de grupo.

²⁶⁹ Agustín justifica el consumo de alcohol con la presencia de problemas, como si fuera una reacción normal para lidiar con el estrés.



En una exposición Pablo y Esmeralda sostienen copas de champán. Es un ambiente social y no se emborrachan.

Cap. 59, 17'40

Los bebedores de esta telenovela se pueden clasificar así:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	1
<i>social / ocasional</i>	6	3	5	3
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

En general, no se consume mucho alcohol en esta telenovela, si bien hay acontecimientos sociales que incluyen champán o vino como bodas, cenas, y exposiciones. Los personajes malos son los que más habitualmente beben (Gisela, Lorenza) y uno tiene una adicción que precisa tratamiento médico (Agustín). De nuevo encontramos la referencia a Oceánica, una clínica de desintoxicación, de la cual se usan incluso las instalaciones para el rodaje. A continuación, veremos cómo se gestiona el alcoholismo de Agustín.



El alcoholismo de Agustín ha sido reconocido por su familia, aunque él sigue negándolo, y su hijo Mariano decide actuar. Empleados de la clínica vienen a llevárselo.

(Cap. 47, 18'50)

M: Entiéndelo, papá, no puedes seguir así. Tenemos que hacer algo. Yo te voy a ayudar y vas a ver que muy pronto te...

A: ¡Cómo te gusta hacer una tormenta en un vaso de agua! Siempre has sido así. Solo tomé un trago ayer. Por el estrés y la angustia que tengo, es todo. ¿No te das cuenta?

M: Sí, sí, me doy cuenta. ¿Y este? (señala a la copa de coñac en la mano de Agustín)

A: (tira la copa aún llena al suelo)

M: Yo también estoy sufriendo este drama. Por esto mismo tomé una decisión.

A: ¿Una decisión? ¡Jeje! No me hagas reír, jejeje.

M: Te van a llevar.

A: Estás loco, loco. Yo no me voy a ninguna parte. Eres un mal hijo, un cobarde, un perdedor.

M: Ahora no lo entiendes, papá, pero es lo mejor. Que te vayas a una institución es la única solución que nos queda. (a los hombres) Señores, ya pueden proceder.

Mariano habla primero en plural (“Tenemos que hacer algo.”) sin decir exactamente quiénes son “nosotros” (Agustín y Mariano, Mariano y su familia..., quizás un plural de cortesía) y luego pasa a la primera persona (“Yo te voy a ayudar.”) indicando que él mismo ya va a pasar a la acción. Le quiere hacer ver que puede mejorar, pero Agustín niega rotundamente que tiene un problema con el alcohol. A pesar de tener una copa en la mano afirma que solo tomó “un trago” el día anterior. Es una buena muestra de la pérdida de perspectiva que está sufriendo Agustín, ya que en un intento de (auto)engaño finge que no existen pruebas de su problema. Es más, él le pregunta a su hijo como si este no fuera capaz de ver la realidad (“¿No te das cuenta?”) alegando que su situación difícil justifica plenamente su consumo de alcohol. De nuevo se crea una asociación entre la ingesta de alcohol y situaciones de mucha presión. Como bien dice el enunciado en la introducción de este apartado: “Con el alcohol no se resuelve nada, pero se olvida”. Mariano confronta a Agustín con su incongruencia al mencionar la copa llena que Agustín sostiene en la mano. Incapaz de argumentar nada, reacciona con agresividad y la tira al suelo.

Ya no es solo el sufrimiento del alcohólico, sino que la familia también se ve afectada (“Yo también estoy sufriendo este drama.”). No está claro si con el eufemismo “drama” se refiere a la situación que están pasando (problemas legales, de patrimonio...) o al alcoholismo. Si habla de la situación económica en la que se encuentra la familia, Mariano implica que también le afecta, pero que por eso no se dedica al alcohol, aunque es probable que se refiera al alcoholismo al proseguir con un “por eso” (porque sufre de ese “drama”) antes de transmitirle su plan. Como Agustín no es consciente de su adicción es su hijo quien tiene que hacer algo (“...tomé una decisión”).

Agustín no hace otra cosa que mofarse de su hijo, pone en duda sus facultades mentales (“Estás loco, loco.”) y lo insulta (“Eres un mal hijo, un cobarde, un perdedor.”). Quizás todas estas características son más bien de Agustín, ya que está perdiendo a toda su familia y vida. Mariano sabe que su padre no percibe las cosas tal y como son, por eso juzga que “es lo mejor” y que es “lo único que nos queda”. Ni Lorenza ni Pablo están presentes cuando se llevan a Agustín a la clínica de desintoxicación y tampoco se sabe si estaban enterados de los pasos de Mariano. En la rehabilitación Agustín mantiene su rabia interior, pero al menos no recae en el alcoholismo hasta el final de la trama ni tampoco se habla más de su adicción. Más adelante sufre un ictus que lo ata a una silla de ruedas y al final muere de un ataque al corazón después de haber intrigado todo lo que ha podido. Es el típico villano que recibe el castigo mediante su estado de salud, sufriendo así (casi) igual que sus víctimas.

En esta telenovela también se habla abiertamente sobre fumar y se contrasta la opinión de un fumador con la de un no fumador.



Damián (D) y Fernando de la Cruz (F) están en la cárcel cuando conversan sobre el tabaco.

(Cap. 13, 37'00)

F: ¿Quieres fumar?

D: No, no, gracias, no fumo.

F: En la prisión hace falta un buen tabaco de vez en cuando.

D: Tal vez. Pero soy de los que piensan que el humo del cigarrillo ni te quita las preocupaciones ni borra los pensamientos. Solo se lleva la vida, es lo único que te quita.

F: Sin embargo, aquí las horas son menos largas cuando se fuma.

Los dos no se ponen de acuerdo acerca de fumar, simplemente se ofrecen ambos puntos de vista sin más valoración. El tabaco parece estar ligado a la cárcel, lo cual es una asociación bastante negativa implicando que se trata de un hábito de convictos y gente posiblemente problemática. Quizás se fuma en la cárcel, porque es la única droga legal que se puede consumir estando preso y que, de alguna forma, calma la ansiedad²⁷⁰.

El argumento principal de Fernando es que el tiempo pasa más rápido cuando uno fuma. Para Damián, en cambio, el tabaco no es ninguna opción y alude a que no tiene las propiedades del alcohol que deja la mente en blanco (“...ni te quita las preocupaciones ni borra los pensamientos”). Además, advierte del peligro que conlleva el tabaquismo para la salud (“Solo se lleva la vida, es lo único que te quita”). Con estos argumentos, Damián razona su negativa. Fernando no insiste más, pero es llamativo que cuando recobra la libertad ya no vuelve a fumar. La telenovela establece una relación entre el tabaquismo y la vida de presos, pero no se muestra como un hábito de gente honrada en libertad.

²⁷⁰ Artículos sobre tabaquismo en cárceles disponibles en <http://www.upsocl.com/mundo/un-estado-mexicano-prohibio-a-sus-internos-fumar-al-interior-de-la-carcel-estas-son-sus-razones/> y <https://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/04/26/tabaco/1114522472.html> (accedido el 23/01/2019).

15.1.6. *Qué pobres tan ricos*

En esta telenovela familiar los personajes suelen consumir alcohol libremente y algunos incluso más de la cuenta.



Cap. 8, 37'30

Ana Sofía es una mujer rica que tiene un grave problema con la bebida. Siempre lleva consigo su petaca, y a menudo está embriagada, lo cual se muestra siempre de forma humorística.



Cap. 9, 15'30

Carmela bebe tequila al hablar con su amiga sobre sus penas de amor. Habitualmente no toma alcohol, pero en este momento le ayuda a sincerarse.



Cap. 38, 36'05

Leonardo y Macarena, su novia española, salen de fiesta a un antro donde beben el tequila más caro. Ella se emborracha, aunque se trata de un consumo más social-festivo que preocupante.



Cap. 53, 32'00

Miguel Ángel prueba el tepache²⁷¹, un brebaje local para gente humilde, al que no está habituado. Diplomáticamente, lo califica como “está interesante”, pero no le llega a gustar.

²⁷¹ Tepache es una bebida alcohólica que se fermenta a base de jugos y pulpas de diferentes frutas. Tiene un nivel bajo de alcohol y antiguamente se utilizaba en rituales maya.



Cap. 132, 38'00

La villana Minerva bebe alcohol, en este caso vino tinto, para celebrar sus pequeños éxitos e intrigas. No llega a emborracharse.



Cap. 158, 38'30

Nepomuceno y su empleado Trofeo están en el velatorio de Doña Matilde. Para sobrellevar este momento mejor, Nepo saca una botella y añade alcohol al café: *Vamos a echarnos un café con piquete. (...) Ahí ofreces a la gente café con chinguere²⁷². ¡Y no te lo vayas a chupar tú solo, te conozco!*



Cap. 158, 40'45

Con buenas intenciones Trofeo (T) le ofrece el café a Ana Sofía (AS).

T: *¿No quiere echarse un cafecito con chinguere?*

AS: *Porcamiseria. ¡Cómprase un diccionario de su dialecto al castellano, porque no le entiendo nada!*

T: *Écheselo, está resabroso....*

En este momento, ella recae en su adicción.

En los 19 adultos (el menor Emiliano no entra en la estadística) se pueden apreciar las siguientes clases de bebedores:

²⁷² Chinguere se refiere normalmente a aguardiente, pero se usa para cualquier bebida alcohólica.

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	1	0
<i>adicto</i>	1	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	5	4	7	1
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

Con excepción de Doña Matilde, todos los adultos beben alcohol en mayor o menor medida. A menudo es una forma de olvidar algún asunto (mal de amores) o para celebrar una victoria (los personajes malos como Minerva, Isela o Alejo). Ana Sofía tiene claramente una adicción que se muestra a lo largo de toda la telenovela y que ocupa buena parte de la trama.

La mayoría de los bebedores consumen socialmente y las bebidas preferidas son el tequila, el vino tinto, el champán o cava y la cerveza. En el caso de Ana Sofía no se puede determinar con exactitud de qué destilado se trata, pero en ocasiones hace referencia a ginebra. También se muestran bebidas locales como el tepache.

En cuanto a vocabulario usado para las bebidas alcohólicas, destacan “chela” o “cheve” y “chupe” que se explican en la misma trama por los personajes.



Don Salomón (DS) quiere proponerle un negocio a Ana Sofía (AS) y Leonardo (L) explica el vocabulario empleado.

(Cap. 65, 13'30)

DS: ¿Qué tal si lo discutimos con unas cheves?

AS: ¿Con qué?

L: Má, mamá... según lo que he ido aprendiendo del léxico popular, “cheve” significa cerveza. También le dicen “chela” y si te dicen que está “bien elodia” es que está fría.²⁷³

²⁷³ También recogido en el diccionario popular <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Elodia.php> (accedido el 21/11/2017)

Aquí se hace notar la consciencia lingüística del hablante, ya que Leonardo entiende las diferencias en los registros y es capaz de traducirlo para su madre. Algo muy parecido hace Don Salomón al explicar “chupe” (Cap. 89, 19’20) como ya se ha comentado anteriormente. Don Salomón es un nexo entre los pobres y los ricos también a nivel lingüístico. Ofrece definiciones de distintos conceptos para subrayar la diferencia que hay entre las clases, ya que aparentemente las distintas clases ni se entienden hablando el mismo idioma.

La adicción de Ana Sofía, una mujer adulta de buena posición económica, es tema a lo largo de toda la trama y hay varios intentos de concienciarla acerca de su problema.



Doña Matilde (M), la suegra que padece demencia senil, es la primera en tematizar abiertamente el problema de Ana Sofía (AS).

(Cap. 16, 33’45)

AS: Ya casi se me acaba mi elixir...

M: ¡Ay! Ve nada más cómo bebes, Ana Sofía. ¡Qué feo vicio! Deberías ir a Alcohólicos Anónimos para que te curen de esa enfermedad. Es más, voy a hablar con tu marido para que haga algo al respecto.

AS: ¿Cuál enfermedad? ¡Yo controlo la bebida, no ella a mí! Y si quiero dejarla, la dejo. ¿Y sabe qué? ¡No se meta en mi vida! Y, además, Roberto, su hijo, se murió hace muchos años...

Doña Matilde juzga el comportamiento de su nuera como “feo vicio²⁷⁴” y afirma que se trata de una enfermedad que se puede curar en ciertos lugares (AA.

²⁷⁴ La palabra *vicio* se define en los Catecismos (párr. 1865) así: “El pecado crea una facilidad para el pecado, engendra el vicio por la repetición de actos. De ahí resultan inclinaciones desviadas que oscurecen la conciencia y corrompen la valoración concreta del bien y del mal.

AA., por ejemplo). Al emplear la palabra “vicio” quizás está aludiendo al significado católico que implica la proliferación de un pecado (por ejemplo, la gula). Sin embargo, la acusación pierde peso cuando, debido a su demencia, hace referencia a su hijo fallecido. Está entre un estado de asombrosa lucidez (reconoce el alcoholismo) y olvido (no recuerda la muerte de su hijo). Ana Sofía, por su parte, niega cualquier enfermedad e insiste en tener pleno control sobre la bebida. Además, rectifica la situación con su difunto marido y prohíbe bruscamente cualquier consejo acerca de su vida por parte de su suegra. A nivel sintáctico, el enfado de ambas se muestra en exclamaciones. A lo largo de la intervención Ana Sofía mantiene un tono relativamente respetuoso con el empleo de “usted” mientras Doña Matilde la tutea (posiblemente por cuestiones de edad y jerarquía entre suegra y nuera).



Su hijo Miguel Ángel (MA) también empieza a preocuparse por la relación que tiene Ana Sofía con el alcohol y lo tematiza. (Cap. 75, 14'55)

MA: A ver, dame esto, mamá. Dame, dame, suelta... hombre (intenta quitarle la botella y la copa), ¡suéltalo!

AS: No, nooo...

MA: Para empezar, ¿nunca te has preguntado si tienes problemas con el alcohol y tu forma tan peculiar de beber? Porque, yo creo, verdad, que bebes un poquitito demás de lo que deberías.

AS: No exageres. Yo controlo la bebida, no ella a mí. Cuando quiera, la dejo... solo que no quiero. Pásame mi elixir.

MA: No, no te lo voy a pasar.

AS: Desde que murió Roberto, el *tuo pare*, me quedé sola, vacía, y lo único que llenó esa sensación fue mi...(traga) ¡pásamelo!

MA: No, no te lo voy a pasar.

Así el pecado tiende a reproducirse y a reforzarse, pero no puede destruir el sentido moral hasta su raíz.” Disponible en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c1a8_sp.html

AS: Tú no sabes lo ilusionada que estaba cuando me casé con tu padre. Yo era una niña bien y comprometida con un caballero, pero de esos caballeros caballeros. Pero, uno se casa. Y hasta que te casas, conoces... conoces bien a la otra persona, ... ¡ya pásamela!

MA: No te la voy a pasar, mamá. Ya no vas a beber.

AS: Como sea... me dolió su muerte.

MA: Gracias por contarme esto, mamá.

Miguel Ángel empieza cuidadosamente con el tema (pregunta retórica, uso de diminutivo “poquitito”, eufemismo “tu forma tan peculiar de beber”) para no ofender e invitarla a reflexionar sobre su consumo (“¿Nunca te has preguntado...?”). Su madre explica que bebe porque —literalmente— quiere llenar el vacío que dejó la muerte de su marido. Reitera las mismas frases de siempre (“Yo controlo la bebida...” / “Cuando quiera, la dejo...”) y confiesa el gran dolor que siente aún. Sorprendentemente, insinúa también que su matrimonio no fue del todo tan feliz y que su deseo de beber nació de su infelicidad. Aquí hay una contradicción en las motivaciones para beber y posiblemente las verdaderas causas son otras que el espectador desconoce. A pesar de empatizar con su situación (“gracias por contarme esto”), Miguel Ángel se mantiene firme con un “no” rotundo y afirma que ya no va a beber, como si de una orden o pronóstico se tratara. Aun así, sus esfuerzos parecen no cuajar, ya que su madre sigue como siempre.



Unos 30 capítulos después Miguel Ángel intenta volver a hablar con su madre, que en ese momento sufre una terrible resaca, acerca del obvio alcoholismo que padece ella.

(Cap. 106, 25'00)

MA: Mamá, buenos días.

AS: Ay, ay, no grites, *Miguel Angelo*.

MA: Don Chuy me dio permiso para pasar a saludarte. ¿Cómo estás?

AS: ¿Cómo voy a estar? Muy halagada por el festejo que me hizo el pópulo.

MA: Mamá, tenemos que hablar. ¿No crees que tienes un pequeño problema con tu forma de beber?

AS: Ja, claro que no *Miguel Angelo*. Yo controlo la bebida, no ella a mí. Claro, a veces se me pasan un poco los traguitos... pero no soy una alcohólica.

MA: Ándale... yo creo, de manera muy personal, el asunto es muy serio y tú no lo quieres reconocer.

AS. Estás loco. (quiere irse)

MA: No, no te vayas. ¿No has pensado en pedir apoyo profesional, acudir a algún centro de ayuda?

AS: ¿Acaso estás insinuando que soy una dipsómana? ¡No lo puedo creer! ¡Mi primogénito me llama alcohólica! ¿Y me quiere mandar a doblregar? ¿Qué te pasa? ¡Yo nunca voy a pisar un lugar de esos!

MA: A ver, es un examen de conciencia. Date cuenta que el alcohol te está causando problemas. No es normal ni sano que alguien beba como bebes tú.

AS: No me vuelvas a dirigir la palabra, ¿me oyes? ¡Jamás! ¡Jamás me esperé de ti que me tomaras por una borracha perdida!

MA: No te ofendas, hombre. Te lo digo porque te quiero. Me preocupan mucho tus excesos. Lo hago por ti, por todos que te amamos...

De nuevo, Miguel Ángel empieza cuidadosamente con una pregunta con eufemismo (“un pequeño problema”) apelando a su autoconsciencia y Ana Sofía repite su discurso habitual sobre el control de la bebida (“Yo controlo la bebida, no ella a mí.”). Niega directamente que sea una alcohólica (Miguel Ángel no usa esta palabra), empleando también expresiones cultas y coloquiales (“dipsómana”, “borracha perdida”), y pone en duda el juicio de su hijo (“Estás loco.”)²⁷⁵. Cuando su hijo insiste en buscar apoyo profesional, Ana Sofía se hace la ofendida para poder terminar la conversación (“¡No me vuelvas a dirigir la palabra!”). Miguel Ángel vuelve a apelar a sus buenas intenciones mitigando el impacto negativo causado (“Lo digo porque te quiero”) y al usar la tercera persona plural (“te amamos”) hace constatar que

²⁷⁵ Igual que en el caso de Mariano y Agustín en *La Gata*.

él no está solo con sus preocupaciones, sino que a toda la familia y amigos les importa.



Ana Sofía (AS) está en la playa con Miguel Ángel (MA) y Doña Matilde (DM). Está, como es habitual, desesperada por beber alcohol, pero sus familiares insisten en que tiene un problema.

(Cap. 115, 27'08)

AS: Como siempre voy a tener que solucionar los problemas yo sola, porque está visto que no cuento con la ayuda de nadie. Así que yo misma voy a ir por mi bendito *elixir*. *Miguel Angelo*, necesito dinero. Es una emergencia.

MA: Jajaja, ¿cómo? ¿Qué? ¿No te enteras de nada? ¡No tengo dinero! Te acuerdas, ¿no? Estoy en la ruina...no tengo trabajo, y me persigue la policía por varios —no uno— varios delitos que yo no cometí. Tú no te enteras de nada...

DM: Ay, ay, ay... que mueres por tu bebida, Ana Sofía. ¡No cabe duda que eres una alcohólica. Y conste que no me burlo, ¡eh! Pero es una enfermedad que deberías atender.

AS: Este tipo de transes, como acampar en una playa junto al populacho, no los puedo pasar seca. Necesito, mínimo, pues un trago, o dos, o un galón...

DM: Mira, mejor disfruta de la presencia de tus hijos ahora que puedes. Olvídate del trago.

AS: *Grazie per niente*. Me voy con mi hijo consentido. El que nunca me ha abandonado. (se va con su perro DaVinci)

De nuevo es Doña Matilde la que nombra el alcoholismo directamente y recuerda que es una enfermedad que hay que tratar. Miguel Ángel se indigna no por el hecho de que su madre quiera comprar alcohol, sino porque le pide dinero a él conociendo la precaria situación económica en la que se encuentra él y, por ende, toda la familia. Ana Sofía justifica su deseo de beber justo por la situación de pobreza en la que se encuentran y, lejos de reconocer su alcoholismo, utiliza una hipérbole para expresar su deseo (“Necesito, mínimo,

pues un trago, o dos, o un galón”). La adicción se manifiesta justo en verbos y expresiones de urgencia y necesidad (“Es una emergencia.”, “Necesito...”).



El problema se vuelve cada vez más serio hasta que Ana Sofía ingresa en un hospital público (el hospital regional de la Nopalera). Su hijo Leonardo (L)²⁷⁶ trata de convencerla para dejar el alcohol.

(Cap. 132, 08'00 / 11'00 / 16'50)

AS: Santa Madonna, ¡mira dónde vine a parar! No puedo creer que haya caído tan bajo...

L: O sea, *mom*. Sí, *okay*, pero solo espero que esto te sirva como *leccionzuki*. Tocaste fondo, *ma*, con tu manera de beber. Tomas como este Don del... bueno ya lo pasado pasado.

AS: La bebida, la bebida no tiene nada que ver...No digas sandeces, *bambino*. A mí lo que me angustia es verme en este hospitalucho de interés social. Sí, como este... A ver si no me contagian una enfermedad de pobre, por estar aquí entre el vulgo. ¡Insensato!

(.....)

L: Oye, y aprovechando eso que soy tu hijo *consent* quiero pedirte algo muy en serio, *ma*. ¡Asúmelo! ¡Ve a atenderte tu problema de alcoholismo, *please*! Tienes que ir a AA.AA.

AS: ¿Aaaaa?

L: ¡AA.AA.! A doble A, mamá. Mira, hasta el beato Juan Pablo II dijo que eso era el *milagruki* del siglo para combatir esta adicción.

AS: Está bien. Está bien, *bambino*. Si eso quieres, yo voy a ver la manera a rehabilitarme. Sí, si tú terminas eso, eso que tienes con el futbolista con la barriada, el cachetón de Diego Armando²⁷⁷.

(...)

²⁷⁶ La forma de hablar de Leonardo es muy peculiar, usa muchos anglicismos y suele agregar el sufijo “-uki” a varias palabras.

²⁷⁷ Leonardo está descubriendo con Diego Armando que es gay y “eso” se refiere a la relación que ambos mantienen.

AS: Óyelo bien, *bambino*, si realmente amas a *la tua* mamá, al ser que te dio la vida, y de verdad estás interesado en mí rehabilitación, termina con esa... “amistad” que tienes con el hijo del verdulero. (...) Pasa más tiempo conmigo. Acompáñame a enfrentar mi adicción en AA.AA.. No es fácil para una dama *come io* ir a un lugar de esos y confesar: Soy Ana Sofía Romagnoli *Vedova* de Ruizpalacios y soy un poquito, un poquito alcohólica.

L: Mamá, yo voy contigo adonde tú quieras. Te doy todo mi apoyo y todo mi *support*, pero no puedo caer en tu chantaje, *ma*. Lo de Diego Armanduki no tiene nada que ver con esto así que ...

AS: *Bambino*, tienes dos opciones. Opción A: Seguir con ese remedo de futbolista cachetón; Opción B: Ayudar a *la tua* sacrosanto madre que te necesita más que nunca. Tú decides, bambinito. Diego Armando el cachetón o *la tua mama*.

Leonardo usa el eufemismo “tu manera de beber” para tematizar el alcoholismo de su madre y recordarle que ya ha llegado al límite. A pesar de haber ingresado al hospital por intoxicación etílica, Ana Sofía no asume la realidad (“la bebida no tiene nada que ver”) y expresa su inconformidad de estar en un hospital público usando un registro culto para distinguirse de “los pobres”. Su desprecio de las clases bajas es tal que teme contagiarse con alguna enfermedad de ellos. Crea una polarización ideológica entre los pobres y los ricos, aunque ella en este momento también es una pobre. Sin embargo, Leonardo intenta convencerla de que acepte su adicción y que tome medidas empleando imperativos (“¡Asúmelo!”, “Ve a atenderte tu problema de alcoholismo!”) prescindiendo de eufemismos y citando a autoridades eclesiásticas que corroboran la eficacia de grupos como los AA.AA.²⁷⁸. Este es también un mensaje al público, apelando al respeto inherente que evoca un personaje como el Papa (arraigado en la memoria social de los católicos), para darle más credibilidad a la necesidad de acudir a ayuda específica. Ana

²⁷⁸ Probablemente hace referencia a la charla de Juan Pablo II en una conferencia internacional sobre el alcoholismo en 1984. Su discurso está disponible aquí: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/speeches/1984/june/documents/hf_jp-ii_spe_19840622_conf-int-alcoholismo.html (accedido el 01/04/2019)

Sofía aprovecha esta propuesta y la necesidad de tener el apoyo directo de su hijo para chantajearlo. Le pide dejar de ver a su amigo gay (Diego Armando), aunque en realidad no le molestaba la homosexualidad de su hijo pero una relación con un “pobre” tal vez sí.

Al emplear el diminutivo “soy un poquito, un poquito alcohólica” empequeñece su problema, pero, por primera vez, lo asume y se muestra dispuesta a acudir a los AA.AA. en compañía de Leonardo.



Finalmente, Ana Sofía se deja llevar a un centro especializado en adicciones en el barrio de la Nopalera (CRSA).

(Cap. 135, 30'15)

AS: ¿Estás seguro de que es aquí?

L: Pues, esta es la dirección, *ma*. Y ahí dice: “Centro de Rehabilitación Social contra las Adicciones – La Nopalera”. Y el alcohol en exceso es una adicción. Mami, *please*. Mira, por ejemplo, ellos (señala a dos transeúntes) son adictos al mal gusto y ya se están tratando y todo. Aquí también te pueden ayudar con el alcoholismo.

AS: No, no, no, no. ¿Sabes qué? Mejor nos regresamos otro día. Aún no me siento preparada para hablar de mis intimidades frente a tantos extraños. Y menos de esa calaña.

L: Mamá, *please*, no comiences con esas cosas.

AS: Al menos, ¿no hay un local que sea *VIP*²⁷⁹ para gente como nosotros?

L: Mamá, te recuerdo que nosotros ya no somos *VIP*. Somos pobres de verdad. Así que o es aquí o es aquí. Así que preguntamos cómo va la onda, ¿sí?

AS: Nunca me habías hablado así. A mí... a la *tua mamá*, el ser que te dio la vida.

²⁷⁹ VIP = del inglés: very important people

Leonardo aclara que el exceso de consumo de alcohol es una adicción. Se mantiene firme, aun cuando Ana Sofía intenta retractarse, recordándole que la situación económica que están viviendo impide cualquier otra forma más amena de terapia. Como es habitual, él se sirve de anglicismos (“*ma*”, “*please*”) y ella habla con su dialecto italiano artificial. Ambos usan sus idiolectos para distinguirse, especialmente en esa barriada. Un tratamiento *VIP* es lo que Ana Sofía siempre ha recibido, pero en esta situación y en esta barriada no lo va a recibir. El humor subyacente a este diálogo refleja que Ana Sofía no solo ignora su condición de alcohólica, sino que tampoco se ha hecho con la idea de ser pobre y carecer de ciertos privilegios. Su discriminación hacia los pobres es constante también en esta escena (“Y menos de esa calaña”).

Lo cierto es que Ana Sofía no se cura y, cuando se cree que lo ha superado, recae. Siempre hay problemas y situaciones difíciles que le sirven de justificación para beber alcohol. No obstante, como ella no se vuelve agresiva o desagradable en estado ebrio, se le da una valoración simpática y entrañable a su adicción.

15.1.7. Así en el barrio como en el cielo

En esta telenovela se consume alcohol con mucha libertad y en diferentes condiciones a nivel social, para ahogar las penas o como enfermedad.



Francesca toma sus vitaminas y su somnífero diario con una copa de algún destilado. Aparte de eso, es habitual verla consumir cualquier bebida alcohólica.

(Cap. 4, 17'00)



Entre jóvenes como María y Octavio el consumo social de alcohol está extendido, especialmente vino.

(Cap. 5, 41'40)



Los delincuentes el Enchilado y el Bulldog beben tepache²⁸⁰, una bebida alcohólica muy popular y ligada a las clases bajas.

(Cap. 7, 20'35)



En la cena familiar de los Ferrara el vino está presente, si bien no todos los asistentes beben.

(Cap. 10, 15'40)



Al salir de fiesta los jóvenes se toman cócteles (por ejemplo, Jacky y Flavio) sin llegar a emborracharse.

(Cap. 20, 02'15)

²⁸⁰ Tepache es una bebida alcohólica que se fermenta a base de jugos y pulpas de diferentes frutas. Tiene un nivel bajo de alcohol y antiguamente se utilizaba en rituales maya.



Expedito y Demóstenes beben varias bebidas alcohólicas y brindan por su amistad. Están bastante ebrios lo cual se hace notar por su forma de hablar.

(Cap. 36, 31'45)

En esta telenovela se dan las siguientes clases de bebedores entre los adultos (sin la menor Paola):

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	1	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	6	3	8	2
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

Patricio, Kevin y Bernarda no consumen mucho alcohol, ya que solo tienen alrededor de 18 años, pero en celebraciones sí brindan con champán o sidra. Así que todos los personajes son consumidores sociales con algunos excesos de vez en cuando, como de Expedito (que además tiene visiones de su mujer fallecida) y Demóstenes. Sin embargo, Francesca tiene un verdadero problema con el alcohol que constituye un tema recurrente a lo largo de la telenovela.

El perfil de adicción encaja nuevamente con una mujer adulta de una posición económica acomodada (como Yolanda y Ana Sofía). A continuación, se mostrarán algunas de las escenas en las que se manifiesta su consumo irresponsable.



Francesca (F) se despierta y no se acuerda de lo que pasó la noche anterior. Joaquina (J) aprovecha para recordarle que bebe demasiado.

(Cap. 20, 15'45)

F: No sé por qué tengo la sensación de que se me olvida algo que traigo que no sé qué es...

J: Se llaman lagunas mentales. Le pasa seguido a la gente que chupa como tú.

Joaquina usa el verbo “chupar”, expresión coloquial por “beber”, especialmente en relación con el alcohol. De esta forma da a conocer su desaprobación del comportamiento de Francesca. Teniendo en cuenta que Joaquina es una empleada, su tono es muy desafiante y doctrinal, además de tener tanta confianza como para hablarle de “tú”. Aduce también a las consecuencias de los excesos de alcohol, como el olvido y el peligro de hacer cosas insensatas. Joaquina acompaña a la familia desde hace años como nana y se ha convertido en una más. Es de las primeras que le reclama el alcoholismo a Francesca.



Tras emborracharse, Francesca (F) se despierta con una resaca tremenda y sus familiares le ofrecen un desayuno fuerte. Octavio (O) recrimina a su abuela.

(Cap. 45, 03'45)

O: Francesca, tú tienes un problema muy grave con el alcohol, ¿sabes?

F: ¿Sabes qué, Octavio? El alcohol es el menor de mis problemas. Por ejemplo, ellas (apunta a las mujeres que le rodean) son un problema grave.

Octavio se dirige a su abuela por su nombre de pila (por vanidad se lo pidió ella, porque no se considera una “abuela”) y dice directamente lo que muchos presentes tenían en mente. Sin embargo, se ayuda con el eufemismo

“problema grave con el alcohol”, que suaviza el asunto. En cambio, Francesca intenta desviar del tema señalando a Joaquina y Aurora como sus problemas, pero no especifica en qué se basa su acusación. De hecho, su nuera, Aurora, y la nana Joaquina intentan brindarle ayuda. (13’38)

F: ¡Ya! Déjenme de... dar... sermón. Yo a eso no voy. Por favor.

A: Mira, tengo entendido cuando alguien tiene un problema de alcoholismo, pues, es bueno que la familia también se involucre. Saber cómo apoyar. Si quieres, podemos ir contigo...

F: Pues, vayan ustedes. Porque aquí todos están peor que yo.

Nuevamente se menciona la palabra “problema”, pero esta vez también “alcoholismo”. Aurora apela al apoyo familiar y se ofrece en el nombre de la familia a acompañarla, pero Francesca, todavía bastante ebria, rechaza cualquier intento. Aquí se halla efectivamente una indicación para el público de cómo ayudar a alcohólicos: con apoyo familiar. Como es habitual en Francesca, ella rechaza cualquier responsabilidad, se siente como víctima y ataca a los otros que “están peor” que ella sin apenas tocar el alcohol.



Un nuevo hito en su adicción es cuando “el menú” consiste únicamente en alcohol durante una cita romántica con Alfi en un hotel.

(Cap. 63, 19’00)

Horas después, aún un poco borracha, intenta suicidarse (véase la sección de *Intento de suicidio*), lo cual muestra que ha tocado fondo tanto con su alcoholismo como con sus problemas relacionados con y derivados de él. Sus familiares ya no saben qué hacer y la quieren convencer de someterse a un tratamiento. En un intento de tratar el tema de forma desenfadada, más adelante (cap. 66, 30’30), se encuentra un guiño a que Francesca “es cliente frecuente” en la clínica de desintoxicación y que recibe por eso hasta un 60% de descuento en los tratamientos. Luego, Jesús y Aurora concuerdan en que el alcoholismo “a cualquiera le puede pasar” (cap. 67, 25’45). Es una

referencia útil para mostrar al público que no hay un solo perfil de bebedor adicto y que dependiendo de las situaciones personales muchas personas pueden llegar a ser adictos.

Francesca se somete a la enésima desintoxicación, pero ya en la clínica intenta consumir alcohol de forma clandestina. A la vuelta a su vida normal es solo cuestión de tiempo de que vuelva a tomar alcohol.



Al limpiar encuentra una botella de alcohol y tras una lucha interna durante unos segundos el deseo de beber la vence. La desintoxicación falló nuevamente.

(Cap. 75, 21'30 - 22'25)

Después sigue intentando dejar la bebida hasta encontrarse con el siguiente desafío.



Francesca (F) no se escapa de la obligación social de beber a pesar de encontrarse en plena rehabilitación como se muestra en esta escena.

Cap. 83, 23'30

Hombre: Francesca, ¡brindemos por esa invasión!

F: No, no en este momento. Gracias.

Mujer: No, pero, Francesca, ¿cómo, por qué? No puedes decirle que no al mejor comprador de moda de todo nuestro país. Insisto, por favor.

Las bebidas alcohólicas forman parte de la vida en muchas sociedades modernas sin considerarlas como la droga que son y el hecho de rechazar una copa se puede percibir como ofensa. En la memoria colectiva de estas sociedades no se crea la asociación nociva del alcohol con la adicción, o tal vez se percibe como una debilidad la que nadie quiere reconocer abiertamente. De esta forma se crea un dilema, ya que el propio entorno, que luego también le recrimina la adicción al afectado, se vuelve incitador del

hábito de beber. Justo esto es lo que ocurre a Francesca en esta escena y ante la debilidad que presenta en su recuperación, naturalmente una copa es suficiente para que ella recaiga.

Si al principio Francesca era una alcohólica excéntrica pero inofensiva, ya el asunto se agravó con su intento de suicidio. Cuando no logra controlar la adicción (lo cual sin ayuda profesional es tarea difícilísima), su lado más oscuro sale y entre delirios y visiones se vuelve violenta contra los suyos.



Estrella (E), Liliana (L) y Kevin (K) hablan del alcoholismo de Francesca después de que ella agrediera a su nieto Patricio gravemente.

Cap. 103, 17'00

L: Es que Francesca está enferma. No quiero disculparla, pero tampoco se puede juzgar así nada más por si alguien pierde el control de la realidad.

E: Es que ninguno vimos el peligro que Francesca representaba, comadre. Solo nos gusta ver la parte divertida del alcohol.

L: Es que a todos nos caía en gracia así estando borracha... (...) El chiste es que ya había pasado los límites. La pobre mujer tenía mucho tiempo enferma, ya no se podía controlar.

K: ¿La pobre mujer? Pobrecita... ¿no? Es que es bien fácil decirlo. Que está enferma... pero que ella tenía las mano atadas y le daban de tomar a la fuerza ¿o qué? ¿O le inyectaban el vodka en la garganta? ¿O respiraba y se emborrachaba? Es que no se vale, mamá, porque mi amigo, mi mejor amigo se está muriendo.

L: ¡Ya! Basta. (...) El alcohol tiene fronteras y límites. Cada quien decide hasta dónde llegar. Lo malo es que hay tragedias, no se pone un alto justo a tiempo, pasa esto y ahora sí ya no hay qué hacer...

Estrella dice algo que es muy válido en todas las sociedades que tienen el consumo de alcohol como un hábito social: "Solo nos gusta ver la parte divertida del alcohol." No obstante, esgrimir a los alcohólicos de las responsabilidades de sus actos con la excusa de la enfermedad no es válido

para todos como se puede apreciar en la reacción de Kevin. Él sostiene que nadie obliga a los alcohólicos a beber y lo hace ver con preguntas irónicas. En cambio, su madre Liliana opina que los adictos están fuera de control y que no saben lo que están haciendo. Más adelante (Cap. 106, 28'30) Jesús le recuerda a Verónica, que también culpa a su madre, algo parecido: "Tu madre está enferma. El alcohol es un demonio que tumba hasta el más fuerte". En estas conversaciones coinciden distintas visiones e interpretaciones del fenómeno que permiten al espectador tomar su propia posición.

El consenso sobre los alcohólicos es que se trata de una enfermedad y que para los afectados no es fácil controlarse. Francesca acude a los AA. AA. en la cárcel (cap.108, 27'30) y es entonces cuando por fin se da cuenta de lo que el alcohol ha hecho de ella. Este grupo de apoyo ya ha sido crucial para otras mujeres alcohólicas del corpus (Leonela, Ana Sofía), pero curiosamente no para los hombres. Tras salir de la cárcel hasta el final de la telenovela ya no vuelve a tomar ningún trago y se insinúa así su recuperación.

El tabaquismo está presente en un personaje de la telenovela. El fantasma de Jacinta, mujer difunta de Expedito, que murió por complicaciones respiratorias, le aparece a Expedito y suele fumar mientras conversa con él, lo cual no le agrada y él lo muestra tosiendo. Aparentemente, ella ni muerta ha dejado el tabaquismo.



Cap. 3, 27'20



Cap. 106, 08'14

Posiblemente se muestra su tabaquismo en alusión a la causa de su muerte y a que nunca se había preocupado de cambiar este hábito por razones de

salud. Forma así parte integral de su caracterización, si bien subyace un tono moralizante: la que fuma ya está muerta.

El consumo de otras drogas se halla en la faceta de abusos, es decir, no son consumidas voluntariamente, sino sin conocimiento de la persona afectada.



Estrella desapareció sin dejar rastro y a su regreso cuenta que fue víctima de una red de trata de personas: “El día de la subasta, cuando me llevaron con el supuesto empresario, me pusieron algo en la bebida.”

Cap. 78, 12'00



Aurora cena con un delincuente que quiere aprovecharse de ella y, por casualidad, cambian las copas. Al rato él se comporta raro y lo llevan al hospital donde la doctora dice que “tiene todos los síntomas de haber ingerido escopolamina, mejor conocido como burundanga.”

Cap. 89, 28'40

La doctora explica que “la burundanga es una droga que hace que los que la consumen pierden la voluntad. La utilizan mucho los ladrones en los bares... a veces los mismos meseros la ponen en las bebidas.” Se trata de un alcaloide tropánico que afecta el sistema nervioso y tiene fama de dejar a los consumidores inconscientes o sin voluntad. Por ello, también se le da el calificativo de “droga del violador”. Aunque Estrella no especifica la sustancia que usaron con ella, al tratarse del mismo personaje masculino que la administró, se puede deducir que también era burundanga.

En México (y en muchos otros países) se han incrementado los abusos perpetrados tras administrarles a las víctimas drogas del tipo burundanga²⁸¹, así que la mención de esta droga es bastante creíble y más en los contextos que se presentan.

15.1.8. Las Bravo

El escenario principal de esta telenovela es un bar de *striptease* para mujeres. Lógicamente, en el ambiente se muestra y se consume alcohol con mucha frecuencia. No hay cuadros de abuso continuo, así que a continuación solo se ofrece un breve repaso de los hábitos de los personajes.



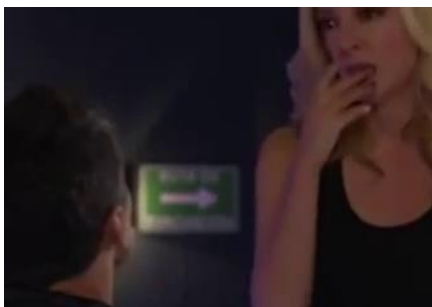
Leonardo es el *barman* en el club y siempre tiene que ver con alcohol. Naturalmente también toma tragos, especialmente *whiskey* o *tequila*.

(Cap. 4, 20'00)



Enrique y Valentina toman vino blanco durante su cita romántica. No se emborrachan.

(Cap. 6, 30'00)



El stripper Samuel le hace una observación a Valentina sobre la oferta de barra libre: “A la gente le gusta, pero a mí me preocupa un poco, porque me ha tocado trabajar con barra libre un par de veces y el ambiente se pone muy difícil...”

(Cap. 26, 23'35)

281

Artículo disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160518_america_latina_drogas_violacion_ghb_burundanga_escopolamina_mrc (accedido el 11/11/2018)



Adriana bebe vino tinto y está visiblemente más alegre de lo normal. Gerardo toma algo como *whiskey* y también se encuentra muy animado.

(Cap. 49, 07'35)



Valentina está disfrutando de los cócteles de Leonardo y poco a poco se está emborrachando. Su habla se transforma en balbuceo.

(Cap. 49, 09'50)



Carmen se emborracha en distintas ocasiones (con cerveza, vino, cócteles, tequila...), porque Leonardo la rechaza. Nadie detecta ningún problema en su manera de beber.

(Cap. 9, 14'12)

En los 16 personajes principales se dan los siguientes perfiles de bebedores:

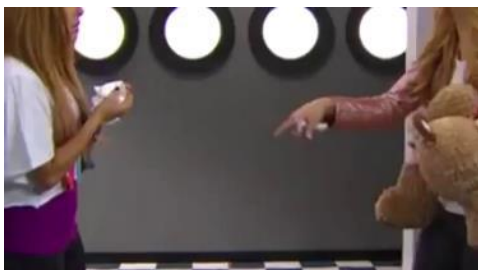
<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	1	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	6	0	6	3
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

Prácticamente todos los personajes son consumidores sociales de alcohol y a pesar de que algunos beben demasiado en diversas situaciones, no se tematiza ni se aprecia que algún personaje tenga problemas de adicción. Rosa (“Roxy”) es la única abstinente, porque está embarazada.

El club de *striptease* es obviamente un lugar en el que se venden y consumen muchas bebidas alcohólicas, con lo cual la advertencia de Samuel es muy interesante. Ofrecer barra libre a un público en una situación algo desenfadada como puede ser un *striptease* supone ciertos riesgos de comportamiento debido a la desinhibición que causa el alcohol.

Aparte del ambiente nocturno, el consumo de alcohol se da principalmente en entornos sociales como comidas familiares (cap. 59, 10'40) o cuando se juntan los amigos y las parejas. El alcohol no solo tiene una función de diversión, sino también es un medio para olvidar las penas (Carmen, Gerry).

Las drogas están presentes en la sombra de los negocios de José Bravo y como manera de anular la voluntad de una persona. Las Bravo han tenido un encuentro inquietante con un narco que les reclama droga. Al final la hallan escondida en un oso de peluche y se enteran de los negocios turbios que hacía su padre/marido a sus espaldas. Aunque no todas se pueden hacer con la idea (Adriana: ¿Cómo pudo [mi papá] ser un narco? (Cap. 9, 6'00)), está claro que José Bravo no era el que aparentaba ser.



Roberta (R) y Carmen (C) encuentran droga escondida en un oso de peluche (Cap. 7, 07'20):

R: No manches, ¡cuánta droga!



Valentina (V) y sus hijas deciden arrojar el oso y la droga a un río (Cap. 9, 18'15):

V: Ya, vamos a deshacernos de esto.

La otra situación que involucra drogas directamente sucede en los capítulos 56 y 57. Una mujer, contratada por el villano Enrique, le mezcla algo en la copa de Leonardo para poder husmear en su casa.



No se sabe exactamente de qué sustancia se trata, pero podría ser algo como burundanga. Leonardo tiene fuertes dolores de cabeza y tampoco se acuerda de lo sucedido.

15.1.9. Antes muerta que Lichita

En esta telenovela no se muestra mucho consumo de alcohol y tampoco hay personajes con adicción. No obstante, de vez en cuando se emplea el alcohol para reforzar situaciones cómicas.



Alicia casi se ahoga en una piscina y Roberto la rescata. Después se secan y Roberto le ofrece un coñac: “Toma, es para que entres en calor y no te vayas a enfermar por la empapada.”



Poco a poco Alicia, que no está acostumbrada al alcohol, se va emborrachando y Roberto aprovecha su estado para sustraerle documentos importantes (Cap. 3, 10'40 / 16'05).



La imprudente Magos se emborracha con sus amigos en el taxi de su padre y conduce ebria sin que le repercute de ninguna manera. (Cap. 5, 22'30)



La gente de clase alta, por ejemplo, los De Toledo y Mondragón, suele acompañar el almuerzo y la cena con vino.

(Cap. 37, 05'00)



En ocasiones especiales suele haber vino, como en esta escena en la que Augusto quiere seducir a Alicia después de que haya cambiado tanto su estilo.

(Cap. 86, 38'25)



En una fiesta Santiago le pide matrimonio a Alicia. Cuando Alicia acepta la propuesta, Don Nacho y Roberto se emborrachan. En el suelo se acumulan todas las copas vacías de tequila.

(Cap. 108, 11'35)

En los 15 personajes mayores de edad (exceptuando a Ximena y Dafne) se dan las siguientes clases de bebedores:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	5	3	5	2
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

Todos los personajes son bebedores ocasionales y sociales con algunos excesos (normalmente graciosos), pero sin llegar a presentar un cuadro de adicciones. El alcohol ensalza un poco las situaciones cómicas y se muestra que se puede perder el control con consecuencias fatales (Alicia cuando

pierde sus documentos). No se comunican los peligros que se pueden dar con un consumo excesivo o demasiado habitual, porque posiblemente no es una temática adecuada para el público meta, es decir, las familias incluyendo menores de edad.

15.1.10. Sin rastro de ti

Esta breve telenovela tiene un público adulto como grupo meta y por eso también se muestra abiertamente el consumo de bebidas alcohólicas.



Camila es alcohólica y bebe a escondidas (aquí en el baño), porque su marido es consciente de su adicción y no la aprueba.

(Cap. 7, 27'23)



Érika y Luis han quedado y antes de terminar la cerveza ya han pedido dos tequilas dobles. No llegan a emborracharse.

(Cap. 6, 28'40)



Jimena y Chisco charlan sobre sus vidas y están tomando cervezas. Aunque no se emborrachan, se les nota bastante más alegres y desinhibidos.

(Cap. 13, 22'12)



Raúl y Galina toman vino tinto de noche para relajarse, pero no se emborrachan ni se les notan los efectos del alcohol.
(Cap. 15, 40'50)

En los 13 personajes principales hay estas clases de bebedores:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	1	0	0
<i>social / ocasional</i>	4	0	5	3
<i>ritualizado</i>	0	0	0	0

Para la mayoría de los personajes el alcohol es una forma de diversión o relax y suelen consumir vinos o cervezas. En cambio, Camila, la que realmente tiene un problema, consume cualquier clase de alcohol, especialmente destilados.



Mediante engaños intenta obtener dinero de su hermana para poder seguir su vicioso estilo de vida. Hace 7 años Camila (C) le juró a Julia (J) desintoxicarse.
(Cap. 8, 14'45)

C: Necesito dinero, Julia. Me quiero ir a un centro de rehabilitación. Ya estoy hasta acá. Lo voy a dejar. Es en serio. Por favor, ayúdame. Te lo suplico.

J: No te voy a ayudar, Camila. No lo voy a hacer. No voy a volver a pasar por lo que he pasado siempre. No voy a caer en el juego. Si te quieres ir, vete.

C: Sí, yo te entiendo porque no crees en mí. No te preocupes.

Al parecer, Camila ha intentado mantener sus adicciones durante años siguiendo la misma estrategia hasta que sus familiares se dieron cuenta de que sus problemas no se solucionan así. Julia le dice hasta cinco veces “no” dejando muy claro que no puede esperar más ayuda de ella. La construcción del futuro (“voy a...”) en hasta tres frases refuerza lo que está diciendo.



Camila también trabajaba de prostituta para financiarse sus adicciones (posiblemente no solo al alcohol) y la mala vida que vivía.

(Cap. 15, 13'20)



Una clase de secta (Nuevos Horizontes) la capta para, supuestamente, ayudarla con sus adicciones. En realidad, hacen experimentos con humanos.

(Cap. 15, 17'00)

Ella escapa a sus captadores y, con la ayuda de Raúl Santillana, se cambia por Julia, ya que siempre estaba celosa de su hermana y su vida. Cuando Julia desaparece, Camila tiene vía libre para quedarse con el novio de su hermana y empezar una nueva vida. En todo este tiempo controla sus adicciones, pero cuando Julia vuelve a aparecer, se le cae el mundo encima y se tiene que enfrentar a sus antiguos demonios.



Habitualmente sale a un bar, se emborracha y se acuesta con un hombre desconocido. Luego llega a casa y se pelea con su marido Mauricio (M). Él le pide explicaciones.

(Cap. 5, 30'00)

M: No entiendo por qué te haces esto.

C: Llevo cinco años sin tomar una gota. Cinco. Imagínate. A lo mejor tú tienes la culpa

M: Ya. Ya.

C: Sí, Julia también.

M: Porque tú no tienes nada de culpa, ¿verdad? Cero.

(Camila va al baño a vomitar)

M: Camila, ¿me preocupo?

C: No sé, Mauricio. Igual sí, ¿no? Que soy tu esposa. Digo.

M: ¿Quieres hablar de tu recaída con alguien? (Camila se va sin contestar)

Después de cinco años Camila experimenta una recaída en su adicción al alcohol debido a los acontecimientos recientes. Mauricio lo observa, pero solo vagamente sugiere que ella podría hablar con alguien, sin especificar si se refiere a un profesional o cualquier persona. Su manera de preguntar “¿Me preocupo?” es un signo de pasividad. La preocupación debería nacer de él y no ser resultado de un aviso explícito de Camila como “preocúpate”. No obstante, ella le contesta que —ante su aparente inseguridad— debería mostrarse más involucrado. Tal vez Mauricio está convencido de que a nadie se le puede obligar a hacer una terapia, sino que debe ser por voluntad propia. En lugar de decirle claramente lo que debería hacer, él prefiere formular preguntas sin comprometerse demasiado y alude a su autodestrucción (“No entiendo por qué te haces esto.”). Por otro lado, él ya no está del todo convencido de la relación que lleva con Camila, porque sigue enamorado de Julia y esto podría ser razón suficiente como para mantenerse pasivo ante el alcoholismo de su mujer.



Mauricio (M) vuelve a hablar sobre la recaída con Camila (C):

M: Camila, tienes un problema...

C: Ya no voy a volver a beber...

(Cap. 8, 41'45)

El alcoholismo de Camila está perfectamente identificado y su marido sabe muy bien lo que le pasa. Sin embargo, ni lo llama por su nombre (usa el eufemismo “problema”) ni insiste en que ella acuda a terapia para curarse. Quizás ve muy poco compromiso por parte de Camila o, como en realidad está enamorado de Julia, no quiere cargar con este problema más. Camila siempre jura que va a dejar de beber y va a cambiar, pero tampoco acude voluntariamente a ningún sitio de desintoxicación o ayuda psicológica para tratar su enfermedad. Al parecer, sus adicciones se han limitado al alcohol, porque no toma otras sustancias. Eso sí, comete imprudencias en estado de ebriedad, acostándose con hombres recién conocidos en lugares públicos, lo cual deja entrever otro comportamiento compulsivo no diagnosticado.



Mauricio (M) le anuncia a Camila (C) que se va el día siguiente a vivir a otro sitio y que se va a llevar a su hijo.
(Cap. 14, 29'55)

M: No se puede quedar aquí.

C: ¿Por qué no se puede quedar aquí?

M: ¿Quieres que te diga por qué?

C: ¡Sí! ¡Dímelo!

M: Tú sabes por qué, Camila. Voy a verlo...

Obviamente, el niño no se puede quedar a cargo de su madre alcohólica, pero Mauricio no dice lo que piensa y Camila lo está retando. En esta adicción, reconocida por la gente alrededor y la adicta, todo queda insinuado, pero no se tematizada nada de forma abierta y productiva. Camila está prácticamente sola con su enfermedad y esta se vuelve una faceta de su carácter de por sí difícil y celoso. Mauricio se comporta de manera pasiva y poco cooperativa, evitando incluso el vocabulario relacionado con la adicción de su mujer.



Al final, Julia (J) y Camila (C) hablan sobre todo lo ocurrido. (Cap. 16, 15'20)

C: Es mi culpa, culpa de mis adicciones....

J: No. Camila, tú y yo somos hermanas. ¿Sabes lo que significa eso? Hermanas... Yo te debería haber cuidado, yo te debería haber protegido.

Camila siempre habla muy vagamente de sus adicciones, si es que las admite, y no concreta las sustancias a las que es adicta. Para Julia, el valor de la familia es tanto que cualquier suceso puede ser perdonado. Tras todo el mal que ha causado Camila, Julia sorprendentemente asume la culpa y se siente responsable de la situación de su hermana. Tal vez también influye la conciencia de que los adictos no son dueños de sus actos y por eso no hay que juzgarlos por ellos o que no la ha apoyado lo suficiente para superar su enfermedad, pero han pasado cosas muy graves como para pasarlo por alto por el simple hecho de “ser hermanas”. Las telenovelas suelen ensalzar el significado de la familia y de la sangre, quizás también para proyectar este valor a la sociedad y formar un pilar sólido de la convivencia.

La villana Camila parece recibir su castigo al no controlar sus adicciones, pero lo que realmente subyace son algunos trastornos psicológicos como los celos patológicos hacia su hermana. Desde la trama se menciona que perdieron la madre muy temprano y el padre (ludópata y sin trabajo) no las ha podido atender debidamente.



Además, Camila es la única fumadora en esta telenovela, lo cual encaja con su perfil de adicta. Suele acompañar los cigarrillos con alcohol o como su sustituto en situaciones de angustia y estrés.
(Cap. 7, 11'28)

El alcoholismo es representado como una debilidad de un personaje malo, pero no recibe el tratamiento como enfermedad. La adicta no cuenta con un sólido apoyo familiar, porque ya había iniciado terapias en el pasado sin éxito al no terminarlas. Debido a eso su hermana se resignó y su marido, al parecer, ni ha intentado involucrarse.

15.1.11. La candidata

En esta telenovela abunda la temática de alcohol y estupefacientes, especialmente relacionada al mundo político y al mundo criminal.



Noemí es alcohólica y no aguanta su vida estando sobria. Intuye que su marido la engaña y no tiene ninguna otra actividad que hacer.
(Cap. 1, 37'00)



Mario bebe tequila directamente de la botella antes de acostarse con dos de sus prostitutas.
(Cap. 14, 21'18)



Ignacio está desesperado por su hija, que no deja de crearle problemas. Para calmar su ansiedad se toma una copa.

(Cap. 24, 16'00)



Alonso toma vino tinto con sus amantes, pero no se emborracha.

(Cap. 28, 37'10)



Isela es proxeneta y suele tomar alguna copa (posiblemente brandy) cuando está en el cabaré.

(Cap. 37, 11'00)



Nayeli, su amigo y Ximena toman cerveza mientras hablan sobre la entrega de un paquete de drogas que debe realizar Ximena.

(Cap. 39, 11'45)



Natalia prueba tepache casero en la casa de su guardaespaldas José, aunque a él le da vergüenza que su madre haya ofrecido esa bebida de pobres.²⁸²

(Cap. 41, 17'15)

²⁸² En esta escena hay un guiño a otra telenovela del corpus. En la pared se ve un calendario que dice “Nepo – el Rey del plátano”, igual que el frutero de *Qué pobres tan ricos*.



Teresa busca dinero o algo para empeñar y financiar su adicción al juego. En su desesperación se toma unas copas de alcohol.

(Cap. 52, 09'30)

En los 18 personajes se dan los siguientes perfiles de bebedores:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	1	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	4	3	4	5
<i>ritualizado</i>	0	1	0	0

En esta telenovela el consumo se da en diferentes ambientes. Hay un prostíbulo (el cabaré) donde se consume alcohol (y probablemente también droga), los jóvenes beben cervezas o bebidas mezcladas en fiestas (Emiliano, Ximena, Nayeli), los amantes comparten vino (Regina y Gerardo) y los villanos o personajes estresados recurren a un trago de destilado (Mario, Ignacio). Isela tiene un comportamiento más ritualizado con el alcohol, pero Mario y Alonso no llegan a tanto, ya que en su día a día no suelen beber. También hay una alcohólica: una mujer mayor de clase alta (Noemí). Teresa es una ludópata y parece que también se pasa con el alcohol, pero solo se tematiza su adicción al juego cuando ingresa en una clínica para su tratamiento (cap. 3, 23'50). Tiene serios problemas mentales, ya que muestra rasgos de una posible bipolaridad o esquizofrenia que no se llega a mencionar explícitamente.

Aunque algunos personajes tienen un comportamiento preocupante en relación con el alcohol (por ejemplo, Cecilia e Ignacio), solo se muestra un

caso abiertamente. Noemí es alcohólica y su familia lo sabe muy bien. Cuando ella le reclama a su marido de verse con una amante, él simplemente contesta: “¿Ya comenzaste a beber? ¿Tan temprano?” (Cap. 1, 15’20), aunque en este momento ella no había bebido nada. En la mayoría de las escenas en las que aparece está borracha o a punto de estarlo con una copa en su mano.



Noemí lleva una petaca y bebe alcohol en la oficina de su hija mientras le dice lo que debe hacer.

(Cap. 23, 40’25)



Nada más recuperarse del accidente vuelve a beber. Su marido le pregunta “¿Por qué tomaste, Noemí?” y ella responde: “Porque no puedo soportar tanta verdad junta.” (Cap. 38, 33’30)

Noemí es alcohólica desde hace tiempo, pero cuando se entera de que su marido tiene otra hija con una prostituta, parece justificada su adicción. Siempre ha tenido sospechas de que él le fuera infiel y quizás por eso empezó a beber. Ahora, Mario la tiene vigilada por una enfermera.



Ella intenta convencer a la enfermera para apoyar su adicción:

¿Qué no entiendes que necesito un trago?
¡Tráemelo!

(Cap. 40, 25’50)

La enfermera explica que, si Noemí sigue bebiendo, se va a matar, pero Noemí en realidad no quiere vivir. Es la primera persona que procura hacer algo en contra de su adicción y le sugiere que busque un propósito para vivir. Ese propósito es la venganza contra su marido e insiste en que la enfermera le traiga un trago (cap. 40, 26'10). En este diálogo se aprecia que Noemí está muy lejos de aceptar cualquier terapia ni intenta mantenerse sobria.



Natalia visita a Noemí que ya balbucea por estar ebria. Natalia pregunta “¿No te parece que ya bebiste suficiente?” Noemí la ignora y sigue hablando.

(Cap. 52, 11'15)

Natalia (NA) se da cuenta del estado de Noemí, pero solo lo menciona vagamente. Cuando Noemí (NO) no le hace caso a su pregunta, ella propone hacerle un café.

NA: Te voy a hacer un café bien cargado.

NO: Natalia, déjame contarte todo.

NA: Valga... Noemí, estás completamente...

NO: Borracha, sí, borracha, ¿y qué? Los borrachos no mienten.

NA: Es que me asusta verte así.

NO: No te asustes. No soy agresiva, solo se me suelta la lengua.

Noemí está consciente de estar absolutamente borracha y Natalia se siente incómoda, porque no sabe muy bien cómo gestionar la situación. Solamente se le ocurre el café fuerte como remedio. Como es una mujer que ha sufrido la violencia y el maltrato por parte de su marido Omar, es posible que relacione el alcohol con agresividad, pero Noemí la tranquiliza aludiendo al conocido dicho que los borrachos siempre dicen la verdad y al hecho de que el alcohol puede hacerle más fácil a la gente hablar de determinadas cosas.

Aun así, otras personas ponen en duda la credibilidad de lo que dice alguien alcoholizado como se puede apreciar en la siguiente escena:



Noemí (N) le cuenta toda la verdad a Regina (R) sobre Mario (M) y Cecilia. Justo después saca su petaca y quiere tomar un trago.

(Cap. 57, 03'55)

R: ¿Vas a tomar? ¿Vas a tomar? ¿De verdad, vas a tomar? ¿No te parece que...?

N: Escúchame, ¿no te das cuenta? Que nos usa... que no le importa nada.

(Se abre la puerta y llega Mario.)

M: Es evidente que tu madre no puede dejar de alcoholizarse. Solamente así se explica que diga tantas estupideces.

N: No son estupideces. Dile que Cecilia es tu hija.

M: ¿Qué carajo estás diciendo? José, llévatela.

R: Mi mamá no se va a ningún lado y usted cierre la puerta.

M: Pero es que, ¿no te das cuenta cómo está? Primero dijo que Cecilia era mi amante y ahora que es mi hija. Tu madre está perdiendo el sentido de todo.

N: No me vas a pasar por loca.

M: Sí, estás loca. Te la pasas bebiendo todo el día. Mejor será que te lleven...

R: ¡Ya! Mi mamá no se va a ningún lado y tú tampoco. En este momento vamos a aclarar los tres si lo que dice mi mamá es cierto.

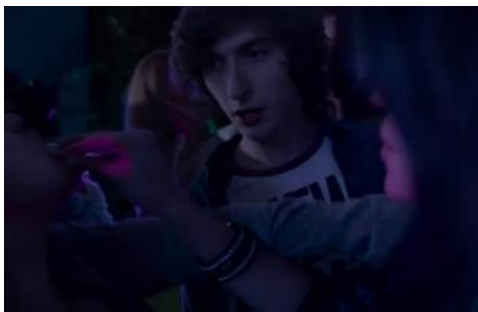
Regina se enfada, porque su madre, después de haber hecho fuertes acusaciones contra Mario, saca la petaca del bolso y se toma un trago. No sabe si creerla o no. Justo esa duda, la de si su madre está en sus plenas facultades, es la que Mario aprovecha para evadir las explicaciones. Presenta a su mujer como una alcohólica loca a la que no se debería hacer caso. No obstante, Regina desea aclarar el asunto y no se deja convencer de que su madre carece de cordura debido al alcohol.

Aquí se nota el nulo apoyo que Noemí tiene de su marido y tampoco su hija toma la iniciativa a curar a su madre del alcoholismo. Regina solamente le reprocha cuando bebe, pero esta actitud no cambia nada en el comportamiento de Noemí que está ya acostumbrada a que le reclaman que

bebe mucho. Su adicción nace de una profunda insatisfacción de su vida y solo la puede soportar embriagándose. El alcohol es una forma de evasión y la gente que la rodea asume la adicción sin brindarle apoyo ninguno. Posiblemente conocen la causa de su consumo desmedido de alcohol y sabiendo que no será fácil cambiar su vida al lado de Mario, simplemente aceptan el alcoholismo como parte de su personalidad.

De todo el corpus, *La candidata* es la telenovela que más trata la temática de las drogas. Suelen aparecer como medio recreativo entre jóvenes (Nayeli, Emiliano) y como herramienta para poder cargar con todo el estrés (Cecilia). De ambos usos, en función de la frecuencia y del tipo de drogas, se crean cuadros de adicciones. Algunos personajes secundarios son narcos y los políticos corruptos (Alonso) suelen colaborar con ellos. A continuación, se mostrarán los (ab)usos con fines recreativos sin consecuencias graves:

Ximena (X) y Emiliano van a una fiesta y se encuentran con Nayeli (N).



Nayeli muestra una bolsita con pastillas (posiblemente algo como *speed*):

N: ¿Quieres?

X: No, sabes que no me gustan esas cosas.

Ella le coloca una pastilla a la fuerza a la boca. (Cap. 11, 15'00)

Las drogas se usan para pasarlo mejor en las fiestas, porque potencian los efectos de la música y las luces. Los tres siguen bailando y terminan la fiesta por la mañana en un espectáculo lamentable de jóvenes borrachos copulando delante de todos los presentes (muchos dormidos). Emiliano se asusta y busca a Ximena para volver a casa. Al salir Ximena se asusta también y pregunta con cara de asco: “¿Qué es esto?”



Nayeli (N) visita a Emiliano (E) e intenta seducirlo a base de drogas.

(Cap. 14, 04'00)

N: Compré algo para nosotros... (muestra una bolsa con pastillas)

E: No, Nayeli, no.

N: Ay ya, Emiliano. Espérate. ¿Cómo querías que nos divirtiéramos?

E: Me dijiste que ibas a estar en tu casa sola, ¿no?

N: Por eso. ¿Querías ver una película y comer helado? ¿O prefieres ... jugar conmigo? (se pone la pastilla en la boca y besa a Emiliano)

Para Nayeli la única forma de diversión es mediante el consumo de estupefacientes. Emiliano intenta rechazar la oferta, pero al final se toma la pastilla y accede a la oferta de Nayeli a “jugar” con ella. Si no fuera por el padre de ella que pilla a los dos infraganti, el episodio pasaría desapercibido. Por lo general, donde aparece Nayeli aparecen también las drogas y se encarga de convencer a todos los presentes a consumir con ella.

Cecilia es cocainómana y tampoco rechaza el alcohol. En un momento dado esto la lleva a una tentativa de suicidio, y tanto Mauro como su madre intentan convencerla de no tomar esas cosas.



Cecilia consume cocaína incluso en el trabajo cuando se encuentra bajo mucho estrés. Siempre lleva un pequeño frasco con la sustancia y se la toma a escondidas. (Cap. 14, 09'30)

No es capaz de dejar la cocaína e incluso intenta invitar a otras personas a consumir con ella (igual que Nayeli). La cocaína es una sustancia altamente adictiva, lo cual se deja ver claramente en Cecilia.

Axel, amigo de Emiliano, traficaba con drogas y murió supuestamente por una sobredosis²⁸³. Completamente deshecho, Emiliano acude a casa de Cecilia en busca de consuelo. Tras una breve conversación, ella saca una bandeja repleta de cocaína, se toma una dosis e insiste en que Emiliano la acompañe (cap. 39, 34'00):



“Tu papá y tu mamá odian nuestra relación, no quieren que estemos juntos. Solamente tú y yo podemos proteger lo nuestro, pero para eso necesito un hombre.” (Le ofrece cocaína y él vacila.) “¡Quiero un hombre!” (Ella le pone la cocaína delante de la nariz y él la toma).

Cecilia opina que la cocaína puede ayudar a hacer un hombre de Emiliano, porque afectará su ánimo. La droga adquiere así un valor de “cosa para adultos”, lo cual puede aumentar el interés por ella. Posiblemente así Cecilia pretende legitimar y exculpar su propia adicción, porque la presenta como una cosa de valientes adultos. Emiliano cede y logra así el propósito de no pensar en la muerte de su amigo y todas las otras desgracias recientes. Además de “cosa de adultos”, la cocaína es relacionada con la capacidad de aligerar el estrés y subir el ánimo²⁸⁴.

El contexto de consumo de cocaína es, por lo tanto, bastante creíble. Como esta droga también aumenta la sensibilidad y percepción del tacto no es sorprendente que los dos practiquen sexo bajo los efectos potenciadores del placer. Lo llamativo de esta droga es que los efectos deseados tienen una duración bastante corta, de unos 10 a 30 minutos²⁸⁵, lo cual les insta a los

²⁸³ En realidad, los hombres del gobernador se lo llevaron (cap. 39, 11'00) y se insinúa que lo mataron dejándolo parecer una muerte por sobredosis.

²⁸⁴ Más sobre los efectos de la cocaína en <https://www.cat-barcelona.com/faqs/view/por-que-se-consume-cocaina> (accedido el 25/01/2019).

²⁸⁵ Más información sobre la duración de los efectos de la cocaína en función de la dosis consumida en <https://www.drugabuse.gov/es/publicaciones/serie-de-reportes/cocaina-abuso-y-adiccion/cuales-son-los-efectos-corto-plazo-del-uso-de-la-cocaina> (accedido el 25/01/2019).

adictos consumir cada vez más y/o a más a menudo. Cecilia muestra este cuadro de drogodependencia a la perfección en su día a día; su estado de euforia tras el consumo ha pasado a un estado normal y ella necesita la cocaína ya no para sentirse mejor, sino para sentirse normal y calmar su ansiedad.

El riesgo plasmado en esta escena es que personas de máxima confianza pueden convertirse en el nexo con el mundo estigmatizado de las drogas, así que, independientemente del círculo social que una persona tenga, si hay algún consumidor de drogas, existe el riesgo de que este convenza a más gente. En comparación con otras drogas (marihuana, heroína), la cocaína tiene un coste mucho más elevado²⁸⁶ y puede ser consumida especialmente por gente con un poder adquisitivo alto lo cual le puede dar la etiqueta de ser un producto “exclusivo”.

Después de ver el lado aparentemente inofensivo y lúdico de las drogas, también resaltan las muestras de efectos y consecuencias negativos:



Mario quiere disfrutar de sus prostitutas y se toma alguna pastilla con alcohol antes de las relaciones sexuales. Poco después se colapsa encima de las chicas con síntomas de un infarto.

(Cap. 14, 21'15)



En el hospital, el médico le comenta:

Los análisis indican que además de alcohol utilizó sustancias. ¿Me equivoco? Señor Bárcenas, lo que usted diga quedará entre nosotros. Hable con confianza.

Mario evita el tema.

(Cap. 14, 34'00)

²⁸⁶ Los precios varían en función de los países, ya que en zonas productoras (Colombia, Perú) el precio es considerablemente más bajo.

Se puede especular sobre qué sustancias (el médico usó el plural) tomó, por ejemplo, alguna medicación tipo Viagra o estimulantes sintéticos, pero lo cierto es que no se determina nada en concreto. Aquí tampoco queda claro si “las sustancias” eran nocivas de por sí o si la toma simultánea de alcohol y/o la actividad sexual provocaron una reacción exagerada del cuerpo.

Como las causas de un infarto pueden ser múltiples y el médico está sujeto a la confidencialidad acerca del historial clínico de su paciente, Mario no revela nada de esto a su familia. No se le ve consumir drogas en otras escenas y con el alcohol no vuelve a pasarse.

Otros efectos desagradables de las drogas se muestran en las siguientes escenas.



En casa de Emiliano se ha improvisado una fiesta gracias a “algunas cosas” que trajo Nayeli (cap. 20 y 21). Él está muy afectado y se besa con una chica desconocida.

Nayeli no suele especificar la clase de droga que ofrece, así que usa el eufemismo “algunas cosas”. Los jóvenes que la acompañan no preguntan, sino la consumen incondicionalmente. Cuando los encargados de la seguridad de la casa se enteran de la fiesta echan a todos los jóvenes y obligan a Emiliano a recuperarse. Él se niega en todo momento a que termine la fiesta y desafía a los agentes. No tarda mucho en notar algunos efectos desagradables de las drogas que se tomó.

Primero pasa por una fase de alucinaciones paranoicas en la que siente temor al ver a sus dos abuelas (Cap. 21, 39'00). Después, le entran picores incontrolables por todo el cuerpo lo que le lleva a quitarse la ropa y bañarse (Cap. 22, 12'00).



Su madre se preocupa mucho y quiere saber qué sustancia se ha tomado, pero ni el propio Emiliano lo sabe ni quiere decir de quién la obtuvo. Estos síntomas pueden darse por una variedad de sustancias y ser parte, por ejemplo, del *Síndrome de Mangan* que ocurre en relación con psicosis cocaínicas (alucinaciones auditivas y visuales, picores u hormigueos intensos)²⁸⁷.

En estas escenas se ve que Emiliano ha dejado de pasárselo bien tomando drogas. Tal vez estos efectos no se dan en un consumo esporádico de estupefacientes, pero a lo largo de la trama él ha desarrollado un hábito de consumo de cierta frecuencia, así que ya le afectan los síntomas de abstinencia y se dan efectos psicóticos en lugar de euforia.

Las molestias que sufre son bastante explícitas como para advertir al público de los efectos sumamente desagradables que pueden causar drogas habituales entre jóvenes (cocaína, pastillas como MDMA etc.).

Nayeli es la que siempre anima a sus amigos a consumir drogas, porque también participa en la venta y distribución.



A Nayeli (N) la detienen cuando está involucrada en un negocio con narcos. Su padre Ignacio (I) la recoge en la comisaría.

(Cap. 24, 00'30)

²⁸⁷ Más sobre los efectos de la cocaína en <https://www.cat-barcelona.com/faqs/view/que-es-la-cocaína-y-que-efectos-produce> (accedido el 25/01/2019).

N: ¿No vas a decir nada? Ya, por lo menos grítame, dime algo, pero no te quedes callado...

I: No sé cómo manejar esta situación. Ya no sé quién eres. Te sigo porque pienso que te estás metiendo en problemas. Pero nunca imaginé una pesadilla así. ¿Te das cuenta de la tragedia? ¿Cuándo empezaste a meterte cosas?

N: No hace mucho... Tampoco soy una drogadicta, papá. Lo hago por diversión.

I: (con ironía) ¡Qué divertido, hija! ¡Qué divertido!

N: Tenía mucho miedo, papá.

Ignacio estaba presente cuando apuntaban a Nayeli con un arma. La hallaron en un momento muy comprometedor con narcotraficantes, pero ella insiste en no ser drogadicta ni tener nada que ver con esa gente. Lo cierto es que cuando aparece en la escena con sus amigos, siempre lleva algunas drogas encima y quiere que los otros también consuman. Quizás ya tiene más resistencia (no presenta los síntomas de Emiliano), pero está consumiendo muy a menudo lo cual puede apuntar a una adicción. Ignacio no sabe cómo actuar en esta situación y ni siquiera se ha dado cuenta de cuándo su hija ha cambiado como para estar con narcos y tomar sustancias ella misma.

Ella justifica que toma drogas por pura diversión, aunque esa diversión puede rápidamente resultar en una dependencia. Nayeli muestra un equivocado sentido de controlar la situación, cuando en realidad puede haber ya perdido este control. Dadas las circunstancias y siendo padre, Ignacio debería actuar de alguna manera para alejar a su hija de las malas influencias (la verdad, ella es una mala influencia para los otros), pero no hace prácticamente nada tras sacarla de la cárcel. Los cuadros de consumo reiterado de drogas suelen tener relación con otros trastornos emocionales que requieren tratamiento profesional. Pero Nayeli es muy manipuladora y se sale con la suya. Ella sigue en contacto con los narcos, lo cual Ignacio puede corroborar cuando ella desaparece y la busca desesperadamente.



Ximena le da una ubicación donde supuestamente se encuentra, lo que viene a ser un sucio laboratorio y almacén de drogas.

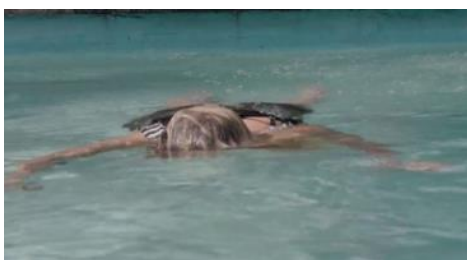
(Cap. 27, 34'00)

Ignacio no encuentra a Nayeli ahí, pero al relacionar un sitio así con su hija ya se da cuenta de la seriedad del asunto. No puede hacer mucho, ya que cuando Nayeli le roba dinero a un amigo narco, ese se vuelve sumamente violento, la busca y la estrangula (cap. 41, 37'00).

Otra muerte relacionada con las drogas sucede en casa de Emiliano. Él organiza una fiesta con algunos amigos y prostitutas (cap. 37, 21'00). Se ofrece una mezcla desenfrenada de drogas (pastillas, cocaína...), alcohol, sexo y música.



Los jóvenes se lo están pasando bien hasta que una de las prostitutas, Alma, empieza a sentirse mareada (cap. 37, 31'30).



Desafortunadamente, Alma se encuentra muy cerca de la piscina y se cae al agua. Todo el mundo está tan distraído que pasa un buen rato sumergida hasta que intentan salvarla.

Los intentos de reanimación son en vano y Alma fallece ahí mismo. No se llega a saber exactamente si fue por sobredosis o por un ataque de ansiedad con posterior ahogamiento en la piscina. Lo que sí parece confirmado es que las drogas consumidas eran de mala calidad (cap. 39, 10'30).

A lo largo de la trama se muestran distintas facetas del consumo de drogas de una forma muy verosímil, lo cual es bastante didáctico. Los efectos mostrados pueden ayudar al público a detectar cualquier irregularidad en personas de su entorno y así poder brindarles algún tipo de apoyo. También se muestra que las drogas no siempre se consumen en ambientes marginales, sino que gente aparentemente honrada y responsable puede sufrir una adicción a escondidas. Aun así, no se informa sobre maneras ni instituciones de apoyo que pueden ayudar a los adictos ni se enseña cómo tratar con los afectados.

Hay algunos personajes que fuman, especialmente las prostitutas del cabaré y en la casa (prostíbulo particular de Mario y Cecilia). En ese ambiente tan marginal la presencia de cigarrillos parece de lo más normal, aunque Cecilia y Susana fuman especialmente en momentos de ansiedad y nerviosismo.



Cap. 31, 08'05 (Cecilia)



Cap. 13, 39'35 (Susana)

Ignacio, en cambio, es un fumador de placer, ya que lo hace después del sexo con la mujer de su jefe.



Una novedad que se puede observar es que él usa un cigarrillo electrónico.

Cap. 33, 06'18

No se dan valoraciones del tabaco y tampoco hay personajes que se quejan de otros que están fumando cerca de ellos. Parece que se asocia el tabaquismo con un determinado tipo de personaje en un ambiente negativo.

15.1.12. *Un escenario para amar*

No sorprende que el consumo de alcohol y drogas sea más bien escaso en esta telenovela, ya que se trata de un producto para un público adolescente. La protagonista Lourdes (Lule) trabaja como bailarina en un



club nocturno, y a pesar del ambiente de ocio para adultos, los protagonistas sorprendentemente no consumen casi nada de alcohol. Es más, las bebidas en el bar parecen zumos coloreados en lugar de alcohol real y las bailarinas beben refrescos de fruta.



Rafaela siempre tiene algún destilado, posiblemente brandy, coñac o *whiskey*, a su alcance, incluso en el dormitorio con cubos de hielo. Sin embargo, no suele emborracharse y el alcohol solo subraya su personaje como villana. (Cap. 8, 11'30)



Alfonso bebe una cerveza para relajarse y no abusa de las bebidas alcohólicas. (Cap. 8, 11'55)



Los padres de Alexandra beben una copa, al parecer brandy o coñac. Para él es más un hábito y para ella, una manera de olvidar sus problemas económicos. (Cap. 13, 09'45)



Mientras Alexandra bebe café, Claudio toma un coñac con total naturalidad. Se desconoce la hora de la reunión.

(Cap. 17, 03'10)



Alexandra bebe mezcal (Cap. 28, 20'55) y en algunas ocasiones se emborracha (Cap. 13, 10'45). Suele beber por penas de amor.



Lourdes y Claudio toman vino blanco en una cena romántica. El consumo se limita a acompañar la comida y aparentemente no les afecta el alcohol.

(Cap. 2, 15'05)



Moisés bebe tequila para celebrar una buena noticia. El alcohol forma parte de sus hábitos sin llegar a ser una adicción.

(Cap. 30, 32'00)



El villano Jorge toma *whiskey* habitualmente en reuniones o para desconectar. Se trata de un consumo que realza su personalidad mala.

(Cap. 36'15)

En los 14 personajes mayores de edad se dan los siguientes perfiles de bebedores:

<i>Clase de bebedor</i>	♀+	♀-	♂+	♂-
<i>abstinente</i>	0	0	0	0
<i>adicto</i>	0	0	0	0
<i>social / ocasional</i>	3	3	3	1
<i>ritualizado</i>	0	1	0	3

El alcohol aparece como un hábito social entre adultos, aunque algunos se pasan un poco por razones como el mal de amores. Los personajes malos (Rafaela, Moisés, Sergio y Jorge) son consumidores ritualizados, es decir que toman un trago en determinadas situaciones sin emborracharse siendo así un rasgo más de su caracterización.

Los menores de edad se abstienen generalmente del consumo de alcohol, incluso cuando salen a divertirse en el club nocturno, y no hay ningún personaje con un obvio problema de adicción.

Hay una referencia a estupefacientes que se emplean contra la voluntad del consumidor.



Moy (M) está obsesionado con Lule y le parece viable cualquier manera de acercarse a ella. Su amigo Greco (G) le propone usar drogas. (Cap. 3, 33'40)

M: Algo tendré que hacer para que sea mía.

G: ¿Y por qué no le invitas a un trago? A las mujeres ya borrachas... ya sabes como que les quita la pena.

M: Pero ¿de qué me estás hablando, Greco? Lule no chupa, es más. Además, si estuviera borracha no creo que me haga caso. Ella, sabes, es terca.

G: Pues, entonces ponle una pastillita de las que ya sabes... después de que baile, su pastillita y ya que está toda mareada la llevas a su casa y pues le sacas lo tuyo, carnal.

M: Bueno, eso sí, pero aquí hay un problema, mi Greco. Ya no tengo esas pastillas, se me terminaron.

G: Pues, ¿cuál es el problema? ¿Cuántas quieres?

Greco sugiere primero emborrachar a Lourdes, porque así las mujeres se vuelven más fáciles, pero como esto no es viable en este caso (Lourdes no suele beber), la alternativa es emplear una “pastillita”. Ambos se refieren posiblemente a Rohypnol (Flunitrazepam), conocido también como “droga de violación”, que tiene los efectos que se describen, además de relajación muscular y amnesia parcial. Son pastillas legales en el mercado mexicano y han sido relacionadas con múltiples asaltos sexuales²⁸⁸. Es llamativo que Moy dice que ya no tiene esas pastillas porque “se me terminaron”. Obviamente ha usado este método en ocasiones anteriores implicando que se acostó con mujeres contra su voluntad. Es más, lo que más preocupa es que su amigo Greco es de la misma calaña, porque le ofrece las pastillas sin ninguna clase de obstáculo (“¿Cuántas quieres?”) como si de chicle se tratase. Los dos han mostrado que usan este método sin reparo y en múltiples ocasiones.



Al final, a Moy no le resulta el plan como ideado, ya que se confunde de refresco (limón por melón) y se bebe la droga él mismo.

(Cap. 5, 34'00)

El toque humorístico con el que el verdugo se convierte en víctima de su propia acción (parecido al caso de Aurora en *Así en el barrio...*) y sirve para ilustrar un peligro real al que se enfrentan las personas, especialmente las mujeres, en lugares públicos y ambientes nocturnos. Nuevamente, la droga no aparece aquí como producto recreativo, sino que el usuario desconoce el suministro de la sustancia, porque alguien pretende aprovecharse del efecto.

²⁸⁸ Más información en <http://www.narconon.org/es/informacion-drogas/farmacos-prescripcion/rohypnol.html> (accedido el 08/11/2017)

15.2. Corpus versus realidad

Todas las telenovelas del corpus (clásicas, familiares, juveniles, modernas) muestran el consumo social de bebidas alcohólicas y en algunas se transmiten distintos mensajes sobre sus riesgos. A veces la adicción es tratada con tono humorístico y a veces forma parte de un personaje malvado. Además, se relacionan el abuso del alcohol con el riesgo de sufrir accidentes automovilísticos y de perder el control sobre sus actos. Lo que prevalece, sin embargo, es el consumo socialmente establecido en situaciones de ocio y es perfectamente aceptable que alguna persona se emborrache de vez en cuando (normalmente por algún motivo en concreto) sin ser considerado alcohólico y sin dejar mayores secuelas.

La relación entre embriaguez y elevado riesgo de sufrir accidentes automovilísticos se muestra especialmente en *Mi corazón es tuyo* y *Triunfo del amor*, donde algunos personajes sufren consecuencias más o menos graves tras conducir borrachos.

A menudo el alcoholismo es tratado como enfermedad, especialmente en el caso de las mujeres (Leonela, Francesca, Ana Sofía, Camila y Agustín). Pero el alcoholismo sirve también como caracterización de los personajes viciosos y malos (Bernarda, Alonso, Leoncio, Ximena y Camila).

A continuación, se resumen los perfiles de los bebedores adictos:

<i>Tipo de personaje</i>	<i>Nombres</i>
<i>Mujer adinerada aburrida o frustrada</i> (+/- 50 años)	Noemí Ríos (<i>La candidata</i>) Francesca Ferrara (<i>Así en el barrio...</i>) Leonela Montenegro (<i>Triunfo del amor</i>) Ana Sofía Romagnoli (<i>Qué pobres...</i>) Yolanda Valverde (<i>Mi corazón...</i>)
<i>Hombre malvado y frustrado</i> (30 - 60 años)	Alonso Lazcano (<i>Amor bravío</i>) Leoncio Martínez (<i>Amor bravío</i>) Agustín Martínez-Negrete (<i>La Gata</i>)

	Amador Zúñiga (<i>El color de la pasión</i>)
<i>Mujer mala y desequilibrada (+/- 30 años)</i>	Ximena De Alba (<i>Triunfo del amor</i>) Camila Borges (<i>Sin rastro</i>)

María Magdalena (*Triunfo del amor*) no encaja bien en ninguno de estos tres grupos, porque no es precisamente mala (solo tiene un estilo de vida malo) y tiene unos 18 o 19 años, igual que María Desamparada.

Los bebedores sociales son de clase media / alta y suelen tener entre 20 y 35 años. También hay numerosos personajes que abusan del alcohol sin tener una adicción.

<i>Tipo de personaje</i>	<i>Nombres</i>
<i>Adolescentes que beben por penas / presión grupal</i>	Fernanda Sandoval (<i>Triunfo del amor</i>) Fernando Lascuráin (<i>Mi corazón es tuyo</i>) Ximena Olavarrieta (<i>Mi corazón es tuyo</i>)
<i>Adultos que se emborrachan por penas</i>	Victoria Sandoval (<i>Triunfo del amor</i>) Max Sandoval (<i>Triunfo del amor</i>) Juanjo Martínez (<i>Triunfo del amor</i>) Camila Monterde (<i>Amor bravío</i>) Rodrigo Zúñiga (<i>El color de la pasión</i>) Sergio Mondragón (<i>El color de la pasión</i>) Pablo Martínez-Negrete (<i>La Gata</i>) Diego Lascuráin (<i>Mi corazón es tuyo</i>) Juan Gutiérrez (<i>Mi corazón es tuyo</i>) Macarena Larrea (<i>Qué pobres...</i>) Ignacio Gutiérrez (<i>Antes muerta que Lichita</i>) Magos Gutiérrez (<i>Antes muerta que Lichita</i>) Roberto Duarte (<i>Antes muerta que Lichita</i>) Expedito López (<i>Así en el barrio...</i>)

Demóstenes Juárez (Así en el barrio...)

Valentina Díaz (*Las Bravo*)

Carmen Bravo (*Las Bravo*)

Alexandra Williams (*UEPA*)

Cecilia Bárcenas (*La candidata*)

El 86% de los personajes principales son bebedores sociales u ocasionales, un 6% presenta alcoholismo (8 mujeres, 4 hombres) y un 6% tiene un comportamiento ritualizado, que podría ser el paso previo a una adicción. Solo un 2% se abstiene:

TODOS	f +	f -	m +	m -	total	porcentaje
abstinente	2	1	2	0	5	2%
adicto	5	3	0	4	12	6%
Social / ocasional	61	26	72	21	180	86%
ritualizado	0	4	0	8	12	6%

Un resumen²⁸⁹ de los estudios de la OECD describe el perfil de los bebedores así:

En general, las personas con mejor educación y más adineradas tienen más probabilidades de tomar bebidas alcohólicas que otras. Pero es más probable que los hombres con menos educación caigan en el consumo excesivo de bebidas alcohólicas; mientras que lo contrario es válido para las mujeres, donde las que tienen un mejor nivel educativo son más propensas a beber en exceso.

En el corpus analizado llama mucho la atención que el abuso del alcohol se da más frecuentemente en mujeres mayores de buena posición social y educación (Francesca Ferrara, Ana Sofía Romagnoli, Noemí Ríos, Leonela Montenegro), si bien se busca justificar su adicción por dificultades en sus

²⁸⁹ Disponible en <http://www.oecd.org/centrodemexico/medios/medidas-de-la-ocde-para-que-los-gobiernos-enfrenten-el-alto-costo-del-consumo-peligroso-de-alcohol.htm> (accedido el 14/09/2017)

vidas. La representación en la ficción de este perfil de adicto es, por lo tanto, verosímil y acorde con los datos de la OECD²⁹⁰. Eso sí, en la realidad mexicana los hombres aún superan a las mujeres en el consumo de alcohol²⁹¹, mientras en las telenovelas hay más mujeres alcohólicas (8 de 12: un 67%). Este dato se podría explicar por el hecho de que se suelen mostrar más personajes de una situación económica acomodada, y por ende, hay más mujeres afectadas que hombres.

Los típicos villanos y hombres poderosos comprenden más variedad de edades y no se suele justificar su adicción (Alonso Lazcano, Leoncio Martínez, Agustín Martínez-Negrete). Dos de ellos tienen bastante buena educación y posición social, pero Leoncio sí encaja en la definición de la OECD al tener un nivel educativo prácticamente inexistente (recordemos que es analfabeto y su expresión oral es muy deficiente). Los personajes inestables y malos (Ximena del Alba, Camila Borges) tienen una edad que rondan los 30 años y si bien no provienen de un entorno excesivamente rico, tienen aspiraciones.

Hay que destacar que en el marco de la OECD²⁹² México se encuentra entre los países que menos alcohol consumieron en el año 2014 (5,5 litros de alcohol puro por año en mayores de 15), pero, según una encuesta nacional, más de la mitad de la población entre 18 y 65 años indicó haber bebido alcohol en el año 2016 (CONADIC, 2017). La incidencia de alcoholismo es difícil de cuantificar, si bien se estima que un 22,1% tuvo un consumo excesivo y un 2,5% puede sufrir dependencia del alcohol. En el corpus este porcentaje es más elevado con un 6%.

Los datos entre los adolescentes mexicanos son sorprendentes. Casi un 40% de jóvenes entre 12 y 17 años ha probado alcohol alguna vez en su vida; entre

²⁹⁰ Disponible en <http://www.oecd.org/centrodemexico/medios/medidas-de-la-ocde-para-que-los-gobiernos-enfrenten-el-alto-costo-del-consumo-peligroso-de-alcohol.htm> (accedido el 14/09/2017)

²⁹¹ Datos por género disponibles en <https://www.publimetro.com.mx/mx/estilo-vida/2017/07/18/se-incrementa-mexico-consumo-del-alcohol-nocivo-peligroso.html> (accedido el 28/01/2019).

²⁹² Datos disponibles en <https://data.oecd.org/healthrisk/alcohol-consumption.htm> (accedido el 13/09/2017)

estos, el número de hombres (41,7%) es ligeramente más alto que el de mujeres (37,9%). Ese consumo por parte de adolescentes también se muestra en el corpus.

En el corpus se tematiza el consumo excesivo de alcohol en adolescentes (Fernanda Sandoval, Fernando Lascuráin, Ximena Olavarrieta) y se relaciona con situaciones de presión grupal o desesperación personal. Los números preocupantes en los consumidores más jóvenes, sin embargo, no se ven representados en las telenovelas, lo cual puede deberse no a un afán de mostrar la realidad, sino a un intento de desnormalizar susodichos abusos en ese grupo de edad.

El alcohol es una de las causas más importantes de los accidentes graves de tránsito en México²⁹³ (hasta en un 80%), lo cual queda bien reflejado en las telenovelas del corpus. Varios personajes llegan a tener accidentes automovilísticos a causa del alcohol, con consecuencias graves (Fernanda Sandoval, Nando Lascuráin, Diego Lascuráin, Camila Monterde). Además, un personaje (León González en *Mi corazón es tuyo*) es detenido por conducir bajo los efectos del alcohol y es llevado al “Torito”, la cárcel de los conductores ebrios en la Ciudad de México. Al mostrar las consecuencias de combinar el alcohol con la conducción (“Torito”, accidentes graves) se puede concluir que las telenovelas son bastante realistas en este aspecto y ejercen cierta función didáctica.



Según las encuestas (CONADIC, 2017), las bebidas favoritas de los mexicanos suelen ser cerveza (40,8%), destilados como tequila (19,1%) y vino (8,2%), los cuales no faltan en ninguna telenovela analizada. La representación en las telenovelas es absolutamente creíble.

²⁹³ Artículo disponible en http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/80-de-accidentes-graves-provocados-por-el-alcohol-1383748599 (accedido el 16/11/2018).

En todo caso, conviene relativizar este muestreo de CONADIC aplicando el sentido común. Podemos asumir que la incidencia real del alcoholismo es mayor, porque muchas personas no han sido diagnosticadas adecuadamente o se niegan a admitir que tienen una relación nociva con el alcohol.

Mucho se lee sobre las guerras de los cárteles de droga en México, pero ¿cuánta gente realmente consume sustancias como cocaína, marihuana, heroína, metanfetamina etc. en el país? Los datos de ENCODAT²⁹⁴ lo revelan:

10,3% ha consumido cualquier droga alguna vez en la vida; el 2,9% lo hizo en el último año (2,5 millones) y el 1,5% en el último mes. 0,6% presenta posible dependencia al consumo de drogas en el último año (546 mil).

La telenovela que muestra más consumo de drogas es, sin duda, *La candidata*. Por un lado, la droga aparece como ingrediente festivo en un entorno recreativo (Emiliano, Nayeli, Ximena) y, por otro, como parte de la vida diaria de una persona adicta (Cecilia). Los consumidores esporádicos parecen no sufrir ninguna dependencia significativa, pero Cecilia sí toma cocaína incluso en el trabajo para rendir mejor o compensar las situaciones de estrés. En *Las Bravo* el tema de las drogas y su comercialización también tiene cabida, pero no se aprecian ni su consumo ni los efectos.

Si sumamos todos los personajes del corpus (recogidos en el anexo) son unos 222 de los cuales solo uno tiene drogodependencia (0,45%). El porcentaje se sitúa debajo de la cifra real (0.6%), siendo aún bastante realista. También se debe al gran tabú que conlleva este tema y que por eso no es habitualmente tratado en todas las telenovelas. Si se hubieran incluido algunas “narconovelas” en el corpus, el porcentaje seguramente habría subido. Como hemos podido ver en los comentarios de las escenas, los efectos del consumo de drogas son reflejados con bastante verosimilitud.

²⁹⁴ Reporte de 2016-2017 disponible en <https://www.gob.mx/salud%7Cconadic/acciones-y-programas/encuesta-nacional-de-consumo-de-drogas-alcohol-y-tabaco-encodat-2016-2017-136758> (accedido el 23/01/2019).

Aunque no siempre se relaciona el tabaco con las drogas, hay que recordar que es una droga potente, cuya adicción está ampliamente tolerada en el mundo. En una encuesta nacional (ENCODAT)²⁹⁵ se determinó que el 17,6% (14,9 millones) de la población mexicana fumó tabaco el último mes, por género son 8,7% de las mujeres y 27,1% de los hombres. La edad media de inicio del consumo se sitúa entre los 16 y 19 años. Se trata de un problema serio de salud pública, además de afectar negativamente al poder adquisitivo de los consumidores²⁹⁶:

Esa cifra [117.749 defunciones entre 2010 y 2015] implica un promedio de 19.624 defunciones anuales, es decir, 53,7 defunciones al día, o bien, un promedio de dos defunciones por hora atribuibles al consumo del cigarro.

El corpus transmite claramente una imagen negativa del tabaquismo, porque son los personajes malos o marginales los que fuman (Ricardo en *El color de la pasión*, Camila en *Sin rastro de ti*, Cecilia y varias prostitutas en *La candidata*) o los reos (Fernando en *La Gata*). El otro caso es directamente una muerte que falleció a causa de los cigarrillos (Jacinta en *Así en el barrio...*), ejemplificando muy bien las estadísticas. También hay un personaje ni malo ni bueno que fuma (Ignacio en *La candidata*), pero lo hace en una situación de adulterio, lo cual conlleva una valoración negativa. La incidencia mostrada por género es bastante equilibrada, si bien el alto índice del tabaquismo en la sociedad mexicana (casi uno de cada cinco ciudadanos) no se ve reflejado en las telenovelas. Tal vez en un afán de desacreditar el consumo de cigarrillos no se les da mucha cobertura y, si aparece, se asocia con personajes o entornos negativos (por ejemplo, la cárcel o la muerte). Al menos parece que el poder de la industria tabaquera no ha llegado a la pantalla chica y no se le da mucha publicidad.

²⁹⁵ Reporte de 2016-2017 disponible en <https://www.gob.mx/salud%7Cconadic/acciones-y-programas/encuesta-nacional-de-consumo-de-drogas-alcohol-y-tabaco-encodat-2016-2017-136758> (accedido el 23/01/2019).

²⁹⁶ Artículo citado <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/05/30/1166491> (accedido el 23/01/2019).

16. Homosexualidad y homofobia

No es que yo sea homofóbico,
solamente no me laten los gais...

Antes muerta que Lichita, cap. 98, 07'00.



En las primeras telenovelas del siglo pasado era impensable incluir personajes homosexuales. Poco a poco la homosexualidad se ha vuelto un tema más común en los últimos años²⁹⁷ y, al parecer, hay productores que suelen tematizar más que otros, por ejemplo, Rosy Ocampo y su equipo²⁹⁸.

México es un país muy católico, lo cual implica que la sociedad no suele estar muy abierta a esta temática. De hecho, el expresidente Peña Nieto tomó la iniciativa en 2016 de legalizar el matrimonio gay, pero la moción fracasó a nivel nacional. Sin embargo, hay numerosos estados en el país que lo permiten (más detalle en el apartado 16.2.).

En las telenovelas del corpus, la homosexualidad y la homofobia son temas bastante recurrentes, exactamente en seis de ellas (50%). En total hay diez personajes homosexuales y tres que fingen serlo.

Telenovela	Personaje
<i>Qué pobres tan ricos</i>	Diego Armando Leonardo Ruizpalacios Rita Rebolledo
<i>Antes muerta que Lichita</i>	Alex y su novio Kenny
<i>Sin rastro de ti</i>	Chisco

²⁹⁷ Una de las primeras telenovelas mexicanas en tematizar la homosexualidad fue *La vida en el espejo* (1999, TV Azteca).

²⁹⁸ Dos novelas del corpus de Rosy Ocampo tienen personajes homosexuales y recientemente un productor de su equipo, Eduardo Meza, estrenó otra telenovela con personajes homosexuales (*Papá a toda madre*, 2018).

La candidata	Hugo Mauro Olvera y su novio Franco Nayeli (bisexual)
Así en el barrio como en el cielo	Octavio Ferrara (fingido)
Las Bravo	Adonis / José Primitivo (fingido)

Además, en *Qué pobres tan ricos* se le atribuye a Miguel Ángel falsamente que es gay (Cap. 92, 11'00 / cap. 94, 32'30), porque pasa mucho tiempo con su amigo Saúl y no hace caso a los avances de Güendy.

El personaje de Pipino, el diseñador en *Triunfo del amor*, podría ser homosexual, ya que tiene un comportamiento algo amanerado y en la trama no se le relaciona con ninguna mujer a nivel amoroso. Sin embargo, tampoco trasciende que tenga interés especial por un personaje masculino y tal vez su forma de ser se debe a la excentricidad de su carácter. Como no hay confirmación de la sospecha no entra en el cómputo.

16.1. Ejemplos del corpus

A continuación, se comentarán los casos del corpus con más detalle.

16.1.1. *Qué pobres tan ricos*

Esta telenovela le da un tratamiento humorístico a la homosexualidad, lo cual puede ser una simple estrategia discursiva para restarle seriedad al tema. No solo se muestra una opinión estática de este tema por parte de los personajes, sino también se aprecia una evolución de la actitud. Las mujeres tienen generalmente actitudes menos violentas y extremas que los hombres (Güendy versus Nepo).

Hay tres personajes homosexuales a lo largo de la trama:

- Diego Armando Escandiondas Rebolledo
- Leonardo Ruizpalacios Romagnoli
- Rita Rebolledo

Esta telenovela presenta numerosísimas escenas en relación con la homosexualidad, pero es imposible analizarlas todas. A continuación, se presentarán algunas escenas representativas que versan sobre la identidad homosexual y la homofobia.

En el caso de Leonardo parece que todo su entorno se ha dado cuenta de su homosexualidad antes que él mismo. Constancia de ello se hallan en comentarios hechos directamente y también en el uso de algunos apelativos como “princeso” o “señor princesa”.



Cuando Leonardo delante de su familia e invitados anuncia que tiene novia, la madre de Minerva le pregunta a ella en voz baja “¿Ese muchacho no era gay?” (cap. 4, 17’15).

Güendy también menciona su duda: “Órale, la mera verdad, yo pensé que te ibas a casar con un chamacón, no con una chamacona” (cap. 98, 15’45).

Al parecer, las preferencias sexuales de Leonardo son más bien un secreto a voces en su entorno más cercano, ya que a la gente le sorprende más la idea de que no es gay que lo contrario.

Güendy es muy chismosa y no precisamente delicada, pero en lugar de decir directamente algo como “pensé que eras gay”, ella opta por una manera más indirecta al referirse a su inminente boda con una chica. Para Güendy el matrimonio gay es una realidad perfectamente legal y aceptable (cap. 115, 06’00). Aun así, Leonardo todavía no está preparado para asumir su orientación sexual.

También Diego Armando (DA) se ha dado cuenta y le confiesa sus sentimientos a Leonardo (L) (Cap. 98, 09’00):

DA: Lo que quiero decirte es que... que me gustas mucho. Es algo más fuerte que yo, te lo juro.

L: Creo que estás super exagerando. No es que sea malo y viva la diversidad y eso, pero yo te tengo que aclarar que: “no soy gay”. (lo escribe en el aire)

DA: Pues, “no te creo” (lo escribe en el aire). Ya me di color²⁹⁹ que tú también te pones nervioso cuando nos vemos, que también me miras con otros ojos y que te late estar conmigo.

L: (...) En serio, no soy gay, te lo juro por Madonna, Ricky Martin y Lady Gaga, si quieres.

La alusión a Ricky Martin, Madonna y Lady Gaga es una forma humorística de poner en entredicho lo que acaba de jurar Leonardo, ya que esas celebridades son íconos de la comunidad gay. Aunque le cuesta admitir su propia homosexualidad e intenta polarizarse, deja siempre constancia de que él es liberal y que tolera la diversidad (“no es que sea malo”). Mitiga así una posible homofobia que se podría interpretar en su discurso.

Justo antes de casarse con Maca, Leonardo acaba confesando lo que tanto tiempo ha estado reprimiendo³⁰⁰:



Maca, yo soy... bueno, más bien yo creo que soy... ¿no? Bueno, a veces siento que como que soy... Maca, soy gay.

(cap. 100, 13'00)

Maca responde que es super liberal y que la mitad de sus amigos son gais. Además, le hace creer a su futuro marido que seguramente se trata solo de una confusión por los nervios. A Leonardo le costó mucho decir lo que quería decir y lo hace de forma muy indirecta usando verbos como *creer* y *sentir*, y pone alguna restricción temporal (“a veces”) para restarle importancia. Son eufemismos que le dan más seguridad a la hora de hablar sobre el tema, ya que hasta ese momento no lo había dicho de forma tan clara. En función del

²⁹⁹ *Darse color* es un mexicanismo de *darse cuenta*.

³⁰⁰ Leonardo y Maca han pasado algunas noches juntos en un hotel antes de la boda, pero no se sabe si han tenido relaciones o no. De todos modos, esta escena puede reflejar la actitud tradicional (y católica) de llegar “puro” (mejor aún, virgen) al matrimonio.

cuadrado ideológico hallamos así mecanismos de mitigación de “lo malo nuestro” mediante el empleo de expresiones oscuras y eufemismos.

Poco después va un paso más allá y le confiesa sus sentimientos a Diego Armando (DA) (cap. 103, 09'30):



L: A ver, te voy a decir algo. Lo cierto es que cuando estoy contigo, pues, siento algo...

DA: ¿Qué dijiste?

L: Que sí siento algo, ¿sí? Sin réplica, gracias.

Después de sincerarse tanto con Maca como con Diego Armando, también se lo dice a su madre. Para su sorpresa, Ana Sofía (AS) afirma que siempre lo sabía (cap. 113, 00'30):



AS: Yo sabía de tu orientación sexual desde que eras un niño. Era evidente.

L: A ver, mamá... ¡stop! ¿Ya lo sabías? ¿Cómo lo sabías si ni siquiera yo estaba enterado de eso?

AS: Eso, una madre lo intuye, *bambino*. Y como dice tan sabiamente el Papá Francisco: “¿Quién soy yo para juzgarles?” Ay, tú vive tu vida, *bambino*.

Después de esta charla Ana Sofía sonrío por toda la cara y dice muy feliz (05'00): **Ay, ¡mi hijo es gay!**

Si todo el entorno sabía de su orientación sexual, naturalmente su madre debía saberlo también. Ana Sofía alude tanto a su capacidad de observación (“era evidente”) como a la intuición materna. A pesar de citar a una autoridad eclesiástica, Ana Sofía acepta plenamente la homosexualidad de Leonardo y lo anima a vivir su vida. No es que ella se alegre de que su hijo sea gay, más bien se puede deducir que su alegría se debe a que Leonardo por fin lo asume y puede vivir acorde con sus gustos y preferencias sin engañarse a sí mismo y a otros. Esta reacción ejemplar por parte de una madre creyente es bastante

positiva para fomentar una sociedad más abierta. No obstante, como vimos antes en el apartado del alcoholismo, Ana Sofía no está de acuerdo con la relación con “el hijo del frutero” e intenta chantajear a Leonardo para que lo deje³⁰¹.

Cuando Leonardo empieza a dar la cara se da cuenta que su entorno reacciona de forma bastante favorable. Casi todos los personajes se muestran o indiferentes o muy tolerantes con el hecho de que Leonardo es gay.



Emiliano (E) escucha la palabra “gay” algunas veces hasta que plantea la gran pregunta: “Mamá, ¿qué significa ser gay?” Lupita (L) y Miguel Ángel (MA) intentan darle una buena respuesta a Emiliano. (Cap. 116, 01’00)

L: Pues, así se les dice a las personas que se enamoran, pues, de otras personas de su mismo sexo, hijo. O sea que prefieren a los que son iguales a ellos.

E: Pero ¿cómo? Si mi abuelo y tú dicen que todos somos iguales...

MA: Bueno, todos somos iguales en el sentido de que valemos lo mismo. O sea, no importa si uno estudia mucho y otro poco, si es pobre o rico, si es mujer, hombre, niño, abuelito... O sea, todos somos iguales pues.

L: Mira, mi hijo, cuando un hombre en lugar de andar de novio con una mujer prefiere tener un novio que sea hombre también igual que él... (...) mucha gente cree que eso es malo y hasta los tratan feo por eso. Pero lo importante de una persona es que sea respetuosa, honrada, trabajadora, responsable, de buen corazón, que sea un buen hijo, buen amigo...

La inocencia de Emiliano, que no juzga a las personas como suelen hacerlo los adultos, es una buena oportunidad de ofrecer una definición apropiada para que la entienda toda la audiencia. Aunque hay un distanciamiento

³⁰¹ La principal preocupación de Ana Sofía es la clase social de Diego Armando y no el hecho de que sea un hombre.

(polarización) entre Lupita y los homosexuales (3ª persona de plural), Miguel Ángel adopta una visión mucho más inclusiva en su apelación a la igualdad (1ª persona de plural). Esta aclaración con valoración tolerante de la homosexualidad es importante para transmitir el mensaje que no se trata de ningún fenómeno malo y que las verdaderas cualidades de una persona son otras que su orientación sexual. La alusión a la igualdad, también presente en la Biblia, es, por lo tanto, compatible con la diversidad sexual. Se nota que el entorno de Emiliano es muy tolerante y humano a pesar de vivir en condiciones humildes.

Diego Armando corre menos suerte que Leonardo, puesto que su padre Nepo es sumamente machista y no acepta en absoluto que su hijo pudiera tener gustos diferentes a los “normales”. Cuando encuentra a ambos chavales en una situación cariñosa la furia lo invade por “la vergüenza” que le está haciendo pasar y los separa a la fuerza (cap. 112, 25’15). Los que están presentes se sorprenden por la actitud tan violenta de Nepo y lo separan de su hijo antes de que lo pudiera agredir. Después de lo ocurrido, en una charla con don Chuy, Tizoc y Lupita, Carmela explica que los homosexuales no escogen su sexualidad “como calcetines” sino que “esto ha de ser desde que nacen, nomás que uno se da cuenta de volada y otros, pues, tardan tantito” (cap. 112, 35’00).

De nuevo, se transmite que la homosexualidad no es ni una enfermedad ni una cosa pasajera, sino que forma parte de las preferencias de una persona desde muy temprano, desde el nacimiento como dice Carmela³⁰², o que se manifiesta durante la adolescencia. Estas afirmaciones normalizan la homosexualidad y pueden ayudar a quitar el miedo de la audiencia a “lo diferente” e incluso dar ánimo a las personas a no esconderse más.

³⁰² Esta teoría está apoyada por un estudio canadiense que concluyó que la composición química del útero en embarazos de varones con hermano mayor aumenta la incidencia de homosexualidad en hombres: https://www.tendencias21.net/La-homosexualidad-se-origina-en-el-vientre-materno_a1060.html (accedido el 20/11/2018).



Diego Armando habla con Güendy y ella le hace saber que cuenta con su apoyo incondicional (Cap. 115, 06'00, 18'30).

DA: La neta es que desde que era bien chavito me sentía distinto a los demás. Pos, ni modo de contarle a mi jefe. Leo me espetó eso de que yo ya lo sabía desde siempre y en su caso, pos, todos lo sabíamos menos él.

A nivel ideológico Diego Armando se distancia abiertamente de “los otros”, porque se siente diferente. Por ende, ambos casos son distintos no solo por la recepción, sino también por la propia consciencia de los afectados. Diego Armando sabía desde hace mucho de su orientación sexual, pero debido a su ambiente familiar machista no ha podido hablar de ello sin miedo. En cambio, Leonardo no se dio cuenta o no le dio mucha importancia, porque quizás aún no se había enamorado de nadie (es la explicación que le da su hermano Miguel Ángel).

La actitud de Nepo no es un caso aislado y Leonardo le comenta a Diego lo difícil que es para él seguir con su relación (cap. 139, 41'00):

Mira, Diego, ya me di cuenta que... (baja la voz) ser gay siempre va a implicar salir de algún closet, o sea, con la *family*, con amigos, en el trabajuki. Yo no sé si pueda con esto, Diego. Y menos en un país bananero como este, ¿sí?

Aquí hay una clara alusión a lo complicado que puede ser declararse públicamente gay en un país como México, al que Leonardo llama despectivamente “país bananero”. La polarización entre el “nosotros” (los buenos; homosexuales) y el “ellos” (los malos; homófobos) se hace notar en el enunciado de Leonardo y se muestra la necesidad de mediación entre ambos bandos. A nivel ideológico se trata de una tarea difícil, ya que el afectado no conoce la posible reacción del otro antes de revelarle su orientación sexual. Aunque la homofobia se relaciona a menudo con

ideologías de corte tradicional y políticas conservadoras-derech(ist)as, es cierto que puede estar presente en cualquier persona.

Asimismo, Leonardo menciona que el hecho de “salir del armario” no es un acto único, sino que es algo continuo a lo largo de toda la vida y en distintos entornos que puede causar más problemas en el futuro.

Nepo quiere creer que se trata solo de una fase de rebeldía o una confusión temporánea en la que se encuentra Diego, pero Güendy se lo aclara bien (cap. 144, 40'00):

Escúchame, tu hijo es gay. Eso no se le va a pasar ni si fuera una gripa. Él es así y así lo tienes que respetar. Así lo tienes que querer.

Sumado a lo que dijo Carmela con anterioridad ya se está rompiendo con algunos mitos existentes. La calificación de la homosexualidad como una enfermedad no es nada nuevo, de hecho, solo en el año 1990 la OMS dejó de incluirla como enfermedad mental³⁰³. Por lo tanto, existe aún la creencia en algunos colectivos que se trata de un trastorno psicológico que se puede curar. Con la afirmación de Güendy se transmite que se trata de una condición natural con la que hay que aceptar y respetar a las personas. Es un comunicado didáctico dirigido a un público familiarizado con la postura tradicional de la Iglesia y algunos seguramente comparten la opinión de Nepo.

Nepo es sumamente tradicional y muy terco, con lo cual su lucha continúa y sigue rechazando a su hijo. Güendy intenta intervenir de nuevo (cap. 148, 29'30):

Oye, también ya va siendo hora de que cambies de actitud con Diego Armando. Que lo aceptes como es. Él es gay, lo cual ni le gana ni le quita nada. Sigue siendo el buen chamaco de siempre, solo con gustos diferentes...

³⁰³ Artículo disponible en <https://www.publico.es/politica/homosexualidad-dejo-considerada-oms-enfermedad.html> (accedido el 19/11/2018).

Güendy se convierte en abogada de los oprimidos y se lo explica en palabras muy sencillas a Nepo: Diego Armando es buena persona tanto si quiere a hombres como si quiere a mujeres.



Antes de aceptar a Diego Armando, reaparece la mujer de Nepo, Rita (R), y se entera de que no lo había abandonado por otro hombre, sino por otra mujer.

(Cap. 150, 19'30 / 21'00)

R: Al principio me fui, porque estaba muy confundida.

N: Pues sí, pero después te desconfundistes y te fuistes con otro... ¡No te hagas!

R: Pues, pa que te lo sepas, no me fui con otro, eh, me fui con otra. (...) (Habla de los comienzos con Nepo hasta embarazarse) Pues luego me di cuenta de que, aunque sí quise a tu papá, la verdad es que había ido con él nomás para salir de mi casa. No tanto por amor.

N: ¡Qué poca...!

R: Quiero ser sincera, Nepo. Después empecé a dudar si iba a ser una buena mamá y empecé a sentirme muy confundida por mi ... orientación sexual.

Nepo tiene el orgullo herido y no quiere ni escuchar a Rita. Su poca educación no solo se plasma en su conducta (discursiva), sino también en el empleo de vulgarismos (terminación en -s de la 2ª persona de singular en pretérito perfecto simple). Diego Armando sí quiere conocer las razones de su madre por las que ella abandonó a su familia. La presión social de casarse para independizarse queda plasmada en la situación de Rita. El ideal contemporáneo de la familia que se forma por amor y voluntad propia no es exactamente lo que ocurrió en las generaciones anteriores en muchos lugares de este mundo, e incluso hoy no es la normalidad en todas las culturas. Rita

se casó con Nepo por inercia social hasta percatarse de sus propias necesidades.

Es probable que más de un espectador se pueda identificar con esta situación, la que también explica por qué muchos homosexuales “salen del armario” después de haberse casado y tenido hijos. No es por un simple capricho, sino por la presión social y el poder de instituciones como el estado o la Iglesia. El caso de Rita es un ejemplo muy ilustrativo de los problemas que se dan al reconocer la orientación sexual de forma tardía. El hecho de que ella abandonara a su familia sin dar explicaciones enseña el dilema en el que se encontraba. Es significativo que precisamente la madre de Diego Armando es lesbiana, lo cual podría insinuar algún factor genético en la determinación de la orientación sexual.³⁰⁴

Cuando más adelante ella da más detalles sobre su repentina desaparición y que la razón fue una mujer, Nepo corta la conversación tajantemente con un comentario homofóbico (Cap. 150, 23'35):

Ni tu hijo ni yo queremos saber nada de tus perversidades.

Para Nepo una orientación sexual diferente es sinónimo de perversión. Así crea una polarización entre los heterosexuales (normales y buenos) y los homosexuales (perversos y malos). Lo interesante de este distanciamiento ideológico es que incluye a su hijo en el bando de los heterosexuales, porque no acepta que sea gay.

³⁰⁴ Hay estudios que “han mostrado que la homosexualidad es más común en hermanos y parientes en la misma línea materna y que un factor genético es la causa.” https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140222_mitos_medicos_realmente_homosexualidad_evolucion_jgc_finde (accedido el 04/02/2019)



Poco a poco, Nepo reconoce que la homofobia tiene que ver con la educación que uno recibe y que está en proceso de adaptarse a la situación.

(Cap. 158, 30'00)

N: Vamos hablando de “eso”...

DA: Nel. Cada vez que hablamos de “eso”, que tiene nombre y tú no se lo quieres decir, pues te enchilas. ¿Qué caso tiene?

N: Hijo, mi hijo, es que, mira, a ver. “Eso” que tú eres, pues es algo que yo todavía no entiendo muy bien. Entiéndeme, me educaron de otra manera, me educaron bien machín.

DA: Sí, ya sé. Como medio mundo que solamente tiene una idea de cómo deben de ser las personas. No les cabe que haya gente diferente como yo. Como muchos.

N: Es que, ponte en mis zapatos. Cuando uno se entera que su hijo es... pos... pos “eso”, al principio te sacas de onda pensando en, chale, pues qué hice pa que mi varón me saliera así... chale, hijo, te amo. Te amo.

En todas las intervenciones de Nepo se aprecia un bajo grado de cultura general y educación, tanto a nivel lingüístico como a nivel de conocimiento. Aún le cuesta mucho utilizar palabras como “gay” u “homosexual”, pero progresivamente está intentando encontrar el origen de su odio y procura vencerlo. Al educar a alguien “bien machín” se inculcan los valores machistas en los que la homosexualidad no tiene cabida. Es una forma de educación que han gozado numerosas generaciones, “medio mundo”, como afirma Diego Armando, y que muchísimas personas se sienten discriminadas por unos conceptos muy extendidos de relaciones sentimentales y sexuales restrictivas (solo entre sexos opuestos, solo en matrimonios, solo para procrear, etc.). Las creencias ideológicas y los valores tienen sus raíces en la memoria social y condicionan la percepción de los acontecimientos (Van Dijk, 1998, p. 76):

The values selected as primordial for each group constitute the selected benchmark for their identity and self-evaluation, the evaluation of their activities and goals, and especially their evaluations of other groups, underlying goals and judgements of interaction.

El personaje de Nepo es muy coherente en la defensa de sus ideales y convicciones y se convierte en un ejemplo del “mexicano machín”, una clase de persona que se pretende actualizar en esta telenovela. A pesar de ser bruto e inculto, Nepo es capaz de entender el entramado ideológico que le impide aceptar a su hijo.

Es muy difícil para él aceptar que Diego Armando no es tan “machín” como lo educó³⁰⁵, pero al usar tan seguido el apelativo “(mi) hijo” ya se aprecia que Nepo empieza a empatizar más con él.



Al final, Nepo termina aceptando a Diego, asume que se había portado mal y le pide paciencia.

(Cap. 161, 29'00, 32'00)

N: Mi hijo, sabes que... tengo que decirte algo. Soy lento, ¿no? Pero ya, medio voy entendiendo que... Mi hijo, te quiero apoyar. Te quiero respetar. Así, así, como tú eres. Y pues si he estado así, así como he estado, pues es porque estoy preocupado por ti.

DA: Es porque me quieres, yo lo sé. Pero date cuenta de una cosa. En este mundo hay que tener muchos... pantalones para ser lo que uno quiere ser.

N: Sí, yo sé, mi hijo. Hay que tener muchos... tamaños para ser lo que a uno le dé la gana sin que importe lo que diga medio mundo. Y yo, por eso, me cae que te respeto. (se abrazan)

³⁰⁵ Nepo es un fanático del fútbol, un deporte considerado muy masculino, y precisamente por eso le dio ese nombre a su hijo y le inculcó el deseo de convertirse en jugador profesional.

Es interesante que justo en el momento de aceptar la homosexualidad del hijo, la masculinidad queda plasmada en los dos eufemismos usados para reemplazar la expresión vulgar “tener cojones / huevos”. De esta forma no se feminiza al personaje gay (como ocurre con Leonardo) y se acepta tanto su masculinidad como su preferencia sexual. Nepo es también consciente del valor que uno tiene que tener para enfrentarse a una sociedad homófoba (“medio mundo”, la segunda vez que se usa para ejemplificar la división que causa esta temática). No obstante, su cambio de actitud no es tan repentino y en su discurso deja constancia primero de sus intenciones (“te quiero apoyar” / “te quiero respetar”) hasta reconocer al final “me cae que te respeto”. La transformación de este personaje homófobo es una señal de un posible cambio ideológico en una generación sumamente tradicional y conservadora.

Los tres personajes han tenido distintas maneras de enfrentar su homosexualidad de forma pública y no siempre han recibido un trato favorable. Los ataques homofóbicos contra ellos son constantes, algunos más ‘jocosos’ y otros, incluso violentos.

A Leonardo suelen referirse con el apelativo “princeso” (Carmela: cap. 36, 19’50; Don Salomón: cap. 89, 15’30)³⁰⁶. Generalmente, la gente no valora esta palabra como algo negativo, pero Miguel Ángel sí defiende a su hermano y le recuerda a Nepo (cap. 136, 28’45): “Lo que deberías pensar es ser más comprensivo con tu hijo, porque, según tus propias palabras, pues él es también un princeso, ¿no?”.

“Princeso”, forma masculina de *princesa* (en oposición a *príncipe*), alude a una apariencia o un comportamiento amanerado y más bien femenino. Esta idea de la feminización de los hombres homosexuales se muestra también en otra escena, en la que Nepo le expone a su hijo las razones por las que cree que él no puede ser gay (cap. 114, 03’00):

³⁰⁶ Hay abundantes ejemplos en casi todos los capítulos, así que solo se ofrece una pequeña selección.

Pos, la mera verdad yo pienso que, pos que, si tú fueras “eso”, serías de otra manera, ¿no? No sé... tendrías desde niño modos más de niña. Y a mí no me cabe ni la menor duda de que siempre te viste como todo un mache... ¿Alguna vez le pediste una muñeca a los Reyes? No, ¿verdad? ¿O pintarrajeando con tus primas? Pues, no, ¿verdad?

Ya hemos visto que Nepo ni quiere llamar la homosexualidad por su nombre, solo se refiere a ella con el demostrativo “eso”. Crea así una distancia entre “ellos” (los que son “eso”) y “nosotros” (los que somos normales). Según él, los gays juegan con muñecas o se pintan, es decir, siguen los típicos juegos de niñas. Es un prejuicio bastante extendido que queda refutado con el personaje de Diego Armando que es gran amante del futbol.

Nepo es el personaje más homofóbico de la telenovela y tras presenciar el acercamiento entre Diego y Leonardo, va a hablar con Güendy (cap. 113, 29'30):

La neta... chale, no sé ni cómo empezar... Me pervirtieron a mi Diego Armando, Güendy. ¿Y sabes quién fue? El mendigo princeso, ese Leonardo. Los caché... los caché en pleno romance.

Nepo insiste (cap. 113, 33'20):

Mi Diego Armando no es así, el princeso lo maleó.

No basta con que Nepo no quiera aceptar la orientación sexual de su hijo, sino también busca a culpables (“ellos” los malos). Para él es una condición impuesta desde fuera, alguien se lo hizo y le culpa directamente a Leonardo. Así se emplea un discurso ideológico homófobo que culpa a un colectivo degenerado (representado por Leonardo) de influir negativamente en “nosotros los buenos”.

La situación empeora hasta que Nepo echa a Diego de su casa (cap. 119, 10'00), lo cual le sorprende mucho a Leonardo (cap. 119, 15'30):

No entiendo tanta homofobia y menos con su propio hijo.



Para Nepo la culpa la tiene Leonardo y le pide a Miguel Ángel que ya no le hable más a Diego de Leonardo, para que ese no siguiera “maleando” a su hijo. Miguel Ángel le aclara (cap. 142, 21’00):

Mi hermano no maleó a nadie. Aquí nadie está maleando a nadie. ¡Entiende!
¡Ellos dos son gais! Tenemos que respetarlos y quererlos como son.

Como la homosexualidad le parece algo negativo, según Nepo su hijo ha sido “maleado” (palabra de valor negativo) por Leonardo. Los intentos de Miguel Ángel son inútiles, ya que a Nepo le cabe solo una constelación sentimental – sexual y la mantiene hasta casi el final de la telenovela (cap. 127, 17’00): “Los hombres son para las mujeres”. Todos los personajes que tratan a mediar entre él y su hijo terminan frustrados ante la actitud machista de Nepo.

Cuando Leonardo y Diego están en un *cibercafé* una señora los mira con enfado cuando se percata de que son homosexuales (las señales son muy sutiles, Diego toca el hombro de Leonardo). Muy enojada se levanta y le golpea a Leonardo con su bolso al pasar junto a él (cap. 121, 31’30):



DA: Me parece que a esta señora lo le gustó nuestra relación

L: Pues qué relación cree que tenemos, ¿o qué?

DA: Ni yo sé. ¿Tú?

L: Yo tampoco sé. Pero estoy muy a gusto.

DA: Pues yo también.

A pesar del ataque, ambos prosiguen con lo suyo y se reafirman que no se sienten mal por nada. Por parte de la mujer se trata primero de una reacción indirecta (miradas de desaprobación) y luego pasa a la agresión física. Unos capítulos antes Leonardo le estaba exponiendo a Diego el temor a los ataques

verbales que suelen sufrir los homosexuales (“Nos llamarán ‘Siegfried y Roy’³⁰⁷...”), pero Diego insiste en que hay que ser fuerte para plantarle cara al mundo. Dicho esto, los dos se sitúan en el bando de “nosotros los buenos” que se deben hacer valer frente a los “otros los malos”. Con esta polarización que se adapta a cada personaje y a cada situación (recordemos que al principio Leonardo se excluyó de “ellos, los homosexuales”) se muestra la posibilidad de transformar actitudes e ideologías presentes en la memoria social, eso sí, en algunos personajes (Nepo) dichos valores están fosilizados y la transformación es más lenta.

Nepo habla con Rita sobre su hijo y ella le ruega comprensión y que se olvide de la educación tan intolerante que recibió. La homofobia recibe, pues, una explicación ideológica que tiene sus fundamentos en la educación, ya que es un mecanismo que incide sustancialmente en la cognición social de una persona. Pero justo ese efecto tan duradero que puede tener la educación ideológica en los procesos mentales de las personas hace difícil cambiar de opinión sin más. Nepo accede a un conjunto de creencias grupales, como el extendido tópico de la homosexualidad como enfermedad (cap. 153, 16’00):



N: Dime una cosa... ¿ser gay no es una enfermedad?

R: No, lo que sí está mal es ser homofóbico, porque eso quiere decir que tienes un odio enorme a lo que no conoces. Si tanto adoras a tu hijo, ¿para qué le muestras odio?

El desconocimiento de Nepo es obvio y como Rita es lesbiana, él se atreve a preguntar algo que le preocupaba desde hace mucho. Al clasificar la homosexualidad como una enfermedad él podría tener esperanza a una “cura” para su hijo o que se le pase solo. Rita ni profundiza en esa idea y sentencia directamente que la homofobia sí es algo malo.

³⁰⁷ En alusión a la pareja famosa de homosexuales que se dedican al espectáculo con tigres.



Los Ruizpalacios han vuelto a su vida acomodada entre la clase alta de México y Leonardo habla con su abuela Mati (M) sobre la homofobia de sus amigos.
(Cap. 153, 18'00)

L: Le conté a mis amigos que soy gay y cambiaron su actitud conmigo. Bueno, me late que me desinvitaron de un *vijesuki* que teníamos planeado a Nueva York.

M: Por eso hay que saber escoger a los amigos. Uno puede creer que tiene muchos, pero ya si los cuentas bien, no son más de tres o cuatro los amigos de verdad. Los de una sola pieza.

L: ¿Sabes qué es lo que más me saca de *onduki*? Que la homofobia no distingue entre clases sociales ni educación. Creí que ellos por ser supuestamente más *aliviananukis* me iban a aceptar como soy. ¿Pues, qué les pasa?

M: Hijo, el odio es el odio, venga de donde venga. No distingue raza, sexo, nacionalidad ni posición social. Pero no toda la gente es igual.

A pesar de contar con amigos aparentemente relajados y sin prejuicios, Leo se enfrenta a un rechazo desagradable por ellos. Lo han excluido de los planes comunes y ya no le hacen caso. Su aparente liberalismo se ve directamente amenazado por la presencia cercana de “lo otro” y prefieren evitar la confrontación. A Leo le sorprende esta actitud y se siente incomprendido. Su abuela destaca que la homofobia es una forma de odio que puede darse en cualquier persona independientemente de sus características. Esta mención es relevante para poder encajar la homofobia como problema social no ligado a un grupo específico.



Luego le cuenta su dilema a Diego Armando, que aún tiene fe en la tolerancia de las personas de las clases altas.

(Cap. 156, 33'00)

L: Desde que salí del closet frente a mis amigos, todos me dieron la *espalduki*.

DA: No manches...No pensé que la gente de la *high*, de esos que son 'leídos' y 'escribidos' discriminaran a alguien por ser gay. Oye, ¿y no será que eso es lo que tú crees y ellos te dejaron de buscar por otra cosa?

L: No, no, lo dudo mucho, Diego Armanduki. Ya no volví a saber de ellos, o sea, super mega mal plan.

DA: Oye, a ver ¿por qué no mejor nos vamos a un antro de esos para divertirnos tú y juntos? En plan de cuates si ya, para pasarla chido un rato.

L: No sé, bueno va. Pero con una *condicionsuki*. Que sea en una colonia *nice*, Diego. No nos vayan a linchar en un *antruki* de esos de una barriada popular, ¿va?

DA: Va.

Diego también cree que la educación o la posición social hace a la gente más abierta, pero Leo le confirma que eso no es así. El mensaje aquí está claro: la homofobia está omnipresente en todos los estratos sociales de la sociedad.

Al final, los dos deciden salir a un antro gay ("el antro gay de moda") y es llamativo que Leo ya presiente que los puedan linchar al verlos juntos (cap.156, 38'00). No logran entrar, así que dan un paseo por las inmediaciones.



Cuando se encuentran en una actitud algo cariñosa un grupo de jóvenes borrachos pasa y se ríen de los dos animándolos a darse besitos.

(Cap. 156, 41'25)

Diego Armando no lo permite y se pone a la defensa (“Nosotros dos podemos contra ellos”). Terminan golpeándose con ellos y salen victoriosos. El mensaje implícito en esta escena es doble. Por un lado, se ve que los homosexuales no deben aceptar cualquier burla y pueden defenderse libremente. Por otro lado, se ve que no son tan indefensos como se cree, legado de una comparación de por sí machista con las mujeres, y pueden incluso vencer en una pelea a golpes. En esta situación los dos han podido plantar cara al ataque homofóbico, si bien no ha sido de una forma de lo más didáctica si se pretende evitar enfrentamientos violentos. Leo y Diego se ponen de acuerdo de que no piensan volver a ser la burla de nadie y que se defienden como sea.

En conclusión, en esta telenovela la homosexualidad se asocia con lo femenino (creencia arraigada en la memoria social de mucha gente) hasta que se muestra que también hay gais “más masculinos”. Además, se ve un fenómeno real de una homosexualidad reconocida tras formar una familia. El tratamiento humorístico le resta algo de seriedad a algunos aspectos, pero teniendo en cuenta que es una telenovela familiar el componente didáctico para todas las edades y opiniones de los espectadores está presente. Su finalidad es sembrar el respeto hacia las personas homosexuales y se emplean varios mecanismos para cumplir con el objetivo. El recurso más interesante es la figura de Nepo que se somete a una transformación de corte ideológico.

16.1.2. Antes muerta que Lichita

En esta telenovela hay dos personajes gais que sufren una fuerte estigmatización social (Alex y su novio) y un personaje que siempre niega rotundamente ser gay (Néstor). El entorno más cercano de Alex pasa por distintas fases de aceptación mientras otros personajes lo asumen sin ningún problema.

La primera referencia a la homosexualidad se da en una escena con Néstor a quien siempre le acusan de ser gay.



Chuchette (CH) está admirando a Alex, lo cual Néstor (N) no puede entender. Él siempre intenta ligar con ella, pero no es tomado en serio.

(Cap. 37, 12'10).

N: No sé qué le ves. Ni siquiera es tan guapo.

CH: No me hagas reír, Néstor. Que me arrugo, ¡eh! A mí se me hace que te gusta él y te dan celos. ¡Uhhh!

N: ¡Que no soy gay! No que sea algo malo... Yo soy hombre, todo hombre, del verbo "machín". Tengo hijos. Estoy casado. A mí me gustan las mujeres.

CH: Ajá, sí. Ándale...

Néstor siempre tiene que aclarar su orientación sexual, ya que suelen sospechar por su comportamiento que en realidad es gay (vuelve a ocurrir en numerosas ocasiones, por ejemplo, cap. 41, 16'00). Él suele incluir alguna muletilla que la homosexualidad no es nada malo, pero en realidad es homófobo. Su actitud se ve enfatizada por la constante polarización entre el "yo" (bueno, heterosexual) y "ellos" (homosexuales, no tan malos, pero peores que yo). Para él lo opuesto de gay es ser "machín" o ser "todo hombre" como si los homosexuales no pudieran ser ni machos ni hombres. Es algo que ya pudimos apreciar en el caso de Nepo: la afeminación de los hombres homosexuales. A pesar de aducir que él tiene hijos y que está casado, Chuchette no lo cree en absoluto (la mujer de Néstor aparece en algún

momento más adelante). Después de todo, estar casado y tener hijos no es ningún argumento para ser o no ser gay (véase Rita en *Qué pobres tan ricos*).

La competencia de la agencia de publicidad Icónica ha lanzado un anuncio de coches usando una pareja homosexual. Las reacciones en Icónica son diversas, probablemente compatibles con las distintas actitudes presentes en la sociedad mexicana. Mientras las recepcionistas se muestran asustadas, otros son más abiertos (cap. 38, 15'00):



Brisa: ¡Qué padre que hayan hecho una campaña así!
Braulio: No, yo lo veo muy moderno. Como era una familia homoparental anunciando carros, todo *like*.



Chuchette: ¿A quién se le ocurrió poner una pareja gay en un comercial de coches? A ver si así te animas a salir del closet.
Néstor: Que yo no soy gay... no que sea algo malo.

Luego Chuchette quiere conocer la opinión de Roberto acerca del anuncio de la competencia (cap. 38, 16'00):



Pues, yo lo veo moderno, innovador, arriesgado. Exalta los valores familiares del tipo de familia que sea. Creo que esta es una oportunidad para replantearnos muchas cosas en Icónica. El *spot* está de diez.

El tono general es bastante favorable al hecho de mostrar una familia que no se corresponde con el ideal tradicional. La equiparación de los valores de familias “del tipo de familia que sea” es justo lo que dice Roberto: “moderno, innovador y arriesgado”. Para Roberto es incluso una tendencia que deberían

seguir en la agencia, mientras Néstor se preocupa más por no ser considerado gay.

De hecho, en EE.UU. se publicó un anuncio de la marca Chevrolet en 2014 que incluyó familias gays³⁰⁸ y como la telenovela se rodó entre 2015 y 2016, coincide temporalmente como para hacer una referencia a ese comercial u otro parecido³⁰⁹.

Un personaje homosexual es Alex, que ha vuelto de una larga estancia en Estados Unidos tras —supuestamente— romper con su novia, una modelo que aparece en una foto con un jugador de *American football*. Entre Alex y Alicia empieza a crecer una amistad muy especial y cuando están a punto de acercarse más, Alicia se entera del gran secreto de Alex. Cuando intenta seducirlo se percató de la foto y de repente se da cuenta (cap. 40, 20'00):



Alex: (...) No te puedo corresponder...

Alicia: Tú no estás así por la modelo, ¿verdad? Tú estás así por...

Alex: Alicia, soy gay.

24'00:

Alex: Siempre supe que las mujeres no me atraían, que era diferente a los demás y luego me di cuenta de que había muchos “diferentes” que eran igual que yo.

Alicia. Y nunca veías a la modelo. Veías a él.

Alex: Sí. Kenny. Él fue mi pareja mucho tiempo, pero él entro al *football* profesional y su carrera está despegando. Desde entonces todo cambió. (...)

³⁰⁸ El spot está disponible en <https://youtu.be/HfqqgWIHQ4A> (accedido el 21/11/2018).

³⁰⁹ En 2016 la marca Colgate lanzó un anuncio en México con el lema “smile with pride” en alusión al orgullo gay. Artículo disponible en <https://hipertextual.com/2016/06/colgate-anuncio-gay-mexico> (accedido el 21/11/2018).

En Estados Unidos lo sabía muy poca gente y aquí en México, nadie. Mi familia menos, por supuesto.

Alicia: Bueno, te aseguro que por mí no se van a enterar. Ni tu familia ni ninguna otra persona, te lo prometo.

Alex: Gracias. (...)

Alex: Y como el ambiente del *football* americano es muy cerrado, pues desde que Kenny se convirtió en una super estrella, las cosas empezaron a cambiar entre nosotros. Hasta que... todo se terminó.

Alicia: Ay, me imagino cómo te debes sentir. Todo está muy reciente y esto duele. Lo que no me quedó muy claro es por qué nunca le has dicho nada a tu familia.

Alex: Pues, no es fácil. Yo no tengo problemas con lo que yo soy, pero para mis padres es lo más importante guardar las apariencias y creo que si ellos supieran... pues se sentirían avergonzados.

Los estereotipos gays con un lenguaje verbal y corporal afeminado y manido no se hacen notar en el caso de Alex y Kenny, lo cual llevó incluso a Alicia a la confusión. Alex le cuenta su problema y reconoce que ha sido siempre muy discreto con su orientación sexual a pesar de notarla muy temprano. Alude también que al principio se sintió diferente, pero en realidad muchas personas son como él y así la homosexualidad adquiere un matiz de normalidad. Además, su pareja Kenny se dedica a un deporte considerado “muy masculino” y por eso prefirió guardar el secreto. Alicia es en todo momento muy comprensiva y le sorprende que la familia de Alex no esté enterada. La situación llega a ser tan precaria que Alicia y Alex deciden casarse para guardar las apariencias, algo que en el fondo Alex reprocha a sus padres.

En una escena decisiva, Alex y Alicia se encuentran delante del altar (a punto de darse el “sí, quiero”), cuando llega Kenny corriendo y grita: “*Stop, in the name of love!*”³¹⁰ (cap. 67, 02’00). En las telenovelas, la verdad siempre sale a la luz y en este caso todos los asistentes a la boda se enteran en ese instante

³¹⁰ Lo que le añade humor a la escena es el parecido del enunciado con las letras de una canción de *The Supremes*.

de forma inequívoca de que Alex es gay (y tiene novio). Alicia se escapa de la boda en autobús.³¹¹



A la vuelta en casa, Ximena (X) quiere saber lo que pasó. Elsa (M) es la que finalmente se lo intenta explicar, porque Magos (M) no quiere hacerlo.

(Cap. 67, 10'00)

X: Pero ¿qué fue lo que pasó? ¿Y por qué ninguno de ustedes no me ha dicho nada desde que salimos de la iglesia?

E: A ver, Ximenita, Magos, siéntese. (...) Pues mira... verás... Hay personas, como te digo, que desde que nacen son, pues, diferentes.

X: ¿Alex es gay?

E: Santa chicharra...

M: ¿Y tú cómo es que sabes lo que es ser gay?

X: Pues, todo el mundo lo sabe. Lo pasan en las noticias, en las películas y de eso a veces hablamos en la escuela.

La normalidad asombrosa con la que Ximena maneja el concepto de ser gay es un aspecto muy refrescante frente al desconocimiento que muchos personajes reflejan (si es una enfermedad, etc.). La pequeña no tiene ninguna duda acerca de la homosexualidad de Alex, pero no comprende por qué él se iba a casar con Alicia si en realidad le gustan los hombres. Quizás Ximena es una personificación de las nuevas generaciones que son mucho más abiertas y tolerantes.

Desde la boda fallida todos saben que Alex es gay, aunque hubo algunos momentos de sospechas anteriormente. Su madre, Beatriz, es muy devota y se ha refugiado en la religión para escapar de sus frustraciones matrimoniales. Para su creencia ideológica-moral es incomprensible que su propio hijo sea

³¹¹ Nuevamente se encuentra una alusión a la película "El graduado" en esta escena (véase también la boda frustrada de Lucía en *El color de la pasión*).

gay y le cuesta mucho asumir la realidad, aunque también lo intuía. Cuando Alex vuelve a casa para hablar con su familia, Augusto lo echa violentamente de casa y le asegura que para él su hijo está muerto (cap. 67, 18'00). La rabia de Augusto no es tanto por el hecho de que Alex sea gay, sino porque esta información se ha hecho pública. Él lo sabía desde hacía tiempo, pero prefirió ignorarlo y verlo casado con una muchacha³¹².



Cuando Beatriz implora a Dios, Alex le recuerda:

No te la pases pregonando, que ante Dios todos somos iguales. Te las das de buena cristiana, pero eres una homófoba.



La postura de su padre, Augusto, es de rechazo absoluto y no desaprovecha ninguna oportunidad para desacreditarlo:

Tu niño niña, para mí, está más que muerto y enterrado.

(Cap. 68, 36'50)

La homofobia de Beatriz se muestra principalmente en una impotencia que busca remediar con oraciones y confesiones al cura. Augusto la acusa directamente de ser incoherente con su confesión al mencionar una incongruencia interesante: si todos somos iguales ante Dios, no debe existir homofobia. Augusto, en cambio, actúa de forma más violenta e insulta a su hijo. Se desliga completamente de su paternidad al llamarlo “tu niño niña” frente a Beatriz, además de atribuirle rasgos femeninos por su homosexualidad. Este apodo lo vuelve a usar en más ocasiones.

Beatriz, además de ser homófoba, también es racista. Cuando se refiere a Kenny, lo llama “el hombre de otro color” (cap. 93, 10'30). Su hija Dafne se

³¹² Esto era una condición para que Alex pudiera ascender a un puesto de la asociación de publicistas, siendo así el relevo de Augusto.

queja: “No seas racista, mamá. Se llama Kenny, no es ‘el hombre de color’. Además, es el novio de mi hermano.”

El matrimonio de Beatriz y Augusto está a punto de terminar en divorcio y después de enterarse de sus infidelidades, Beatriz reclama la casa para sí sola y experimenta algunos cambios de actitud en relación con Alex.

Aunque a sus padres les cueste muchísimo aceptar su homosexualidad, Alex prosigue con sus planes personales y decide casarse con Kenny en una boda civil. Al principio Alex está triste, porque su madre no ha acudido a la ceremonia, pero poco después llega ella afirmando que no se podía perder la boda de su hijo (cap. 115, 39'30).



Beatriz supera sus prejuicios y reconoce que la situación no es nada fácil para ella. Les desea toda la suerte del mundo y a Kenny le da la bienvenida a la familia. Tras la celebración en la casa de la familia, Augusto aparece y expresa su repudio (cap. 116, 11'00):



Vaya, se casaron los tortolitos. ¡Cómo ha cambiado el mundo! Para mal, claro.

(Luego se va de forma amanerada saludando con las manos)

Adiós, chicas, adiós.

Para Augusto ser gay es sinónimo de ser afeminado y así lo hace constatar tanto en la expresión “niño niña” y la imitación estereotipada de los homosexuales hablándoles de “chicas”. En él se reúnen muchos prejuicios y no logra vencer su odio para aceptar a su hijo. La creciente normalidad social

de la homosexualidad, incluyendo la legalidad del matrimonio, le parecen cambios malos del mundo que se niega a abrazar. En el caso del comercial con homosexuales por parte de la competencia no le molestaba el tema, pero desde que Augusto supo de la homosexualidad de su hijo, aprovecha para arremeter contra el colectivo gay siempre y cuando tiene oportunidad.

Una agencia de viajes especializada en turismo LGBT³¹³ quiere que Icónica les haga una campaña y los directivos (Alex, Alicia, Roberto) creen que esta propuesta puede ser buena. No contaron con la homofobia Augusto (cap. 103, 33'15):



Sobre mi cadáver. Yo no voy a hacerle publicidad a gente desviada. No voy a ensuciar el nombre de Icónica promocionando turismo de degeneradas mariquitas y travestís. (A Alex) Tu madre aborrece a los sodomitas.

Más adelante él se refiere a la campaña como "campaña de maricones" (cap. 107, 11'00). Augusto amontona expresiones descalificadoras de los homosexuales (gente desviada, mariquitas, sodomitas, maricones...) que no se habían pronunciado con tanta claridad antes. En su discurso implica que el concepto de LGBT es algo sucio ("No voy a ensuciar...") y que la gente del colectivo es degenerada. Son palabras duras y en boca de Augusto es obvio que se trata de insultos y puro odio. Si estos calificativos son habituales, comúnmente usados en la sociedad, tampoco hay que callarlos en una telenovela, pero sorprende bastante que aparezcan en esta producción del tipo familiar. Con esta campaña ya no solo se habla del concepto de gay, sino que se introduce la terminología LGBT, que se puede encontrar en la prensa

³¹³ LGBT = Lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. En la telenovela suelen invertir las últimas dos letras: LGTB. El término se ha ampliado a LGTBI para incluir la intersexualidad.

a menudo, especialmente cuando se acerca la fecha del Día del Orgullo Gay³¹⁴ el 23 de junio.

A continuación, se ofrecen definiciones de las siglas LGTB a dos personajes que desconocen su significado. Primero Alex se lo explica a su madre (cap. 104, 27'50). Se asusta mucho sobre el concepto de transgénero aduciendo a la voluntad de Dios que hizo a cada uno su género. Ella está escandalizada, pero al final acepta que los tiempos han cambiado. Para el público es un mensaje relevante, ya que las tradiciones católicas perduran ya durante muchísimos siglos y requieren una adaptación continua a la vida actual. Estos cambios no son de ninguna manera bruscos, pero han ocurrido y seguro que seguirán ocurriendo. No es tarea fácil cambiar lo que está anclado en el conocimiento cultural común o el conocimiento ideológico ligado a un grupo concreto. No solo hay que cambiar la mente de una sola persona, sino a un colectivo entero. Cuando Elías le recuerda a Beatriz el lema religioso “No juzguéis y no seréis juzgados” (Lucas 6:37 Versión RVA) se queda más tranquila.

Chuchette también desconoce el significado de LGTB (110, 33'15) y Alex le repite la definición utilizando los adjetivos “lésbico, gay, transgénero y bisexual”. Para incluir una nota de humor, Chuchette se confunde y asegura que “Yo sé que los alimentos transgénicos son muy malos” a lo que le explican el concepto “transgénero” para que quede claro. Después de estas dos intervenciones, el público queda bien informado acerca de la terminología.

Igual que Augusto, Néstor también sigue con su lucha homofóbica. Cuando Álex se acerca dándole un beso de despedida a alguien, Néstor espeta que ni se le ocurra acercarse a él dándole besos. Con intención de burlarse de él, Alex le dice a Néstor que no se preocupe, ya que no besa a homófobos como él. Cuando Alex se va, Néstor se justifica delante de Chuchette y Luciana.

³¹⁴ Ahora se usa “LGBT” en lugar de “gay” para ser más inclusivo. En esta fecha se conmemoran los disturbios de Stonewall en 1969.



No es que yo sea homofóbico, solamente no me laten los gais.

(Cap. 98, 07'00)

Ambas no dicen nada, pero sus expresiones dejan ver desaprobación por el comportamiento de su compañero.

El alcance de la homofobia de Néstor se demuestra en el siguiente ejemplo.



Cuando tiene un accidente y necesita urgentemente sangre, solo tiene compatibilidad con Alex, quien se la dona. El susto de Néstor (N) es mayúsculo cuando Alicia (A) le cuenta lo sucedido (cap. 126, 25'50).

N: ¿Estoy completo? ¿No me cortaron nada?

A: Lo que pasó fue que perdiste mucha sangre y tu tipo no es muy común.

N: Ya sé. De chico tuve un accidente y fue muy difícil encontrar alguien para una transfusión.

A: Bueno, pues, afortunadamente Alex estaba aquí y él te donó su sangre.

N: ¿Qué? ¿Cómo se atrevieron a donarme sangre gay? Al menos hubieran pedido mi autorización... seguramente saliendo de aquí voy a terminar ondeando la bandera del arco iris...

A: Ya, ya, ya, ya, ya. A ver, Néstor. Tu homofobia y tus prejuicios tan absurdos solamente te hacen decir idioteces. Si fueras una buena persona le agradecerías a Alex lo que hizo por ti. Él te salvó la vida. ¿Que no entiendes?

N: ¿De plano?

A: Sí. Néstor, en este hospital no tenían tu tipo de sangre. Era eso o bueno, pues, esperar a que murieras. Eres un malagradecido.

N: *Okay, okay*, ya no me regañes. Si tanto insistes, luego le doy las gracias y ya.

Hasta ahora los otros personajes no han reaccionado mucho a los comentarios homófobos por parte de Néstor, pero en esta situación a Alicia se le acaba la paciencia. Alicia le está diciendo que con su actitud se hubiera muerto y que tampoco había posibilidad de negociar los términos de su transfusión de sangre. Él vive gracias a una persona a la que aborrece por su orientación sexual.

Luego entra Alex y le aclara algo muy importante (28'00).

N: Yo soy machín, y sigo siendo machín tenga la sangre que tenga.

A: Néstor, entiende, ser gay no tiene nada de malo. Ahora que llevas parte de mi sangre deberías darte cuenta de que tú y yo somos iguales y que lo gay no se pega, no se contagia, no es una enfermedad.

La creencia de que la homosexualidad podría ser una enfermedad ya se ha dado en la telenovela *Qué pobres tan ricos*. Los personajes homófobos suelen temer contagiarse o que se hayan contagiado otros. Además, su miedo y rechazo se ve más justificado ante una enfermedad, algo de por sí malo. Aceptar algo que difiere sustancialmente de lo aprendido es un proceso cognitivo complejo no solo al nivel macro (conocimientos compartidos: actitudes, ideologías, normas, valores), sino también a nivel micro (modelos mentales personales ligados a las experiencias). Dependiendo de la interacción de ambas estructuras, especialmente a nivel de actitud, una persona puede ser más abierta o más cerrada a los posibles cambios. Para (re)programar la cognición social de las personas se usa tanto la manipulación como la información, persuasión y educación. Néstor, igual que Nepo, culpa a su educación por haber recibido otros valores y comportarse así. Las raíces del odio se encuentran bien arraigadas en la enseñanza que la gente ha recibido tanto en sus casas como en la propia sociedad. La homosexualidad se ha considerado como algo negativo durante muchos años y solo poco a poco se está abogando por la tolerancia, transmitiendo el respeto mutuo mediante distintos canales (prensa, televisión, escuela...). Esta escena es muy ilustrativa, ya que Néstor no solo se salva la vida, sino también cura su homofobia gracias a la sangre de un gay.

A modo de epílogo la protagonista recuerda las temáticas tratadas en la telenovela y recuerda el mensaje central de respeto y tolerancia que se quería transmitir (cap. 132, 105'50):



Este cuento ya se terminó. En este cuento platicamos de la tolerancia, del bullying, de la falta de oportunidades, de las mentiras, de la corrupción, de segundas oportunidades, platicamos de mujeres luchando por seguir adelante en un mundo que no era, pero ya es de iguales. Esos somos, iguales. Hombre y mujer. No importa la preferencia sexual de cada uno siempre y cuando sepamos respetarnos. No importa el género, no importa el lugar en el que vivimos. Lo importante es que todos somos seres humanos haciendo la vida, todos los días.

Esta telenovela es una invitación a la tolerancia para la sociedad y ha tratado el tema de forma desenfadada. Las actitudes de los personajes han sido muy diversas (neutro – sin valoración explícita, a favor, en contra) y el tono general siempre ha sido a favor del respeto. En lugar de centrarse en la “diversidad”, el término más usado es de “igualdad”, creando así una unidad.

16.1.3. Sin rastro de ti

A diferencia de los primeros dos ejemplos, el tratamiento de la homosexualidad es diferente en *Sin rastro de ti*.

Luis comparte piso con su amigo Chisco, que es abiertamente gay.



Chisco (C) ha traído un ligue a casa, pero Luís (L) le reprocha su falta de compromiso en un asunto laboral que tienen pendiente.

(Cap. 5, 11'50)

C: Luís, Miki, Miki, Luís. (a Miki) ¿Por qué no esperas en mi cuarto?

(a Luis) ¿Qué? Ni me veas con esa cara. ¡Qué más te da!

L: A ver, a ver, me da igual si te das a todos... no me importa, carnal. ¡Tenemos chamba! Te pedí que me investigaras a Lorena Mendoza, te lo puse aquí (le muestra una nota): "investiga a Lorena Mendoza". No has hecho nada. ¿Y qué pasa? Que viene Julia y yo no sé qué decir porque no hay nada y, güey, parecemos tetos³¹⁵...

C: Luís, momento, hermano. ¡Hola! Eso somos: tetos.

L: Hola, teto...también se puede disimular de vez en cuando.

C: Está bien, Luís, mi hermano, tranquilo, lo voy a hacer. Solamente... dame unas dos horitas...

L: A ver, ¿dos horas para qué? Con 15 minutos puedes tener perfectamente, además, se ve bastante que le pueda dar en la torre³¹⁶....

Para Luis es completamente normal que Chisco traiga a otros chicos a casa para tener sexo. Es más, hablan abiertamente del tiempo que necesita Chisco, que pide dos horas, pero según Luis 15 minutos serían suficientes. El otro chico es reducido a un mero objeto sexual y no participa en la conversación (se ha ido al cuarto a esperar). Lo único que le molesta a Luis es el poco compromiso profesional que tiene su amigo que, obviamente, prefiere disfrutar de su vida privada. La homosexualidad aparece aquí con total normalidad, sin insinuaciones despectivas o referencias afeminadas. De hecho, los dos hablan de la conquista de Chisco de una forma bastante denigrante.

³¹⁵ Teto = Persona de maneras infantiles o de carácter débil y cobarde por sobreprotección materna. (<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Teto.php>, accedido el 05/03/2018)

³¹⁶ Dar en la torre = Expresión que significa "dar en el blanco / punto débil".

Lo que Luis no sabe es que Chisco está secretamente enamorado de él.



Chisco (C) habla con Jimena (J) del amor y le confiesa su amor secreto.

(Cap. 13, 20'55)

C: Yo también me enamoré a lo güey. De un chavo increíble. Super inteligente, buena onda, guapo... no tan guapo, pero a mí me encantaba. Iba a tener la esperanza de que ...de que también se enamorara de mí, pero no fue así, y pues, preferí tenerlo como amigo que perderlo.

J: Y ese chavo del que estás hablando es Luís, ¿verdad?

C: ¿Es muy obvio?

J: No, solo soy muy intuitiva. Muchas veces, o casi nunca, podemos tener a las personas que queremos de la manera en la que queremos.

C: Salud por eso, por favor.

J: Oy, por favor, ¡salud!

Chisco se enamoró de Luis, pero al ser ese heterosexual le quedaban pocas esperanzas de tener una relación amorosa con él. Es por eso por lo que decidió tenerlo al menos como amigo. Jimena no lo juzga y simplemente afirma que no se suele tener la suerte de estar con la persona con la que se quiere estar. Es lo que le pasó a ella, porque su marido estaba enamorado de otra mujer. En esta charla empatizan y asumen la situación tal cual brindando. El día después los dos son tema en la mesa del desayuno.



Jimena (J) y Chisco (C) pasaron la noche juntos por lo que Luis (L) quiere saber más.

(Cap. 13, 30'35)

L: Oigan, yo quisiera que nos contaran qué onda ayer, qué pasó ayer, que durmieron juntos y... ¿qué pasó, Chis-cow? Ya ya, ¿le campechaneas³¹⁷?

C: Claro que no, no. Te lo juro, segurísimo que no.

J: Yaaa, no lo molesten. Solamente nos tomamos un par de chelas y nos quedamos dormidos. Nada más.

C: Nada más. Bastante me costó salir del clóset como para volverme a meter, carnal, ¡no soy tonto!

Luis bromea sobre si Jimena y Chisco se lo pasaron bien en alusión a que hubiera podido pasar algo a nivel sentimental o sexual. Jimena entiende que esto no va en serio, porque todos saben que él es gay, así que lo defiende (“no lo molesten”). Entre risas Chisco suelta un juego de palabras con el concepto de *salir del armario* (“Bastante me costó salir del clóset como para volverme a meter”). La idea de estar literalmente en un armario denota el aislamiento social que puede suponer tener una orientación sexual diferente. Obviamente, no ha sido fácil para Chisco reconocer públicamente su homosexualidad, así que cualquier paso atrás no es ninguna opción para él.

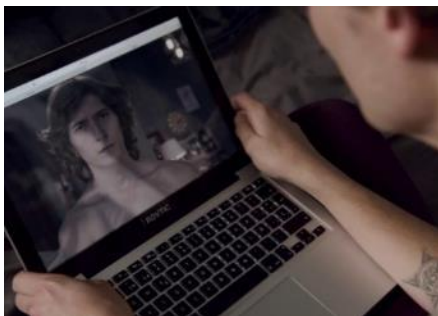
El tratamiento de la homosexualidad se da sin prejuicios y de una forma muy natural y madura. Todos los personajes que tratan con Chisco lo aceptan tal y como es. Incluso se hacen bromas y se muestra que los gais no tienen por qué tener comportamientos amanerados o exagerados. Es cierto que es un personaje secundario y la telenovela es muy corta como para desarrollar más escenas relacionadas con el tema, pero justo por eso es significativo que se haya incluido la homosexualidad.

³¹⁷ “Campechanear” es una expresión mexicana y significa algo como “pasárselo bien”.

16.1.4. La candidata

En esta telenovela hay tres personajes homosexuales y uno bisexual. Como cabe suponer, al tratarse de un programa con una audiencia adulta la temática se presenta de forma diferente a los ejemplos anteriores.

Emiliano culpa a Hugo de la muerte de su novia, porque él difundió un vídeo de contenido sexual por el que ella, presuntamente, ha sido asesinada. En realidad, Hugo, es gay y está enamorado de Emiliano. Cuando él rechaza a Hugo por lo sucedido, Hugo decide suicidarse.



Hugo (H) le pide a Emiliano (E) una última conversación por videollamada antes de suicidarse. Le confiesa su amor secreto.

(Cap. 11, 30'45)

E: ¿Qué quieres?

H: ¿Puedes conectarte una vez más?

E: ¿Para qué?

H: Quizás para verte por última vez.

E: ¿Qué dices?

H: No voy a poder volver a verte. Mi mamá me sacó de la escuela y no sé qué hacer.

E: Pues, no querías verme más, ¿no?

H: Yo seguía queriéndote ver, pero cuando empezaste a insultarme ya no lo soporté. Ya no sé qué hacer si ya no vuelvo a verte, Emiliano.

E: A ver, a ver, Hugo, me estás hablando como si fueras una niña. ¿Qué onda?

H: ¿No te das cuenta? Estoy enamorado de ti.

Esta escena ya ha sido tratada en el apartado de los suicidios. En el lenguaje de Hugo se nota claramente el amor que siente por Emiliano (“yo seguía queriéndote [ver]”) y la desesperación por el amor no correspondido (y la amistad rechazada). Nadie sabía que Hugo era gay hasta que se declara a Emiliano en esta videollamada. Después de la llamada Emiliano acude a casa

de su amigo para evitar que se suicide, pero ya lo encuentra inconsciente y se precisa ayuda de los servicios médicos.



Como los padres de Hugo culpan a Emiliano, este se mantiene informado sobre la evolución de su amigo mediante Alonso, su padre.

(Cap. 12, 35'50)

E: Papá, ¿cómo está Hugo?

A: Bien, hijo, está bien. Ya salió del coma y le hicieron un lavado de estómago. Está estable.

E: Menos mal.

A: Pues sí. Aunque la verdad, tendrían haberle hecho un lavado, pero de cerebro ¿no? ¿No me contó tu madre que se te declaró? Jaja. ¿Andas rompiendo corazones?

E: Papá, no bromees con eso. La verdad me siento muy culpable por lo que pasó.

A: Culpable, culpable, ¿de qué? Ese muchacho te traicionó. Un video... Que se pudra el marica ese.

E: ¡Papá!

A: No, de papá nada. A ver si me entiendes. Te quiso arruinar la vida. (...) Tú déjate de lloriqueos. Eres un hombre, hazte valer.

Alonso es un villano soberbio, un político corrupto sin una pizca de moral y, naturalmente, homófobo. No sorprende que se burle de Hugo por ser gay e insinúa que se trata de una enfermedad mental que se podría arreglar con un “lavado de cerebro”. También se burla de su propio hijo por haber provocado el amor de otro hombre, como si esto fuera poco propio de un hombre de verdad. Cuando Emiliano reitera que se siente responsable de la situación, Alonso insulta nuevamente a Hugo (“que se pudra el marica ese). Alonso se siente igualmente atacado por la publicación del vídeo, ya que cualquier escándalo familiar puede afectar a su carrera política. Asimismo, no le permite a su hijo llorar, porque, según él, los hombres no lloran, son fuertes, en

oposición a su amigo gay. Algo parecido le dice Cecilia a Emiliano para animarle a tomar cocaína (véase el capítulo 15).

Para desligar a Emiliano del intento de suicidio de su amigo, intentan sobornar a la familia para que no lo denuncie.



Tras el chantaje del gobernador, el padre de Hugo insiste en denunciar. La madre le explica la verdad por la que desiste de emprender acciones legales.³¹⁸

(Cap. 13, 29'00)

Madre: Lo hizo porque está enamorado del hijo del gobernador.

Padre: ¿Me estás diciendo que...? Mira, déjate de tonterías. Esto no... no puede ser posible. (...) ¿Me estás diciendo que...?

Madre: ¡Es homosexual! Y yo no lo quiero exponer. ¿Quedó claro?

En los casos anteriores las madres intuían que sus hijos eran gays (Ana Sofía con Leonardo, Beatriz con Alex), pero al padre le parece llegar la noticia por sorpresa. Le cuesta entender que su hijo es homosexual y ni siquiera le salen las palabras, así que la madre se lo dice directamente: “Es homosexual.”

Después de esta escena ya no se habla ni de Hugo, ni del suicidio, ni del amor no correspondido. Desaparece completamente y se queda en una anécdota que demuestra la profunda desesperación que puede llegar a sentir una persona por tener una orientación sexual diferente a la mayoría de la gente.

El caso de Mauro es un poco diferente. La gente de su entorno más cercano sabe que es homosexual, pero no se habla de ello. El espectador no lo sabe hasta que haya más pistas sobre la vida privada de Mauro. Alonso está bien

³¹⁸ Es posible que la homosexualidad de su hijo sea una razón, pero efectivamente los hombres del gobernador han encontrado algo en contra de ella y están dispuestos a destrozarle su vida profesional si no accede al trato.

enterado, ya que en ocasiones hace algunos comentarios, por ejemplo, cuando Cecilia le pregunta si tenía celos porque ella estaba a solas con Mauro. Él se ríe a carcajadas y dice que era imposible que ella se acostara con Mauro (“Sé que no te acostaste con él”, cap. 22, 15’00).



Cecilia (C) se sincera con Mauro (M) sobre Alonso cuando Mauro le confiesa que también está enamorado de él.

(Cap. 46, 22’30).

C: La verdad es que nos hace la vida imposible a todos. A mí, a ti, a todos...

¿Por qué lo toleras?

M: ¿Por qué lo toleras tú?

C: Porque lo amo.

M: Bienvenida al club.

C: No es justo...

A Cecilia parece sorprenderle que Mauro esté también enamorado de Alonso, implicando así que 1) es homosexual y 2) que son prácticamente competencia. Ella lo asume de forma muy natural, aunque en un momento anterior, como se ha comentado un poco más arriba, puso a prueba los celos de Alonso con respecto a Mauro. No se indaga más en el tema, pero la lealtad de Mauro hacia Alonso se ve reflejada en otra luz considerando que él tiene sentimientos que van más allá de una relación profesional. Igual que en el caso de Chisco, si no hay posibilidad de llegar a tener una relación sentimental por preferencias sexuales no afines, siempre queda la opción de amistad y/o ser compañeros de trabajo.



Franco, un hombre casado que tiene hijos, es directivo de una cadena televisiva y es o era también amante de Mauro.

(Cap. 49, 25’30)

F: Perdón, Mauro. Tuve una conferencia con unos inversionistas nuevos. Ya sabes, siempre estamos buscando dinero fresco.

M: En todos los medios se está anunciando una exclusiva que va a tener Hernán Trevilla esta tarde. ¿Qué hago? Quiero que la canceles.

F: Tú y yo tenemos historia, Mauro, pero en esta ocasión no puedo complacerte.

M: ¿Por qué? Este es tu canal, ¿no? Además, yo estoy dispuesto a darte beneficios fiscales.

La “historia” se refiere a una relación amorosa, eso sí, en el pasado, y el verbo “complacer” indica que ha sido una experiencia muy agradable para ambos. Mauro intenta conseguir algunos beneficios profesionales de su relación (cancelar un estreno), pero ambos tienen intereses diferentes en ese campo. La interacción entre los dos es distante y ninguno se muestra de forma exagerada o amanerada.

Mauro vuelve a tener más contacto con Franco y le comunica que quiere retirarse de la política. También está decidido a recuperarlo como amante o pareja (cap. 52, 32'00).



M: Además, vine a verte para recuperar lo que perdí.

F: ¿Qué?

M. Mi vida. Franco, ¿podrías y querías cenar conmigo?

No se sabe qué es lo que pasó entre ambos, pero Mauro está todavía emocionalmente vinculado a Franco. Es más, se refiere a él como (parte de) su vida. La relación entre ambos parece haber sido cariñosa, pero no se dan muestras de ello cuando interactúan. No se sabe lo que pasa después, ya que la escena termina antes de que Franco pueda contestar.

A Alonso no le conviene que Mauro lo deje solo, así que habla con Franco para ganarlo como aliado. Da a entender que conoce perfectamente la clase de relación que mantienen ambos (cap. 54, 12'30).



Que te quede claro que yo no estoy compitiendo contigo. Claro que no te voy a quitar a tu novio³¹⁹. (se ríe a carcajadas)
Yo lo que quiero es su lealtad, el resto te lo regalo...

En realidad, lo chantajea, porque amenaza con revelar su homosexualidad:

Pero eso sí, si (Mauro) se queda con esa idea, no solo lo voy a mandar a la cárcel. Voy a filtrar sus preferencias sexuales. También que está relacionado con el dueño de un importante medio televisivo. ¿Cómo lo van a tomar tu mujer y tus hijos, sobre todo tus padres? Imagínate cuando se enteren...

Como Franco mantiene su homosexualidad en secreto, es una víctima fácil de chantajes por parte de personas que sí lo saben. Alonso alude al estigma social que puede suponer esta noticia y cómo afectará a su vida. No se sabe si Franco se ha sincerado en algún momento con su mujer, pero siendo un empresario importante, no le conviene el escándalo de ser homosexual y haber aparentado una vida normal engañando a su propia familia. Este caso de homosexualidad es parecido al de Rita en *Qué pobres tan ricos*, pero ella sí asumió las consecuencias de su orientación sexual y abandonó a su familia. Franco, por la razón que sea, no quiere ni renunciar a su familia ni a sus preferencias sexuales. Prefiere tener una aventura discreta con Mauro que cambiar radicalmente su vida.

³¹⁹ Quizás intuye que Mauro está enamorado de él y hace el comentario por eso, aunque tampoco se sabe si Franco está informado sobre el amor frustrado de Mauro.



Al encontrarse en una situación legalmente muy delicada, Mauro (M) le pide a su amante Franco (F) que huya con él.

(Cap. 61, 36'45)

M: Quiero que vengas conmigo. ... Mírame, Franco, mírame. Quiero que comencemos una nueva vida. Juntos, lejos de toda esta hipocresía.

F: No voy a abandonar a mi familia, mi empresa para escaparme contigo como dos adolescentes...

M: Franco, tu familia -tú lo sabes bien- es una mentira. Y tu empresa en realidad es manejada por narcotraficantes. Yo estoy preparando todo para huir. Voy a salir de viaje con u pretexto oficial y nadie me va a volver a ver. Yo sé que es muy duro lo que te estoy pidiendo, pero piénsalo.

No se sabe exactamente si Franco rechaza la oferta de Mauro por el chantaje previo de Alonso o si realmente no quiere dejar a su familia y empezar una nueva vida. Tal vez Franco es más reprimido y no piensa revelar públicamente que es gay, aun sabiendo que la vida que vive está basada en mentiras. O posiblemente sabe que Mauro en el fondo ama a Alonso y no quiere ser el “segundo plato”. La propuesta de Mauro es relegada como algo que hacen “dos adolescentes” y Franco prefiere un comportamiento más maduro, a pesar de que implique su infelicidad. Este es el momento en el que la relación entre ambos termina, una relación de la que no se ha visto en ningún momento ninguna muestra de cariño físico. Los dos coinciden siempre en ámbitos públicos y esta puede ser la razón por la que mantienen una distancia prudente.

Mauro intenta satisfacer sus necesidades contratando a un prostituto. No es nada habitual ver escenas de sexo en telenovelas en general y menos si se trata de sexo entre dos hombres. Son apenas unos segundos.



El prostituto (parte activa) dice “listo” al acabar y Mauro (parte pasiva), sin mediar palabra, le deja dinero en la mesa de noche. Mauro no ha disfrutado en absoluto e irradia soledad.

(Cap. 61, 80'30)

Mauro está triste, porque al final está solo (sin Alonso, sin Franco) y no se sabe muy bien qué le esperará (cárcel, exilio...). Es extraño que contrate los servicios de un prostituto sin realmente gozar del encuentro, porque parece casi una violación por la gran pasividad que demuestra durante el acto y después. No hay ni ternura ni cariño en el encuentro. Tal vez intentó de esta manera llenar la soledad que siente, pero, al parecer, esta se ha intensificado. Mauro no disfruta del sexo, pero sí extraña a su novio y se siente solo al no tener ninguna relación sentimental.

El único caso de bisexualidad en el corpus se da también en *La candidata*. Con anterioridad ya hemos podido conocer el personaje de Nayeli que se ve involucrado en el mundo de la droga. Pero no son los únicos límites que le gustan traspasar.



Cuando se queda a dormir en casa de su amiga Ximena (X), Nayeli (N) intenta seducirla.

(Cap. 32, 40'00 / Cap. 33, 03'50)

N: Oye, creo que deberías dejar de pensar en Emiliano. No vale la pena. Lo único bueno que tiene es que sus papás tienen poder. Es un idiota.

X: No, Nayeli, no es un idiota. Algo le pasa. Está cambiando.

N: Yo creo que está viviendo la vida y está experimentando nuevas cosas. Creo que tú deberías de empezar a dejar de ser un poco cuadrada, ¿no?

X: Para ti es muy fácil decirlo. Pero yo no sé cómo.

N: Pues, así... deja de pensar, solo déjate llevar. Tú eres una chava muy bonita...

(...)

X: (Nayeli intenta besarla) ¿Qué haces? ¿Qué te pasa?

N: Nada, estoy jugando.

X: Pues yo no quiero jugar.

N: Ya deja de estar de santa... Recuerda lo que pasó con Emiliano.

X: A ver. Lo que pasó con Emiliano y contigo fue una cosa muy diferente y no volverá a pasar, ¿ok? ¿Qué te metiste? ¿De qué te ríes?

N: Unas pastillas de tu mamá, ya, tiene una colección.

X ¿Es lo que haces? Siempre arruinas las cosas. Somos amigas, Nayeli, ¿por qué me haces esto?

N: Ay ya, Ximena, ¡bájale! Solo quería divertirme, ¿cuál es el problema?

X: Pues, el problema es que no tienes límites.

Nayeli, tras desacreditar a Emiliano, empieza a convencerla con imperativos como “deja de pensar” y “déjate llevar”. Cuando le toca la pierna e intenta besarla, Ximena se da cuenta de lo que pretende Nayeli. Para ella es solo un “juego”, una cosa que se hace por diversión, pero Ximena no está de acuerdo. Nayeli le recuerda que ya tuvieron una experiencia juntas³²⁰. No obstante, Ximena no desea repetirla y sospecha directamente que Nayeli está drogada. Efectivamente, Nayeli ha recaído lo cual Ximena le reprocha. Su amiga no se toma nada en serio y queda resumido en “no tienes límites”. La bisexualidad aparece aquí como un capricho de una persona desatada en búsqueda de la diversión eterna, sea mediante drogas y/o sexo. Los calificativos para una persona que rechaza tener un encuentro homosexual es de “ser cuadrada” y “estar de santa”, insinuando que es algo anticuado y negativo. Nayeli suele conseguir que la gente toma drogas, incluso si en un principio no querían, y también usa una estrategia parecida para seducir a su amiga. La idea es que, si no se quiere ser algo negativo, habría que acceder a sus avances. Ximena la acusa de ponerla en una situación sumamente desagradable (“¿Por qué

³²⁰ En el capítulo 11 (15'00) Emiliano, Ximena y Nayeli toman drogas en una fiesta. Por la mañana se despiertan en medio de jóvenes acostados al aire libre y se puede deducir que al menos Nayeli y Emiliano tuvieron sexo. Al parecer, Ximena también participó.

me haces esto?”), sea por las drogas o sea por los avances sexuales, y en consecuencia le pide que se vaya de su casa.

16.1.5. Así en el barrio como en el cielo

En esta telenovela hay una breve imitación gay de un personaje heterosexual. Octavio y Héctor trabajan en una funeraria y una viuda (“una buena cliente”) pide una cita con Octavio. Cuando él acude al lugar del encuentro la viuda dice que su padre ya la ha avisado de que él es gay. Sorprendido, pero aliviado, juega ese papel para evitar tener que ir a más con esa mujer.



De repente adopta una gesticulación muy afeminada y habla con la boca retorcida en imitación al estereotipo gay:

Ay, eres una picarona.

(Cap. 85, 38'30)

La mujer se ha propuesto seducir a Octavio chupándole los dedos y dándole besitos, pero él insiste en que no siente nada. La imitación termina cuando aparecen María y Claudio.

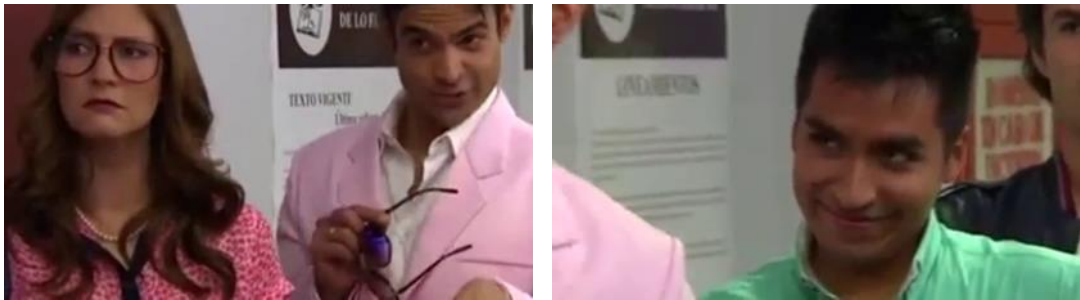
Esta escena ofrece una visión muy limitada y estereotipada de los homosexuales aludiendo a una forma amanerada de comunicarse. Sirve más como recurso humorístico que para concienciar seriamente sobre la temática.

16.1.6. Las Bravo

Adonis, un “machote” en toda regla, está en una situación precaria por la rabia del marido de Virginia, una de sus amantes. Para salir del problema, le pide a José Primitivo que finja ser su novio (cap. 95, 26'00, 31'45), pero este está un poco reticente al tema.

Virginia se enfrenta a su marido por la supuesta infidelidad con Adonis, pero en el momento de la denuncia aparecen sus “amigos gais”, los que fueron “su

pañó de lágrimas” durante todas las infidelidades de su marido (cap. 98, 14’00).



Adonis viste un traje rosa y se acerca con movimientos afeminados como si estuviera en una pasarela. Saluda a Virginia dándole besos y diciendo: “Hola, reina”. El marido insiste en que ese “prostituto” es el amante de su mujer, pero Adonis llama a su “amor”, José Primitivo, que aclara que ambos son gais. José Primitivo viste mucho más colorido de lo normal y saluda con un gesto afeminado (“¡Hola, Virgie!”). También es notable la mirada sumisa, de abajo hacia arriba, y la cabeza inclinada para parecer menos ofensivo.

La homosexualidad sirve de coartada para dos amantes y se presenta de forma afeminada y amanerada. No hay realmente concienciación sobre la temática y sirve para crear una situación humorística rescatando los tópicos y estereotipos ampliamente extendidos sobre los hombres homosexuales.

16.2. Corpus versus realidad

Desde que el expresidente Enrique Peña Nieto impulsó una moción sobre la legalización del matrimonio igualitario³²¹ a nivel nacional en 2016, muchos oponentes se han manifestado no en contra de los homosexuales, sino “a favor de la familia”³²². Han creado una polarización entre los homosexuales (“ellos”, los que están en contra de la familia tradicional) y los heterosexuales

³²¹ Nótese el lenguaje inclusivo de “matrimonio igualitario” frente al exclusivo “matrimonio homosexual”.

³²² Artículo disponible en https://elpais.com/internacional/2016/09/24/mexico/1474750768_047801.html (accedido el 26/11/2018).

(“nosotros”, los que defendemos a la familia). Muchos se basan en los valores católicos y les parece inaceptable que la comunidad homosexual se “apropie de una institución como el matrimonio”. Ellos interpretan el matrimonio solo como unión religiosa y no hacen mención de la unión civil que da derechos particulares a los que la contraen.

Conviene recordar que para la Iglesia Católica³²³ los actos homosexuales son “depravaciones graves”, “contrarios a la ley natural” y “no pueden recibir aprobación en ningún caso”. No obstante, los que sufren esta inclinación “deben ser acogidos con respeto, compasión y delicadeza”, pero “las personas homosexuales están llamadas a la castidad”. Esta actitud no es muy compatible con el lema de que “todos somos iguales” y la inherente contradicción también se ilustra en el personaje de Beatriz (*Antes muerta que Lichita*), que es buena cristiana y homófoba. Al final, su creencia le ayuda a sobrellevar sus prejuicios e incluso a llegar a aceptar a su hijo.

Los valores cristianos tradicionales se aprecian en todas las opiniones del citado artículo:

- “debilitamiento de una institución milenaria” (Santiago, Regina y Fernanda),
- “con este tipo de decisiones que abandonan a familia tradicional” (Omar Sainz)
- “‘el libre albedrío’ no es bueno en ninguna sociedad” (familia Castillo),
- "con tanta gente movilizadísima jamás podrán terminar con la fortaleza de la familia como institución" (José Armando y Bleiser)

Esta visión en contra del matrimonio igualitario se puede ampliar al tratamiento general del colectivo homosexual. Según un estudio sobre la discriminación

³²³ Disponible en los Catecismos de la Iglesia Católica 2357 - 2359 en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a6_sp.html (accedido el 19/11/2018).

en México (ENADIS 2017³²⁴) el 32,3% de los encuestados no alquilaría un cuarto de su vivienda a una persona homosexual y el 43% no estaría de acuerdo que su hijo o hija se casara con una persona del mismo sexo. El 71,9% de las personas trans y el 65,5% de las personas homosexuales creen que no se respeta nada o muy poco sus derechos. Los resultados de este estudio demuestran que aún hay muchos prejuicios arraigados en la sociedad mexicana que facilitan la discriminación de determinados colectivos, en este caso los homosexuales. Por eso, se puede deducir que no todas las personas viven libremente su orientación sexual ni la hacen pública. De todos modos, al tratarse de algo muy personal e íntimo tampoco hay necesidad de ello.

En las telenovelas del corpus casi todos los personajes homosexuales sufren ataques homófobos, especialmente por parte de sus propios familiares, o al menos insinúan la dificultad de declararse públicamente (Chisco en *Sin rastro de ti*). Los prejuicios son plasmados mediante actos y personajes homófobos:

Qué pobres tan rico

- Nepomuceno: visión homófoba machista (hacia su hijo)

Antes muerta que Lichita

- Beatriz: visión tradicional – religiosa
- Augusto: visión homófoba machista (hacia su hijo)
- Néstor: visión homófoba general

La candidata

- Alonso: visión homófoba machista

³²⁴ Los resultados de la encuesta están disponibles en http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSociodemo/ENADIS2017_08.pdf (accedido el 26/11/2018).

Aunque el matrimonio igualitario se ha legalizado en distintos estados (Ciudad de México³²⁵, Coahuila, Estado de México y Quintana Roo) al resolver en 2015 que es ilegal considerar que la “procreación” sea la finalidad del matrimonio³²⁶, no se ha hecho efectivo en todo el ámbito nacional como se puede apreciar en esta imagen³²⁷:



En las telenovelas del corpus se celebró una boda homosexual, la de Alex y Kenny en *Antes muerta que Lichita*, mostrando así la condición legal del matrimonio gay en la Ciudad de México. En otra telenovela, *Qué pobres tan ricos*, el personaje de Güendy también afirma que es legal que los homosexuales se casen y no lo delimita geográficamente.

México ofrece un panorama bastante hostil para personas homosexuales y justo por eso sorprende sobremanera que las telenovelas empiecen a tratar el tema y con mucha normalidad. Lo que sí destaca es que se le confiere a menudo un tratamiento humorístico para restarle seriedad al asunto y para no herir la sensibilidad de la audiencia más conservadora. Es una estrategia de

³²⁵ En la imagen aún aparece como “Distrito Federal”, una denominación que ha caído en desuso recientemente.

³²⁶ Incluso un cura en *Amor bravío* recuerda que “la procreación de la especie es uno de los fines del matrimonio” (cap. 16, 32’20).

³²⁷ Imagen tomada de <https://www.debate.com.mx/culiacan/Matrimonios-gays-a-punto-de-ser-legales-en-Sinaloa--20150722-0036.html> (accedido el 26/11/2018).

mitigación para reducir el impacto negativo que pueda tener la homosexualidad de un personaje frente a las otras muchas cualidades que tiene (es bueno, pero diferente). Hay que recordar que la actitud tradicional, patriarcal y machista está aún muy extendida en el país y cualquier cambio actitudinal o ideológico a nivel macroestructural es un proceso lento y largo. Además, siempre habrá colectivos que no perciban la necesidad de hacer ningún cambio en relación con estas temáticas.

Los ejemplos del corpus no son los únicos, ya que recientemente salió otra producción al aire que tiene como personajes principales una pareja gay que está casada: *Papá a toda madre*. A algunos espectadores no les gustó que se normalizara tanto la unión entre personas del mismo sexo y mucho menos que se enseñaran muestras de afecto como un beso, pero a otros muchos les pareció excelente³²⁸. De todos modos, este suceso ha movido a la audiencia y se ha abierto la polémica. En una entrevista, el actor Daniel Arenas (Pablo en *La Gata*) habla sobre la inclusión de temas polémicos en otra telenovela, *Mi marido tiene familia*, en la cual también hay una trama homosexual³²⁹:

Pregunta: La telenovela tiene una trama homosexual esta temporada, ¿qué opinas de que se toque este tema en una historia familiar?

Daniel: No es el único tema álgido que se toca en la novela, más adelante se toca también la disfunción eréctil, toca también el incesto, se toca también la infidelidad. La novela se ha caracterizado porque toca este tipo de temas bastante controversiales, pero creo que se hace de una forma muy respetuosa, muy profesional, muy sutil, siempre con la asesoría de psicólogos, de expertos.

Aparentemente, las productoras cuentan con personal cualificado en la elaboración de contenidos explosivos para asegurar un tratamiento adecuado.

³²⁸ Algunas reacciones del público se recogen en este artículo: <https://laopinion.com/2017/11/15/reacciones-a-beso-entre-hombres-en-telenovela-papa-a-toda-madre-de-televisa/> (accedido el 26/11/2018).

³²⁹ Entrevista disponible en <https://peopleenespanol.com/telenovelas/daniel-arenas-mi-marido-tiene-mas-familia-univision/> (accedido el 02/10/2018).

Tal vez de esta forma también intentan plasmar una realidad probable dentro de la ficción.

Si bien en los ejemplos de esta investigación hubo bastante material relacionado con el tema, la recepción (ni negativa ni positiva) no ha tenido mucha repercusión. Tal vez se debe a que realmente no hubo nada “comprometedor” como un beso entre Leonardo y Diego Armando (se especula que se ha censurado una escena así³³⁰) ni entre Alex y Kenny (se toman de la mano). En la ceremonia de la boda civil sutilmente se desenfoca el momento en el que podrían sellar la unión con un beso y se muestra la fachada del juzgado donde se encuentran reunidos. Sin duda, las telenovelas del corpus han preparado a la audiencia para ser un poco más tolerante, pero no ha sido hasta el año 2018 que realmente se ha mostrado un beso homosexual en una telenovela mexicana. Especulamos que puede tener que ver con el hecho de que Rosy Ocampo, productora de dos de los ejemplos más elaborados del corpus, haya pasado a ser encargada de contenidos durante un año (2017-2018), coincidiendo con el estreno de *Papá a toda madre*, y pudo finalmente aprobar lo que en el pasado le fue negado a ella (en *Qué pobres tan ricos* y *Antes muerta que Lichita*).

Las telenovelas del corpus entre 2010 y 2015 tratan la homosexualidad especialmente en un contexto humorístico (*Qué pobres tan ricos*, *Antes muerta que Lichita*, *Así en el barrio como en el cielo*, *Las Bravo*), pero en las producciones más recientes (*La candidata*, *Sin rastro de ti*) se percibe un tratamiento mucho más maduro y serio de la temática. Esta tendencia se está consolidando con producciones posteriores³³¹ y es un indicador de que se normaliza la presencia de la homosexualidad en la televisión y, por qué no, en la sociedad mexicana.

³³⁰ Artículo disponible en <https://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2014/06/06/televisa-censura-beso-homosexual-en-el-final-de-que-pobres-tan-ricos> (accedido el 26/11/2018).

³³¹ Artículo disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/las-telenovelas-salen-del-closet> (accedido el 08/03/2019).

17. Violaciones

Daniel: Te juro que él no va a volver hacerte daño. Pero tienes que ayudarme. Tienes que ir a hacer la denuncia, Luz Ma. Leoncio tiene que pagar por lo que hizo.

Luz Ma: No, no, eso no, declarar no.



Amor bravío, cap. 51, 12'10.

Con el fin de dramatizar las tramas de las telenovelas los escritores y productores no dudan en incluir escenas de violencia, a menudo solo insinuadas. La violencia contra las mujeres en forma de violaciones es un tema recurrente y aparece en distintos ámbitos. Lo que tienen muchos de los casos mostrados en común es que las mujeres se niegan a denunciar la agresión por diversos motivos.

Un 58% de las telenovelas analizadas incorporan las violaciones en su trama y se documentan hasta 16 casos. Hay varios casos más de acosos y chantajes que no se incluyen en este recuento.

Telenovela	Violaciones	Intentos	Inventadas	Total
<i>Triunfo del amor</i>	1	-	-	1
<i>Amor bravío</i>	2	1	1	4
<i>El color de la pasión</i>	1	-	-	1
<i>Mi corazón es tuyo</i>	1	-	-	1
<i>La Gata</i>	-	1	1	2
<i>La candidata</i>	5	-	1	6
<i>UEPA</i>	1	-	-	1
				16

17.1. Ejemplos del corpus

A continuación, se mostrarán los casos de violaciones, intentos de violaciones y violaciones inventadas agrupadas por telenovelas con más detalle.

17.1.1. Triunfo del amor

Victoria Gutiérrez de Sandoval

La violación tematizada en esta telenovela se lleva a cabo en el ámbito laboral e implica chantajes como mantener el empleo a cambio de favores sexuales. La víctima, una madre joven y soltera, se encuentra en una situación especialmente vulnerable. La escena se muestra en forma de *flashback*.



La joven Victoria (V) llevó a escondidas a su hija a la fábrica. Cuando su jefe Padilla (P) se da cuenta, le suplica que no la despida y él se aprovecha de ella.

(Cap. 5, 13'15)

V: Yo necesito mucho el trabajo, de veras, por favor.

P: Puedes quedarte, siempre y cuando seas un poco generosa... (la agrade)

V: ¡Noooo!

No se ve más de la violación, pero justo después Victoria anda por las calles lluviosas jurando venganza a todo el mundo para que nunca más la volvieran a humillar. Años después, cuando ya se ha convertido en una mujer exitosa, se tiene que enfrentar de nuevo a su violador, porque resulta que es el padre del novio de su hija (Cap. 36, 25'00/31'00). Su obvia aversión contra Padilla es incomprensible para la gente que la rodea, ya que Victoria mantiene lo ocurrido en secreto y tampoco lo denunció en su tiempo. Este acontecimiento se hila en la trama solo como una humillación más, después de haberse quedado embarazada de un futuro sacerdote y ser rechazada por la madre de este, para así poder justificar el carácter altivo que desarrolla Victoria. No hay

componente educativo al no mostrar la necesidad de denunciar agresiones de este tipo, sino que se implica que una mujer puede pasar por una “desgracia” así sin ayuda. Otros riesgos que conlleva una agresión de tal característica (embarazo, enfermedades, secuelas psíquicas...) no reciben ninguna atención, sino la trama se centra únicamente en el componente humillante. El sentimiento de humillación difiere de otros que pueda experimentar una víctima de violación:

En el nuevo contexto político y moral de la Declaración Universal, humillación se define como la denigración forzada de una persona o grupo mediante un proceso de subyugación que daña su dignidad; ser humillado significa ser puesto en una situación devaluada en contra del interés propio; y humillar es violar la expectativa que toda persona debería tener de que los derechos humanos básicos sean respetados.³³²

Es la percepción de igualdad de todos los seres humanos lo que puede desencadenar la sensación de humillación al no verse respetada. Además, se trata de una condición emocional que viene, de alguna manera, impuesta desde fuera y no nace en la persona. El comportamiento de Victoria es compatible con la “fase de integración y resolución” que puede darse tras una violación y que comprende sentimientos de humillación y venganza³³³.

17.1.2. Amor bravío

En esta telenovela se tematizan cuatro casos de violaciones, de los cuales uno resulta inventado, dos terminan en embarazo y uno es un intento de violación. También se muestran situaciones de acoso, por ejemplo, cuando

³³² Fernández Arregui, S. (2008). Reflexiones sobre el significado social de la humillación. *Psicología Política*, N° 37, pp. 29-46. Disponible en <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N37-2.pdf> (accedido el 05/02/2019)

³³³ “El impacto psicológico en las víctimas de violación”, p.59, disponible en <https://www.ehu.eus/documents/1736829/2028519/08+-+Impacto+psicologico.pdf> (accedido el 05/02/2019)

Leoncio intenta tocar a Natalia (Cap. 38, 35'10), lo cual queda frustrado por la llegada de Rodolfo.

El primer caso, el de Luz María, es especialmente grave, porque se trata de una violación en el seno familiar y encima se queda embarazada.



Luz María es violada por su tío Leoncio en un establo, justo el día en el que se iba a casar ella. No se ve la agresión, pero ella se queda llorando desconsoladamente mientras su tío se sube los pantalones y abandona el lugar. (Cap. 36, 21'50)



Al principio nadie sabe lo que le pasó a ella cuando no aparece en la boda. Aun así, su mejor amiga sospecha lo peor al encontrar el vestido manchado de sangre y se lo comenta a los amigos. El primero en enterarse es el padre Anselmo (PA), bajo secreto de confesión. (Cap. 38, 34'00)

PA: Ave María purísima.

LM: Sin pecado concebido.

PA: Dime tus pecados, hija.

LM: Me acuso de haber mentido, padre.

PA: ¿A quién le mentiste?

LM: A todos. Les dije que estoy bien, y que no me casé con Pablo porque me arrepentí.

PA: ¿Cuál es la verdad de todo eso?

LM: Que no lo hice porque... porque mi tío Leoncio me lo impidió. Él...él me violó. Y me amenazó con matar a Pablo si se lo digo a alguien.

[...] 36'05:

LM: No, padre. Usted no puede hacer eso. Tiene que darme la absolución.

PA: Y te la voy a dar. Pero tienes que denunciar a tu tío. Decirles a todos la clase de hombre que es, que abusó de ti...

LM: No. No, padre. Que no entienda, si yo lo hago va a matar a Pablo.

PA: Precisamente por eso tienes que denunciarlo. Callarte es permitir que siga abusando de ti. Además, dejar que siga en la calle un delincuente, un posible asesino...

LM: No me pida eso, padre.

PA: Hija, es lo que tienes que hacer. Y no te estoy diciendo que lo hagas sola. Yo voy contigo, y nuestro Señor Jesú Cristo nos va a proteger. Ya lo verás.

LM: No, no, padre. Perdóneme, pero no puedo.

Luz María se siente culpable y, en primer momento, se podría deducir que se inculpa a sí misma de la violación. No obstante, en secreto de confesión pide absolución por la mentira y admite el crimen que ha cometido su tío (“él me violó”), pero también manifiesta su miedo a denunciarlo. La influencia que ejerce el verdugo es de poder y consigue provocarle miedo profundo en la víctima (“Y me amenazó con matar a Pablo si se lo digo a alguien”). Como ella teme que pueda hacerle daño a su novio, le parece más prudente no denunciar nada y sufrir en silencio. Es una representación tradicional de la mujer que se sacrifica por amor y se desentiende de sus intereses. Aquí se muestra muy bien la irracionalidad de Luz María al creer más al abusador que a las personas que intentan ayudar, como el Padre Anselmo aquí, asumiendo un rol paterno (“hija, es lo que tienes que hacer.”). El clérigo evita usar la palabra violación y prefiere “abuso”, lo cual a escala jurídica supone una diferencia importante. Además, para él Leoncio es claramente un “delincuente” y “posible asesino” debido a la amenaza de muerte que pronunció. Es llamativa la insistencia de Luz María por recibir la absolución (“Tiene que darme la absolución.”) y posiblemente no solo la quiere por mentir a sus allegados, sino por la violación que podría considerarse pecado (pérdida de virginidad en un encuentro sexual extramatrimonial con agravante de parentesco). Racionalmente, la mejor absolución sería la detención del agresor, pero Luz María muestra una actitud muy tradicional hacia los hechos. El deseo de no denunciar la agresión tal vez implica también una desconfianza en el sistema jurídico, por lo que el riesgo de que él salga impune, o al menos en libertad provisional, es alto. La victimización de Luz María llega a tal

extremo que incluso le pide perdón al padre por no hacerle caso y denunciar la violación juntos. Quizás la fe en el Señor no es suficiente como para vencer el miedo impuesto por Leoncio. Luz María intenta esconder lo ocurrido, pero poco a poco sus amigos lo averiguan todo. La reacción de Andrés (Daniel) es tal que agrede a Leoncio a puñetazos.



Cuando la gente se entera de la agresión, no falta quien pone en duda la versión de Luz María. Ximena y Camila terminan discutiendo sobre el comentario poco apropiado de Ximena. (Cap. 51, 26'30)

X: Oye, Camila... ¿Crees de verdad que el caporal haya violado a su sobrina?

C: Por supuesto que la violó, ¿que no viste la cara de esa niña? ¿La cara de angustia y frustración que tenía? ¡Qué bárbara, Ximena!

X: Bueno, sí. Pero que hay algunas mujeres que se pasan coqueteando y luego, pues, se echan para atrás.

C: ¿Es en serio que me estás diciendo eso?

X: Sí.

C: Tú por más provocativa que te vistas, que no es el caso de Luz María, si dices “no” es “no”. Y nadie te puede obligar a tener relaciones si no lo deseas, Ximena.

X: Bueno, está bien. Pero te pasas defendiendo a la muchachita como si fuera algo tu...

C: Yo la defiendo porque es una niña buena, Ximena. ¿No te das cuenta? ¡Le arrancó su inocencia! ¡Su tío!

Es interesante que Ximena, una mujer, haga el comentario machista (“hay algunas mujeres que se pasan coqueteando y luego, pues, se echan para atrás”) en un afán de justificar la violación y culpar directamente a la víctima. Encima ella es un personaje que sí prefiere vestirse de forma muy femenina y provocadora, con lo cual el argumento es un poco autodestructivo. Camila recuerda que, independientemente de la situación, “si dices ‘no’ es ‘no’”, a lo que poco puede objetar. En esta escena se muestra claramente que en la

sociedad no existe suficiente concienciación como para reconocer a las víctimas de abusos como tales, incluso se les atribuye parte de la culpa y ni siquiera reciben el apoyo por parte de mujeres, que deberían ser más empáticas. Para Camila, el caso está claro, ya que Luz María no es una chica promiscua y no es solo víctima de una violación, sino que se da el agravante de parentesco y de que ella era virgen (“le arrancó su inocencia”).



Con el apoyo de su madre, Piedad (P), y Camila, Luz María (LM) al final rinde su declaración ante el ministerio público y se pasa a realizar los exámenes médicos pertinentes. Piedad le pide perdón. (Cap. 51, 32'00)

P: ¿Cómo pude ser tan idiota... que no darne cuenta de las sucias intenciones de Leoncio? Y no me lo dijiste, mi hija...

LM: ¿Me hubieras creído, mamá? Tú solo veías a través de los ojos de Leoncio.

P: Perdóname. Traté de hacer todo con su presencia para no sufrir en la vida.

LM: Me hubiera gustado evitar este dolor, mamá.

P: Me hubiera gustado evitarte ese dolor, mi hija. Daría mi vida, mi vida entera que él jamás te hubiera tocado. Perdóname, mi niña, perdóname. Perdóname por no haberte cuidado como debía. Perdóname....

Piedad no ha querido ver las señales de acoso que se daban por parte de Leoncio hacia su hija y estaba completamente subyugada a la voluntad de él. Su concepto de familia es claramente patriarcal, ya que cuando ella no se pudo casar, al verse sola con su hija, aceptó vivir con su hermano, que se colocó en el lugar del hombre de la familia con toda la autoridad que pueda conllevar esto. También se dan indicios de violencia intrafamiliar, porque Leoncio se impone con mucha agresión y no le permite autonomía ni a su hermana ni a su sobrina. Después de la violación, que al principio Piedad ni quiso creer, se ha dado cuenta de su error y le pide perdón. Ambas hablan de

dolor y sufrimiento, pero justo para evitar ese sufrimiento en la vida, Piedad le ha causado (indirectamente) el dolor a Luz María por haber permitido tanta cercanía entre Leoncio y ella. Quizás no sospechaba de avances sexuales, pero Piedad sabía perfectamente que su hermano era una persona sumamente violenta y peligrosa. Se evidencia aquí una situación en la que muchos familiares de víctimas de abusos intrafamiliares pueden hallarse. Una falsa seguridad de que no pueda pasar nada fuera de normal y el hecho de pasar por alto algunos indicios, por pequeños que fueran, ambos hechos pueden dejar un profundo sentimiento de culpa por no haber prevenido o evitado el abuso.

Tras la denuncia ante las autoridades y el examen físico forense, la médica da su diagnóstico. Conviene recordar que ya han pasado varias semanas desde la violación (40'00):

La paciente muestra rasgos de violencia, encontré rasgaduras en el cuello del útero que confirman el abuso. Pero hay algo más... Luz María, estás embarazada. Vas a tener un hijo producto de la violación.

Aparte de la impunidad del violador, al no denunciar la violación o al menos no hacerlo justo después del hecho, se corre el riesgo de disminución o desaparición de importantes indicios y pruebas. Si después de semanas Luz María aún presentaba lesiones en el cuello del útero, es un signo de la violencia brutal con la que actuó Leoncio. Claro que con el embarazo y una prueba de ADN se puede determinar si Leoncio es el causante, pero en general, las posibilidades de que la víctima logre justicia frente al atacante disminuyen cuanto más se tarde con la denuncia y el examen físico pertinente.

Lógicamente, la noticia del embarazo no es solo un factor dramático de la trama, sino un drama personal del personaje con todo lo que implica (embarazo adolescente, bebé fruto del incesto...).



A pesar de haber sido víctima de un crimen, Luz María duda de su integridad como mujer y no se siente digna del amor de su novio Pablo.

(Cap. 53, 09'00)

P: ¿No me vas a decir nada?

LM: ¿Qué quieres que te diga?

P: Yo te amo. Y lo que pasó no cambia lo que siento por ti.

LM: Ya te dije que no soy digna de ti, Pablo.

P: LuzMa, tú fuiste una víctima. Eres digna de mí, más que cualquiera.

LM: Pablo, ¡estoy esperando un hijo de mi tío! ¡Eso ya lo saben todos! Víctima o no, ya me destrozó la vida.

P: A mí no me importa lo que digan los demás. Y tampoco importa que estés embarazada. Si te quedaste callada y las cosas llegaron hasta aquí... todo eso solo lo hiciste por defenderme.

LM: No hubiera podido soportar que mi tío te hiciera daño.

P: Yo no soporto que te ha hecho daño. Por eso quiero estar contigo, para cuidarte, para protegerte... no voy a permitir que nadie te haga daño.

LM: Tú y yo no podemos estar juntos, Pablo.

P: LuzMa, tenemos que estar juntos, ahora más que nunca. Y si quieres tener ese bebé, yo puedo ser un padre para él. Puede ser nuestro hijo.

LM: Pablo, ese niño puede venir mal. Entiende que es de mi tío... es de mi tío.

Luz María se siente “impura” como para poder estar con Pablo (“no soy digna de ti.”). Esta alusión a la pérdida del honor femenino es un reflejo de la sociedad patriarcal y machista. No está claro si quería llegar virgen al matrimonio y la violación había sido como un engaño para su futuro esposo o si solo no cree que pueda estar con Pablo estando embarazada de su tío. Le molesta también que todo el mundo esté enterado, pero esto a él le importa muy poco. Tampoco le reprocha que ella no haya dicho nada antes, ya que sabe que era para protegerlo. Es más, Pablo se ofrece como padre para el hijo producto de la violación, algo bastante valiente considerando la edad que ambos tienen, pero Luz María le recuerda lo que la alta consanguinidad

puede significar (“Pablo, ese niño puede venir mal.”). Aparte del problema del embarazo (en el siguiente apartado se tratará el embarazo con más detalle), Luz María tarda mucho en poder volver a hacer vida de pareja normal. Lo que la víctima siente aquí tras la agresión son principalmente miedo, vergüenza y culpabilidad. Cualquier contacto físico con Pablo le resulta molesto y no es capaz de tener sexo con él. Por eso, acude a terapia, lo cual le ayuda un poco, pero no soluciona los problemas de pareja por la falta de contacto físico.



Al final de la telenovela se refugia (con su amiga Natalia) en una pequeña comunidad en Chiapas donde empieza a vencer sus miedos y puede volver a empezar de nuevo con Pablo (cap. 163, 38’30).

Este caso muestra, por lo tanto, no solo la agresión sexual como tal, sino también lo que causa en las víctimas. Las secuelas son profundas y pueden variar de un caso a otro, pero lo vivido por Luz María puede obviamente crear un fuerte trauma difícil de superar. El proceso de regresar a la normalidad no es una alusión anecdótica, se encuentra muy arraigado en la trama hasta el final.

El siguiente caso es el de Camila, que sufre una agresión sexual por parte de su expareja Alonso (están en trámites de divorcio).



Alonso intenta violar a Camila (ella repite: “No, Alonso, no.”) hasta que Luz María entra y le da un golpe a Alonso para liberar a Camila.
(Cap. 56, 13’40)



Después de la agresión y tras echar a Alonso de la casa, Luz María ayuda a Camila a curarse una herida en la pierna que se ha abierto con el ataque. Ambas charlan sobre sus experiencias con las violaciones (Cap. 56, 26'00):

LM: ¿Duele?

C: Un poquito, chula. Nomás a veces duele más lo que hay por dentro...

LM: Entiendo. Yo pasé por lo mismo. Lo que va a sentir después... es como si las manos de Leoncio seguían tocando mi piel. Tal vez tarde mucho en dejar de sentir esa sensación.

C: No sé cómo pudiste aguantarlo, chula, yo me siento tan humillada, tan devastada, me imagino lo que pasaste tú, chiquita.

LM: A nadie se lo deseo. Por eso, al ver el señor Alonso encima de usted, no pude evitar golpearlo.

C: Y yo te lo agradezco mucho. ¡Me salvaste!

LM: Lo volvería a hacer. Ninguna mujer nos merecemos esto.

C: Por supuesto que no. Ninguna.

LM: ¿Por qué? ¿Por qué hay hombres que lo hacen? ¿Por qué nos quieren tomar por la fuerza cuando... cuando no nos sale de aquí estar con ellos?

C: Porque es la única manera que tienen dizque de controlarnos, chula, de demostrarnos su poder, su superioridad, pero... pero ellos están igual de inseguros. Eso es lo que les pasa.

LM: Aunque, bueno, que desgracian la vida.

C: No, tú vas a salir adelante, porque eres fuerte, porque vas a ir a psicólogo y yo no me voy a rendir a los chantajes de Alonso.

LM: ¿Le va a decir a todos lo que pasó?

C: No. No no no no no no no. Digo, lo único que voy a hacer es decírselo a mi abogado para que me ayude en la demanda del divorcio. Pero nada más.

LM: Pero ¿por qué no lo denuncia? ¡Usted me dijo que era lo que teníamos que hacer!

C: Sí, sí, chula, sí, y lo voy a hacer, pero en un papel. En la demanda de divorcio. Entonces ahí va a constar lo que hizo. Ya no se va a atrever a tocarme nunca más.

LM: Pues entonces que ni se le ocurra volver.... Porque si lo hace, quién sabe lo que le puede pasar...

C: No va a volver. No va a volver. Y tú y yo no vamos a permitir que nunca nadie nos vuelva a lastimar.

Antes, Camila apoyó a Luz María, y ahora se da la situación inversa. El grado de empatía entre ambas es altísimo, no solo porque se trata de amigas (aunque Camila es la jefa de la joven), sino también porque Camila estaba a punto de pasar por lo mismo que Luz María. Alonso es la expareja de Camila y es importante que esta agresión sexual se haya detectado como tal, ya que incluso en parejas es inadmisibles forzar al otro a tener relaciones. Igual que hicieron con Luz María, ella insta a Camila a denunciar el intento de violación, pero Camila solo quiere incluirlo en la demanda de divorcio, una actuación poco coherente con lo que solía predicar en el caso de Luz María. Las dos mujeres destacan que ninguna mujer debería vivir ninguna agresión sexual, porque nadie se lo merece. Esta afirmación exculpa a las mujeres como “provocadoras” de este tipo de actos, algo que Ximena intentaba insinuar. De nuevo, Luz María afirma que lo peor no es solo la violación, sino que tiempo después se hacen notar las consecuencias a nivel psicológico y físico. Ambas crean un pacto implícito para evitar cualquier daño de esta índole en el futuro, y es cierto que el mensaje de buscar aliados en una situación así es bastante útil. Tras haber pasado por un acontecimiento tan traumático, es de vital importancia poder sincerarse con alguien y encontrar consuelo y ánimo.

Las dos también especulan sobre los motivos que llevan a los hombres a cometer delitos sexuales, a lo que Camila sentencia que es la pura inseguridad de ellos y el deseo de ser los dominantes.

El siguiente caso de violación y abuso sexual ocupa relativamente poco tiempo en la trama, si bien es muy claro.



Rosario Sánchez (R) es la verdadera madre de Alonso Lazcano y animada por el padre Anselmo cuenta su historia a Daniel (D) y Camila.

(Cap. 104, 22'30)

D: ¿Nos podría explicar bien cómo sucedieron las cosas?

R: Voy a tratar de ir conforme pasaron las cosas... Yo trabajé como sirvienta en la casa del padre de Alonso. Y él... abusó de mí cuando era casi una niña y cuando quedé embarazada, él me dijo que no me preocupara. Que tendría a mi hijo. Y que él le daría la vida de rey que se merecía. Lo que él nunca me dijo era que al nacer me lo arrebataría de los brazos y se lo entregaría a su futura esposa. Claro, porque una sirvienta no era una madre digna para un hijo que llevaría su apellido.

A la par que con el abuso sexual, nos enfrentamos aquí también a discriminación y un claro abuso de poder. No solo ha habido violaciones reiteradas a una menor (“casi una niña”) por parte de un adulto, sino que también resultó en un embarazo y el posterior robo del niño a su madre. El hecho de que no lo denunció evidencia la situación precaria de Rosario, aunque quizás no denunció por no tener fe en la justicia. De todos modos, ella, joven y empleada de hogar, habría tenido dificultades para criar un hijo y darle todo lo que necesitaba. No se sabe si exploró cualquier vía jurídica como para recuperar a su hijo o se había resignado directamente creyendo que con otras personas el bebé estaría mejor. No se valora tanto la violación y el drama que sufrió Rosario como la sorpresa de que Isadora no sea la verdadera madre de Alonso.

El cuarto caso de violación se basa en una historia inventada por Rocío Albarrán (RA), para potenciar el efecto dramático de la trama y disimular verdades inconfesables. Ella tuvo una relación amorosa con Daniel Monterde a espaldas de su marido Cayetano Albarrán (CA) y supuestamente desconoce la verdadera paternidad de su hijo Pablo.



Ante su hijo Mariano (M) Cayetano le pide explicaciones acerca de los rumores de una posible infidelidad de su mujer con el difunto vecino. Ella, siendo una mujer muy orgullosa, se inventa una coartada falsa a costa del honor de Daniel Monterde.

(Cap. 109, 25'30)

RA: Se lo juro que no lo sé. No sé de quién es hijo Pablo...si de Cayetano o de Daniel.

CA: ¿Te acostabas con los dos al mismo tiempo?

RA: No, claro que no. Si tengo la culpa es que Daniel Monterde me violó. Ese hombre abusó de mí y nunca supe si Pablo fue producto de la violación o de mi matrimonio contigo.

CA: No me vengas con eso ahora, Rocío. En esta carta tú le dices que lo amas.

RA: Escúchame, por favor. Tú querías que te dijera la verdad. Pues, te la voy a decir. Daniel se aprovechó de que tú y yo estábamos pasando por una crisis matrimonial. Él empezó a seducirme, a cotejarme, y yo no te voy a negar que sus palabras de amor me hacían sentir menos sola. Tú no estabas. Y me di cuenta que Daniel lo único que quería era llevarme a la cama y vivir una aventura conmigo. Por eso lo rechacé. Y eso, eso fue lo que no pudo resistir. Por eso abusó de mí.

M: ¿Por qué no se lo dijiste a papá en ese momento?

RA: Porque quise evitar una desgracia. Por eso me callé. Cuando tu padre y yo nos dimos cuenta que estaba embarazada, él se puso tan feliz, y la llegada de ese bebé hizo que Cayetano regresara a mí, que de alguna manera quisiera dar una nueva oportunidad a nuestro matrimonio.

CA: ¡No te escudes en esa cobardía, Rocío!

RA: No me escudo y sí que fui cobarde. Porque no tuve valor de confesarte que este hijo podía ser el resultado de la violación de Daniel Monterde.

CA: ¡Infeliz!

RA: ¡Sí! Daniel Monterde siempre fue un infeliz.

CA: Pero tú no fuiste una blanca paloma, Rocío. Si es cierto todo lo que dices, aceptaste sus coqueteos y galanteos. Una mujer decente jamás engaña a su marido ni siquiera con el pensamiento.

RA: Por favor, Cayetano, perdóname. Yo pensé que tú ya no me querías. Yo me sentía tan sola, tan desamparada...

CA: Eso no te justifica. Y a mí ahora esta duda me está matando. Ni puedo ni quiero estar así. Le voy a hacer una prueba de ADN para saber si Pablo lleva mi sangre o no.

Rocío tuerce la realidad y como Daniel Monterde ya está muerto, aprovecha para tomar el papel de víctima. Cayetano, a pesar de tener rabia en contra de su difunto vecino, tacha a su mujer de “indecente” por haberle hecho caso a Daniel en primer lugar. Si realmente hubiese habido una violación, aquí se implica que, de alguna manera, los coqueteos de la mujer lo habrían provocado. El espectador ya sabe que Rocío está mintiendo, pero Cayetano y los hijos reciben esta noticia como si fuera la verdad. Es llamativo que Cayetano entonces le atribuye parte de la culpa a su mujer, tal vez debido a una ideología machista. Un estudio determinó que “gran parte de la sociedad culpabiliza a la víctima por influencia de una cultura del honor basada en la fidelidad femenina y en la importancia de una buena reputación.”³³⁴ En Cayetano se manifiesta esa cultura de honor (“una mujer decente jamás engaña a su marido ni siquiera con el pensamiento.”), pero también en Luz María (“No soy digna de ti”).

En cambio, la reacción de la familia Monterde es unánime: don Daniel no puede haber hecho nunca algo así y algunas cartas de amor confirman la mentira de Rocío. Al final, ella debe admitir que ha mentado. De hecho, Rocío siempre quería más que un romance con Daniel y cuando este solo accedió a una aventura, ella se sentía herida en su orgullo. La mentira sobre la violación es, por lo tanto, una venganza. El desenlace de esta mentira es que Rocío no

³³⁴ Más datos sobre el estudio en <https://www.agenciasinc.es/Noticias/La-cultura-del-honor-culpabiliza-a-las-mujeres-violadas>, basado en Jesús M. Canto, Fabiola Perles & Jesús San Martín. ‘Culture of honour and the blaming of women in cases of rape’. *Revista de Psicología Social*, 32:1, 80-107, DOI:10.1080/02134748.2016.1250488 (accedido el 06/02/2019)

obtiene lo que pretendía, porque la acusación queda refutada y se reestablece el honor del hombre mientras que ella es la adúltera.

17.1.3. El color de la pasión

En esta telenovela se comenta un caso de violación como acto de venganza.



La criada Teresa es agredida en un callejón cerca de la casa por el villano Vinicio que quiere vengarse Lalo, novio de Teresa. No se ve la agresión, pero ella se resiste y grita “auxilio” hasta que él le tapa la boca. (Cap. 106, 20’20)

Después, Teresa (T) está llorando fuera de la casa cuando viene Lucía (L).

L: Tere, ¿Qué pasó? ¿Por qué estás llorando?

T: Fue ese hombre, fue ese desgraciado.

L: ¿Quién? ¿Qué te hizo, Tere, qué te hizo?

T: Venía caminando y me llevó a la fuerza a un callejón y entonces...

L: ¡Dios mío!

T: Fue espantoso. Espantoso, Lucía. Fue horrible.

L: Ven, ven, ven, tranquila. Tere, tenemos que ir a la policía a denunciarlo.

T: No, no, no, no quiero ir a la policía.

L: Pero, Tere, ¿cómo que no? ¿Por qué no? Tenemos que denunciar a este desgraciado.

T: No, es que... a mí me da mucha vergüenza que la gente sepa ... no quiero que nadie sepa. No quiero ir a denunciar, por favor.

L: Tranquila, Tere, tranquila. Vamos a la casa. Aquí vas a estar bien.

Teresa le cuenta a Lucía lo que pasó, pero solo mediante insinuaciones e implicaturas (“me llevó a la fuerza a un callejón y entonces...”). Lucía entiende perfectamente lo que ha pasado, ya que ver a una mujer en ese estado diciendo que alguien la llevó a un callejón, puede ser una indicación de que probablemente sufrió una agresión sexual. No obstante, de alguna forma se evitan las expresiones lingüísticas para referirse a la violación, se usa el

silencio como eufemismo y ambas se refieren al agresor como “desgraciado”. La primera reacción de Lucía es la más recomendada en estos casos: sin hacer nada más (por ejemplo, ducharse o cambiarse de ropa) hay que acudir directamente a denunciar la agresión y hacer los exámenes necesarios. Pero Tere ante todo siente vergüenza, una sensación inapropiada, porque ella es la víctima y si alguien debe sentir vergüenza es el agresor. Es un reflejo de muchas mujeres que se sienten responsables de una agresión sexual o a las que les resulta altamente vergonzoso que otras personas se enteren de cualquier cosa relacionada con su vida íntima o sexual.

Sin embargo, a la mañana siguiente Lucía se lo cuenta a su novio Marcelo por teléfono para pedirle ayuda y así se entera también el novio de Teresa. Luego, Lucía intenta de nuevo convencerla de denunciar (39’35).

L: Hola, Tere, buenos días. ¿Cómo te sientes?

T: Igual.

L: Ten, tomate esto. Tere, perdón que insista, pero tienes que denunciar a este desgraciado.

T: No, no, Lucía. Yo no quiero denunciar. No quiero que nadie se entere. No quiero que Lalo lo sepa, por favor.

L: No, Tere, lo tiene que saber. Lalo es tu novio. Y él te va a entender y te va a apoyar más que nadie.

T: No, Lucía, no se lo digas, por favor.

L: No, no, no, Tere, tranquila. No le voy a decir nada. Voy a hacer todo lo que tú me digas, ¿sí? Tranquila.

Tere no quiere ni que lo sepa su novio (en este diálogo la palabra “no” aparece 12 veces), posiblemente por pudor y porque la violación se podría interpretar como una infidelidad. Además, ella debe sentirse sucia por la agresión y esta sensación la puede proyectar a otras personas y temer que la desprecien por eso. La víctima se vuelve aún más víctima por su forma irracional de pensar. En el primer caso comentado (Victoria en *Triunfo del amor*) la víctima siente más que nada humillación (sentimiento impuesto desde fuera) y venganza (deseo de actuar). En cambio, aquí la víctima se ve inundada de vergüenza,

que “es un sentimiento que surge de una evaluación negativa del yo, y cursa con la idea de ser inadecuado/a y el deseo de ocultarse, volverse invisible y desaparecer”³³⁵, es decir, justo lo contrario a Victoria. En casos reales se puede dar la situación que las mujeres no quieran denunciar justo por vergüenza y para que sus más allegados no se enteren. Los personajes que rodean a Tere intentan convencerla de hacer lo correcto a pesar de sus vacilaciones. Por fin, Lalo logra hablar con Teresa (Cap.109, 36’25):

L: ¡Teresita! Teresita, por favor, no se vaya. No se vale que no quiera verme ni hablar conmigo.

T: Es que me da vergüenza.

L: ¿Vergüenza? Vergüenza debería darle al tipo que la dañó.

T: Ay no, no quiero hablar de eso, por favor. Me siento muy feo. Esto es horrible.

L: Más mal me siento yo de no haberla sabido cuidar. Si la hubiera acompañado hasta acá, el idiota ese no se habría atrevido a tocarla y todo lo hizo por mí. Por ensañarse conmigo. Porque como no me soporta sabía que si la tocaba me iba a fregar a mí.

T: No se culpe.

L: Todo es culpa mía.

T: No, no, no tiene la culpa de nada. Hasta me enteré de que se fue a por el tipo ese y hasta lastimado salió.

L: Hombre, Teresita, ni siquiera me duele nada. Teresita, ¿cómo le explico? Yo por usted, le juro, que daría la vida, Teresita. Así, por favor, le ruego que no me largue de su vida. Porque se lo juro que nadie, nadie nunca, la va a querer como yo.

Efectivamente, Vinicio actuó en venganza contra Lalo y por eso se culpa por lo ocurrido. Asimismo, en una cultura machista, una “cultura de honor”, el deber de un hombre es proteger a la mujer. Tere insiste en que él no tenía la culpa, pero en lugar de centrarse en su propia desgracia, Teresa lamenta también la agresión que sufrió Lalo a manos del mismo agresor (“...y hasta

³³⁵ Definición psicológica del concepto vergüenza disponible en <http://psicologosenmadrid.eu/verguenza/> (accedido el 06/02/2019)

lastimado salió.”). La palabra más usada por la víctima es nuevamente “vergüenza” y otros términos negativos como “feo” y “horrible”. Como ya se ha mencionado con anterioridad, Lalo maneja un alto grado de cortesía cuando habla con mujeres y las trata por “usted”. Ni siquiera tutea a su novia cuando le jura su amor.

Poco después, hablando de nuevo con Lucía, Teresa decide denunciar (Cap. 110, 02’15):

T: Sabes, que ya decidí que, que voy a denunciar a Vinicio.

L: Estoy de acuerdo contigo. Eso es lo que tenemos que hacer para que esa gente no se quede sin castigo, Tere.

T: Ya Lalo me estuvo contando lo que el desgraciado le hizo a Doña Trini. ¡Qué hombre tan malo! Va a tener que pagar lo que hizo.

L: Sí. ¿Lalo te va a acompañar a hacer la denuncia?

T: No, no, no. Me da mucha vergüenza. No quiero que se entere de los detalles. Eso no.

L: Tere, yo te acompaño.

T: ¿De veras?

L: Claro que sí.

Lucía reitera que la denuncia es lo más correcto para evitar que delincuentes como Vinicio se salgan con la suya y queden impunes. Resalta que la víctima insiste en el sentimiento de vergüenza por lo ocurrido, como si hubiera sido su culpa. Al final Teresa interpone la denuncia a solas, porque tampoco quiere que Lucía conozca los detalles de la agresión. Si bien ambas tienen una relación amistosa, Teresa no deja de ser empleada en casa de Lucía. Quizás es esta relación de poder la que inhibe a Teresa o el mero hecho de que todo lo relacionado con la intimidad le provoca pudor, pero lo más importante es que se lo cuente a la policía.

Efectivamente, Vinicio termina preso por los varios crímenes que cometió y Teresa no parece tener muchas secuelas, ya que su relación con Lalo sigue en las mismas líneas como antes (eso sí, en algún momento pasan al “tú”). Este caso demuestra muy bien lo que las víctimas de violaciones pueden

sentir como para no querer denunciar. No hubo amenazas como en el caso de Leoncio y Luz María, sino una profunda desvalorización autoinducida.

17.1.4. Mi corazón es tuyo

Esta telenovela trata un caso de abuso sexual intrafamiliar que afecta a un personaje secundario. Se mencionan también más víctimas, especialmente menores de edad, de un centro de apoyo, pero sin entrar en detalles.



Edith (E) le confiesa a su amiga Fanny (F) que ha sido víctima de abusos sexuales por parte de su hermanastro.

Cap. 78, 29'40

F: Oye, pero dime una cosa. Es que tenías carita de preocupación y así... ¿todo bien?

E: Bueno, es que... bueno, es que unos tipos me empezaron a seguir.

F: ¿Y te hicieron algo?

E: No. Aunque me vinieron muchas cosas a la mente. Mira, mi papá se murió cuando yo tenía 15 años. Después mi mamá se casó con otro hombre y sus hijos llegaron a vivir a la casa. Mis hermanastros eran más grandes que yo. Y uno de ellos, una noche espantosa, intentó abusar de mí. Por eso me fui de mi casa, Fanny.

Por lo que Edith cuenta, se trata de un intento de violación (“intentó abusar de mí”), pero más adelante aclara que no se quedó en el intento de abuso, sino que ha sido violada por su hermanastro. Su amiga Fanny vuelve a preguntar por qué no lo denunció (Cap. 98, 15'00):

F: Oye, Edith, ¿por qué nunca lo denunciaste?

E: Por miedo, Fanny. Por pavor. Es tan difícil superar algo así, por eso tengo tanto dolor dentro de mí. Quería esconderme con una máscara para protegerme³³⁶.

³³⁶ Así da explicación a su apariencia “punk” con el pelo erguido, el maquillaje fuerte, los tatuajes y la ropa negra.

(...)

F: ¿Le dijiste algo a tu mamá?

E: Primero mi hermanastro me amenazó.

F: ¿Cuántos años tenías?

E: 15, Fanny. Como Marisela.

F: Edith, de verdad, lo siento mucho.

E: Ahora sí entiendes por qué soy así.

Edith contesta evasivamente a la pregunta de si le dijo algo a su madre. El abusador, el propio hermanastro, amenazó a Edith (no sabemos con qué específicamente) y su única respuesta a los abusos fue irse de su casa y convertirse en “punk” para esconder el dolor que llevaba por dentro. En la Casa de las Mercedes³³⁷, en la que ambas colaboran, hay varias niñas que han sufrido cosas parecidas o aún peores, así que es ahí donde Edith se ve confrontada con su pasado. Estos recuerdos coinciden con el momento en el que Nando y ella empiezan a salir juntos y se acercan cada vez más. Finalmente, se lo tiene que contar a su novio Nando. (Cap. 112, 31’00):

E: Mira, la razón por la que me puse tan tensa cuando estábamos juntos en tu cuarto es que... mira... mi papá se murió, Nando. Y mi mamá se volvió a casar con un señor que tenía otros hijos. Se vinieron mis hermanastros y... cuando yo tenía 15 años uno de ellos abusó de mí. (...) Por eso, quiero que entiendas que el contacto físico todavía me saca un poco de onda.

N: Ay, Edith, lamento muchísimo lo que te pasó. Pero bueno, lo denunciaste, ¿no?

E: No, Nando. Es que, la neta³³⁸, se lo dije a mi mamá y ella no me creyó.

N: Pero hay que denunciarlo, Edith. Se tiene que hacer.

E: Mira, Nando, por eso me fui de mi casa, por eso me tatúo, mi rebeldía, quería alejar a la gente de mí, que los hombres no se me acercaran... Pasé de vivir en una mansión a vivir en la calle. Ay, Nando, dormí en los registros de luz, en

³³⁷ Es un lugar de apoyo para niñas y adolescentes en situación vulnerable que existe realmente: <http://www.jap.org.mx/diriap/index.php?iap=0731> (accedido el 25/09/2017). Véase también el capítulo sobre los lugares.

³³⁸ Neta (mexicanismo) = la verdad

un parque, las escaleras de una iglesia... pasé días sin comer. Esa es mi historia, Nando.

N: Nunca me hubiera imaginado.

E: Lo que quiero que veas, Nando, es que yo soy mucho más que esa mala experiencia de mi pasado.

N: Edith, muchísimo más. Mucho más, ¿ok? ¿Y sabes una cosa? Te admiro muchísimo. No tienes idea de lo valiosa que eres para mí. Puedes contar conmigo para lo que necesites, ¿ok? No estás sola.

Ahora sabemos que sí se lo contó a su madre, pero esta no le hizo caso. La mención de la falta de confianza en los propios hijos es interesante y demuestra una desprotección en el propio hogar. Edith vivió una experiencia doblemente traumática: no se quedó en la agresión sexual única, sino se repitieron los hechos debido a la convivencia. Aparte de eso, la desconfianza por parte de su madre no le dejó otra opción que la huida. Pero ¿por qué no lo denunció formalmente ante las autoridades? Al parecer, el rechazo de la madre es lo que la desanima, o la posible culpa por “destrozar” la familia, aunque los motivos no quedan del todo claros. En lugar de contestarle a Nando, ella relata sus dificultades del día a día tras huir de su casa. Como es un personaje fuerte, no sorprende que afirme que es “mucho más que esa mala experiencia de mi pasado”. Es un mensaje poderoso para cualquier víctima de abusos sexuales, ya que transmite que se puede llegar a superar la experiencia.



Edith (E) se enfrenta a su hermanastro, que la persigue y acosa nuevamente. Ella logra escapar y se refugia en sus amigos León (L), Fanny (F) y en su novio Nando (N).

(Cap. 118, 40'15)

N: No te hizo nada, ¿verdad?

E: No. Le di una patada y me pude escapar.

F: Si ibas en el camión, ¿por qué no gritaste?

E: Porque sacó una navaja.

L: Pues, sea maldito...

E: Me dijo que lo íbamos a pasar muy bien como en los viejos tiempos.

F: Edith, ven pa 'cá. (la abraza) Ya te dije, neta, hay que ponerle un alto. Porque a mí lo que me pasó con Enrique no tiene comparación con lo que te pasó a tí³³⁹. Pero finalmente se lo dije a mi papá y mi papá lo corrió de la empresa, ¿sabes? Edith... Las acciones de esos infelices, de abusadores, acosadores, esos violadores tienen que tener consecuencias, amiga.

L: Yo estoy de acuerdo. Ese tipejo tiene que pagar.

N: Edith, vamos al Ministerio Público. Tenemos que denunciar a este tipo.

Sus amigos insisten en la necesidad de denunciar y después de este suceso le debería quedar claro que, si no denuncia, corre el riesgo de volver a convertirse en la víctima de su acosador. La conversación sigue (Cap. 119, 10'00):

N: Edith, ya hablamos de eso...

E: Es muy difícil acreditar la violación después de tanto tiempo.

F: ¡Edith, a ver, es que tenemos que hacer algo! Ese tipo te está acosando, ¡caray!

N: Para...

F: Perdón.

L: Fanny tiene razón. Puedes levantar el acta por lo que pasó hoy.

N: Además, fue una amenaza, homicidio en grado de tentativa, ...

E: Sí, ¿verdad?

N: Edith, lo de la navaja es un intento de homicidio.

E: Mejor no pregunto por qué sabes de leyes, ¿verdad?

F: Así es Nando, ya sabes que sabe de todo. Jaja.

N: Sí, mi amor. (...) Mi amor, verás, tienes que sentar precedente.

F: Ahora, otra cosa que se me está ocurriendo es igual podemos comprar un *pepper spray* o esas sirenas que vienen en un bote que suenan durísimo.

³³⁹ Fanny fue acosada por un hombre mayor en el ámbito laboral, si bien reaccionó a tiempo y se lo contó primero a Ana, la niñera: "Hoy sentí que Enrique me estaba tirando la onda." (Cap. 61, 19'00)

L: Ah sí, y si se te acerca el idiota nada más le haces (imita una sirena).

N: Mira, yo no me voy a despegar de ti, no te preocupes.

E: Esa parte me está gustando, jaja. Amigos, mil gracias. La neta es que nunca he tenido cerca a personas tan increíbles. Personas a quienes les importara tanto. Muchas gracias.

L: Siempre vamos a estar ahí para ti.

Ahora están mencionando la dificultad de acreditar una violación después de tanto tiempo, aproximadamente 5 años después. Como ya lo vimos en la reacción inmediata de Lucía (*El color de la pasión*), la denuncia debe hacerse tan pronto como sea posible para poder asegurar las pruebas biológicas y físicas pertinentes. No obstante, la nueva situación de amenaza es una posibilidad para poner una denuncia, aunque sea poco en comparación con todo lo que ya ha sufrido a manos de su hermanastro. El componente didáctico está claro: hay que denunciar cuanto antes. La inactividad frente a cualquier clase de abuso sexual solo deja más delincuentes en libertad. Lo importante es también que todos los personajes (menos las víctimas) insisten de forma unánime en la necesidad de denunciar estos actos. Al menos se propone un posible marco de actuación para los espectadores que pueden encontrarse con un caso así en su entorno familiar o de amistades. Las soluciones intermedias como un *pepper spray* o la sirena son también de interés para que las mujeres se sientan algo más seguras en una sociedad en la que el feminicidio es una preocupación creciente³⁴⁰.



Edith intenta disfrutar de la intimidad con su novio, pero aún se bloquea con el contacto físico. Los dos hablan sobre posibles maneras de superar estos miedos (Cap. 132, 34'00):

³⁴⁰ Datos disponibles para Latinoamérica en https://elpais.com/sociedad/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html (accedido el 29/11/2018).

E: Ya sabes, trabajar en las Merceditas³⁴¹ es de las cosas que me han ayudado un poco. Son chavitas a las que le han pasado cosas muy similares. Que también, pues, vivieron en la calle.

N: Sí, la verdad es increíble lo que haces por esas niñas. Más porque nadie lo hizo por ti cuando lo necesitabas.

E: Aun así, ha sido suficiente, Nando. No sé cómo explicártelo... es como...

N: Edith, hay manera de reponerte de esa situación. Hay gente especializada, hay grupos de apoyo para mujeres que han sido víctimas de abuso.

E: Ya lo sé. Sabes, de hecho, en las Merceditas hay gente...hay gente que ayuda a las niñas con estos problemas. Y, ¿te confieso algo? Yo, no sé por qué, pero nunca me atrevía estar ahí... a pararme y gritarle a todo el mundo "¡Ay sí! mi hermanastro abusó de mí."

N: Mira, te lo digo muy amorosamente, hay muchísimas mujeres que lo superan a través del apoyo. Y claro, hablar de esto no va a ser fácil. Y contarlo implica revivir una parte que no te guste, pero hay una solución. No puedes vivir aterrada toda la vida. Como ser humano puedo entender cómo te sientes hasta cierto punto, este miedo de relacionarte de forma íntima otra vez, pero la terapia te puede ayudar.

E: Tal vez sí, ¿verdad? Pero no va a ser como muy rápido...

N: No. Pero yo voy a estar contigo en cada paso. Entonces no importa el tiempo.

E: ¿De verdad? Muchas gracias.

Como en los casos comentados anteriormente, la víctima se negó a denunciar al violador al encontrarse en una situación muy vulnerable. Cuando ocurrieron los hechos, Edith no tuvo ninguna clase de apoyo, es más, su propia madre no la creyó (parecido al caso de Luz María en *Amor bravío*). La única solución fue la huida y arriesgar su vida para alejarse del peligro. En Fanny, Nando y la familia de ambos por fin encuentra la ayuda necesaria para, cuando el hermanastro la vuelve a buscar, denunciarlo debidamente. A través de Nando, sin embargo, el espectador se entera de que el apoyo por parte de allegados

³⁴¹ Se refiere a La Casa de las Mercedes.

es necesario, pero no suficiente. La ayuda profesional es imprescindible para la superación del trauma causado por la violencia sexual.

En todos los relatos de la víctima predominan las expresiones de miedo (“miedo”, “pavor”, “noche espantosa”) y describe la agresión casi siempre con la palabra “abusar” sin aclarar la naturaleza del abuso explícitamente. Así se refugia detrás de una palabra menos directa, lo cual puede ser señal de su vacilación a contar la experiencia. Las reacciones de las otras personas se enfocan en la compasión (“Lo siento mucho”, “Lamento muchísimo lo que te pasó.”), el apoyo (“Te admiro muchísimo.”) y la insistencia en la necesidad de denunciar la agresión (“¿Por qué nunca lo denunciaste?”, “Pero bueno, lo denunciaste, ¿no?”, “Pero hay que denunciarlo, Edith. Se tiene que hacer.”, “Ese tipejo tiene que pagar “, “Edith, vamos al Ministerio Público. Tenemos que denunciar a este tipo”). Fanny comparte una experiencia de acoso que no llegó a mayores, pero con esto reitera la importancia de tomar acciones. Son los amigos que toman la iniciativa de ir a las autoridades para poner la denuncia a pesar de que hayan pasado muchos años desde la primera agresión.

Al final, Nando le propone acudir a grupos de apoyo donde mujeres que han pasado por algo parecido relatan sus vivencias y, con gente calificada, aprenden a sobrellevar las limitaciones que les crea esa vivencia en su vida diaria y la vida de pareja. Implica que no se trata de un proceso fácil por tener que revivir momentos desagradables, pero justo esta confrontación ayuda en el proceso de sanación. Los amigos de Edith están bastante bien informados y le brindan un apoyo respetuoso y constante.

17.1.5. La Gata

Aunque Esmeralda sufre varias situaciones de acoso verbal y físico por parte del “Italiano”, no se tratan como posibles agresiones sexuales que merecen denunciarse. Aparte de esto, contamos con un intento de violación (Inés) y una violación inventada (Gisela).

Inés, después de haber vendido a su propio bebé, sigue viviendo en la pobreza en el basurero y sobrevive gracias a robos y otros delitos. Tiene un aspecto sumamente descuidado y convive con un amigo (Rey).



Una tarde Rey (R) intenta violar a Inés (I) y en este momento llega afortunadamente su exnovio Garabato (G).

(Cap. 116, 36'50)

G: ¡Suéltala, maldito!

R: ¿Qué te pasa a ti?

G: ¿Aparte de raptar te vas a dedicar a abusar mujeres a la fuerza?

R: Suéltame.

G: Qué bajo has caído, Rey.

(...)

I: Muchas gracias por haberme defendido del Rey.

G: No tienes nada que agradecer.

I: No sé por qué se puso así. Eso nunca había pasado.

G: Inés, tú no puedes seguir dejando que él se quede contigo. Eso se puede repetir y no hay nadie quien te ayude.

I: Pues no lo quiero dejar sin casa y lo quiero mucho y sí me importa.

G: Eso no tiene nada que ver. Mira, a lo que voy es que una mujer tiene que entregarse por voluntad propia, no porque un patán la obligue o le engañe.

Garabato tiene claro que no se puede obligar a una mujer a tener relaciones sexuales contra su voluntad (“una mujer tiene que entregarse por voluntad propia”). Aunque intente defenderla, en la frase de Garabato se puede percibir también cierta perspectiva machista. Afirma que la mujer debe “entregarse”, es decir, tomar una postura pasiva a la merced del hombre, eso sí, voluntariamente. Su amigo Rey actuó de una forma imprevisible, tanto para Inés como para Garabato. La valoración de “qué bajo has caído” implica que las violaciones son perpetradas por gente despreciable y que nada las justifica. Lo que sí le intenta hacer ver a Inés es que ella deje de vivir con su

posible agresor, pero ella afirma que “no lo quiero dejar sin casa y lo quiero mucho y sí me importa”. El caso queda ahí como algo anecdótico: ya no se sabe más si hubo denuncia (muy improbable) o si Inés se separó de su amigo, pero tampoco se ofrecen más pautas de cómo sobrellevar una situación así.

La segunda violación en esta telenovela es un caso inventado por la supuesta víctima con fines de chantaje. De nuevo, puede ser también un recurso de potenciación dramática de la trama. Mariano descubre que Gisela está detrás del accidente de Esmeralda y Pablo y la visita para escucharlo de su boca.



Gisela (G) no duda en provocar a Mariano (M) intentando seducirlo, pero él no accede a sus avances y se va a pesar de la fuerte tensión sensual que hay entre ellos.

(Cap. 63, 19'45)

G: No te detengas, haz lo que te dictan tus hormonas.

M: Gisela, por favor. (...) Gisela, qué es lo que pretendes, ¿eh?

G: Que sea lo mismo que tú te niegas a aceptar.

M: (la rechaza) No acostumbro a acostarme con quien me produce tanto asco. No sé cómo, Gisela, no sé cuándo, pero voy a encontrar la manera demostrar que fuiste tú quien causó el accidente que dejó a Esmeralda parálitica. Lo voy a hacer.

G: Mariano. Mariano... (él sale corriendo)

M: (monólogo) Estuve a punto de cometer una locura. Esa mujer es capaz de despertar los más bajos instintos. Si un minuto más en su departamento la hubiera tomado a la fuerza. Y eso, eso solamente lo hacen los salvajes, los cobardes, los que no se pueden llamar hombres.

Gisela provocó a Mariano, aludiendo a seguir a sus hormonas, pero en realidad no en el sentido de que él se acostara con ella contra su voluntad, sino de forma consentida. Es sorprendente que en el monólogo después Mariano confiesa la posibilidad de haberla violado si se hubiera quedado un

momento más en su casa. Paralelamente, Gisela se inventa justo lo que Mariano vio como una posibilidad que desechó porque “eso solamente lo hacen los salvajes, los cobardes, los que no se pueden llamar hombres”. No obstante, el comportamiento provocador de Gisela (ella sí quería acostarse con Mariano, pero que él tomara la iniciativa) y la confesión de Mariano sobre el sentido impulso implican una posible culpabilidad por parte de las víctimas de violaciones. Parece que las mujeres provocan estas situaciones y solo los hombres íntegros se pueden resistir a esta tentación.

El día siguiente Gisela acude a Pablo, que aún sigue ingresado en el hospital (27'00).

G: Pablo, ¡me violó!

P: ¿Qué?

G: Mariano fue anoche a mi casa y me violó. Me violó...

(...)

G: Y eso fue lo que pasó, Pablo. Yo entiendo que lo hizo porque estaba borracho...

P: Es que mi hermano nunca se había comportado así. Gisela, yo no sé qué creer.

G: ¿Piensas que estoy mintiendo?

P: Es que mi hermano no es un violador.

G: Pero me violó. Y me amenazó. Me dijo que, si yo decía a alguien, él inventaría cosas terribles de mí.

P: ¿Qué cosas podría Mariano inventar de ti?

G: Me duele en el alma decir eso, pero me quitó mi dignidad, Pablo. Pero quiero que sepas que la única razón por la que no le denuncio es por ti. Porque yo no quiero que tú te veas envuelto en un asunto tan bochornoso solo porque eres su hermano.

P: Gisela, yo no puedo pedirte que no lo hagas. Todo lo contrario, estás en todo tu derecho.

G: Lo único que quiero es que el tiempo pase, borrar sus huellas de mi cuerpo. Quiero olvidar su olor, Pablo, quiero que pasen los años todo con que el olvido y la amistad que hay entre tú y yo sobreviva.

Como en *Amor bravío*, la violación inventada se usa para tapar una mentira. La reacción de los otros es de incredulidad y negación de los hechos, defendiendo al acusado. Sin embargo, Pablo insiste en el derecho de la denuncia a pesar de tratarse de su hermano. Gisela solo le repite que la violó, sin eufemismos ni insinuaciones (a estas alturas, algo sospecho ya que las víctimas se muestran normalmente más reservadas como hemos podido ver), pero no da muchos detalles, y apela a que el tiempo cure sus heridas.

En realidad, testimonios falsos como los de Gisela y Rocío son sumamente perjudiciales para las víctimas reales de violaciones. Las mujeres del corpus se inventan las violaciones con la finalidad de aumentar el dramatismo de la trama y, sobre todo, para desviar la atención de otros asuntos que pueden ser destapados. La primera reacción de los otros personajes es la de no creer lo que dicen. Esta actitud también es dañina y aunque el espectador sepa que se trata de una mentira, los personajes que ponen en duda el testimonio de la supuesta víctima están actuando de una forma negativa en este tipo de acontecimientos. No obstante, el personaje Pablo reconoce que, a pesar de no estar convencido de la culpa de su hermano, la víctima tiene y debe ejercer el derecho de denunciar la agresión.

17.1.6. La candidata

Esta telenovela se desarrolla en el ámbito de la política y del crimen organizado. Aparecen seis casos de violaciones de distintas características: en el ámbito familiar, sentimental, laboral, abusos dentro de redes de prostitución incluyendo violaciones múltiples y una violación inventada.



Susana (S) es una prostituta bajo el mando de Cecilia (C) y su padre, Mario (M). Ella pide la ayuda de Cecilia desesperadamente tras un encuentro íntimo con Mario.
(Cap. 11, 38'30)

S: Tu papá me obligó a tener relaciones con él y no fue como con los otros clientes... Por favor, te suplico que me ayudes. Ya no me puedo quedar aquí, por favor. Te lo suplico.

C: Tranquilízate. Yo te voy a ayudar. Te voy a ayudar, nada más lo único que te pido es un poquito de tiempo. Nada más.

S: OK.

No sabemos cuáles son las cosas aterradoras que hizo con esa chica, pero sí que fue en contra de su voluntad y que la dejaron con mucho miedo. Ella acude a una persona de confianza (“me obligó...”, “te suplico que me ayudes”), aunque resulta que no le puede (o quiere) prestar ayuda de forma inmediata. Cecilia responde de forma evasiva (“nada más”) con diminutivos minimizando el impacto negativo que conlleva tener que esperar y aguantar la situación más (“lo único que te pido es un poquito de tiempo”).



Al día siguiente Mario la busca de nuevo para aclarar un trabajo inminente y para volver a acostarse con ella.

(Cap. 12, 13'00)

M: ¿Hablaste con la dueña de la cafetería?

S: Sí, Don Mario. Mañana comienzo a trabajar de mesera.

M: No me vayas a fallar, ¡eh! Te necesito muy abusada³⁴². Eres una de mis mejores chicas. Ningún hombre podrá resistirse a tu belleza. En cuanto más Omar te conozca caerá rendido a tus pies.

S: Está bien, Don Mario. Mañana entonces comienzo a trabajar de mesera. Me voy a descansar un ratito, porque no descansé ayer.

M: Pero, te gustó ¿no? Yo puedo hacer que hoy te lo pases mejor.

S: Don Mario, que no, por favor.

La dominancia de Mario es patente y Susana intenta esquivarlo al máximo. Lo paradójico de esta escena es que, mientras Mario abusa de ella, le exige que ella haga el papel de abusada en su próximo trabajo. Por lo tanto, él no es consciente de que actúa contra la voluntad de la chica o no quiere serlo (“Pero, te gustó ¿no? Yo puedo hacer que hoy te lo pases mejor.”). Como proxeneta se siente dueño de “sus chicas” y por eso cree que puede hacer con ellas lo que él quiera. Carece de cualquier sensibilidad cuando ella evita contestarle si le gustó el encuentro sexual del día anterior. Está claro que la chica se siente incómoda y no quiere estar con él, pero para Mario puede resultar más atractivo e interpreta su “no” como un “sí”.



Cuando Susana ya no aguanta la situación, y a falta de ayuda de Cecilia, se acerca a senadora Regina Bárcenas, conocida por ayudar a las mujeres.
(Cap. 12, 40'30)

R: Hola, mucho gusto. Soy Regina Bárcenas. Toma asiento, por favor. Dime en qué te puedo ayudar... qué necesitas... ¿Necesitas alojamiento en un refugio?

S: Me llamo Susana y necesito su ayuda, pero yo no puedo regresar a ese refugio, por favor. Yo necesito que usted me saque del país. Se lo suplico.

³⁴² Le encargó jugar el papel de una mujer maltratada para captar la atención del objetivo, Omar. Con esta infiltración sentimental pretende controlar a su consuegro.

R: Tranquilízate. Tranquilízate. ¿Qué pasa? ¿Cuál es el problema? Me voy a sentar allá contigo. ¿Qué pasó?

S: Trabajo para una red de prostitución de alto nivel. Al principio todo parece genial. Ellos te pagan la universidad, te dan buen dinero, tienes que estar con políticos, senadores... y complacerlos. Y de repente te empiezas a dudar de ellos. Mi jefe me obliga sacarles información. Todo esto ya se volvió un infierno. Y abusa de mí... me lastima. Me obliga drogarme, me obliga estar con muchos hombres a la vez, él es un sádico y ya no puedo más, por favor.

R: Tranquilízate. Tranquilízate, por favor. Todo va a estar bien. Susana, hiciste muy bien en venir aquí. Y te vamos a ayudar. Pero yo necesito que te tranquilices primero y que me des la información que tengas: nombres, direcciones, teléfonos...

S: Sí, senadora. Yo la voy a ayudar en todo.

(entra Mario, Susana se asusta)

R: Papá, dame unos minutos, por favor, estoy ocupada.

M: Perdón, hija, pensé que estabas sola... (mira fijamente a Susana)

R: Sí, dame unos minutos, por favor.

Después de haber entendido el parentesco entre Regina y Mario (no lo sabía), Susana decide no declarar nada e intenta huir. Como ya ha empezado a ser un grave problema para Mario, él se encarga de matarla (Cap. 13, 39'00).

Mientras Regina usa imperativos para calmar a la chica ("tranquilízate") y se dirige a ella mediante el "tú" para crear más cercanía, Susana usa la forma de cortesía (posiblemente por respeto hacia su cargo político). Quizás es también una muestra de que no confía al cien por cien en ella. Susana explica muy bien cómo llegó a ser prostituta. Atraída por una clientela exclusiva y un buen sueldo, además de tener los estudios pagados, se alista en esta red de prostitución de lujo. Los problemas vienen poco después de empezar, ya que no parece que ella aún tiene poder de decisión y se convierte en mera mercancía. La obligan a hacer cosas contra su voluntad (varios hombres a la vez, sacarles información, tomar drogas, aceptar prácticas sádicas...) y encima su jefe, Mario, la viola. La violación de prostitutas es un tema tabú, ya que al dedicarse profesionalmente al sexo es difícil trazar la línea entre un

trabajo y una agresión. Para muchos puede parecer un hecho “provocado” por ellas mismas, así que un caso así en una telenovela puede concienciar a la audiencia.

Además, se muestran las relaciones abusivas que se dan en ese entorno profesional y que, a pesar de que las mujeres empiecen de forma voluntaria, fácilmente terminan atrapadas en esas redes del crimen organizado. La telenovela *Así en el barrio como en el cielo* también alude al problema de la trata de personas con el caso de Estrella (desaparece durante años, porque la obligaron a prostituirse) y de su hija Bernarda (mediante el truco del “chico guapo que enamora” la quieren captar).

Natalia y Omar son un matrimonio infeliz. Mientras él ejerce violencia sobre ella, Natalia busca afecto y amor en una aventura. Cuando Omar se entera de esto se vuelve loco y la encierra y maltrata.



Mientras la guarda encerrada en el dormitorio, él se acerca y quiere tener relaciones con ella, contra su voluntad y apelando a la mala consciencia por su engaño. Ella no tiene ninguna oportunidad contra él y accede. (Cap. 13, 38'15)

O: Tranquila...

N: (aterrada) ¿Qué haces? No.... Omar, por favor... por favor...

O: Tranquila, mírame. Mírame, tranquila, tranquila. Por favor, escúchame. Escúchame. Estoy al borde de la locura. Cada vez que te veo te imagino en los brazos de... ¡Ayúdame! Ayúdame, por favor, a sacarme esa imagen de mi mente. Antes de que esto se convierta en un desastre....

N: Pero... ¿qué quieres que haga yo? No sé qué vas a hacer.

O: Natalia, déjame hacerte el amor, ¿sí? Quiero estar contigo, por favor. Natalia, por favor, ¿sí? Por favor.

La violación en la pareja sentimental es un tema que vuelve más adelante con Alonso y Cecilia. Las afectadas no suelen relatar lo ocurrido a nadie y tampoco ponen denuncias ante las autoridades, porque quizás es también difícil para

ellas percatarse del abuso y aportar pruebas. En una sociedad en la que el matrimonio tenía literalmente la finalidad de procrear (véase lo comentado en el apartado de la homosexualidad), a muchas personas les puede parecer natural que haya sexo en la pareja, aunque la mujer no quiera. Es un acto de poder del hombre hacia la mujer que simplemente se asume por la naturaleza de la relación en cuestión. La escena termina así y no está claro si Omar se impuso o no. Lo que está claro es que él manda en la relación, porque emplea muchos imperativos (“mírame”, “escúchame”, “déjame”) y decide que lo que él quiere es lo que se hace (“quiero estar contigo”). Incluso la amenaza (“antes de que esto se convierta en un desastre”). Al ver la negativa de su mujer se pasa a rogarle (“por favor, ¿sí?”). Hay un potente mensaje de concienciación en este ejemplo, ya que para los espectadores es obvio que no hay voluntad de Natalia (“No.... Omar, por favor... por favor...”), aunque el personaje no se percate de la realidad. Natalia prosigue con los trámites del divorcio, pero no denuncia la violación como tal. Este caso alude al tabú de las agresiones sexuales en parejas.

La siguiente violación es un caso intrafamiliar, si bien la víctima inventó todo para esquivar las consecuencias de sus actos.



Nayeli (N) es una chica problemática y su padre decide mandarla con su madre a EE. UU., pero Nayeli quiere quedarse en casa de su amiga Ximena (X). Para convencerla le confiesa los presuntos abusos por parte de su padrastro.

(Cap. 26, 32'00)

N: Eh, Ximena, espérate. Mi papá me va a mandar a Estados Unidos.

X: ¿Y a mí qué? Que te mande a Estados Unidos...

N: No puedo vivir con el esposo de mi mamá, porque...

X: ¿Qué?

N: Porque... él trató de acostarse conmigo.

X: ¿Cómo?

Nayeli finge una actitud preocupada y su amiga Ximena, una chica responsable, la toma en serio y la deja quedarse en su casa. Teresa, la madre de Ximena, escuchó la conversación y se lo cuenta al padre de Nayeli, Ignacio.



Unos días después, Ximena habla por teléfono con su madre, que tiene varios problemas. Luego sigue charlando con Nayeli.

(Cap. 30, 28'00)

N: ¿Un trago?

X: No, gracias.

N: Ay, ¡qué aburrida! Así están los míos (se refiere a sus padres). Quieren que nos portemos bien y ellos son lo peor. ¿Cómo ves que mi papá quiere hablar con mi padrastro?

X: Pues, creo que es una muy buena idea. Intentó abusar de ti, Nayeli. Y que dé gracias más bien que no lo denunciaste con la policía.

N: Ximena, yo inventé todo para que mi papá no me mandara a EE. UU.

X: ¿Cómo? ¿Entonces no abusó de ti?

N: No, yo fui la que le buscó a él.

Nayeli es una chica de buena familia y sus padres están divorciados. Vive con su padre, ayudante del senador Gerardo, en México y pasa su tiempo con amistades poco recomendables consumiendo alcohol y drogas. Su naturaleza manipuladora se manifiesta en la mentira sobre su padrastro, ya que, al evitar vivir con su madre en Estados Unidos, puede seguir con su estilo de vida. No obstante, su entorno sí se tomó en serio las acusaciones y decidió actuar (darle cobijo, hablar con el padrastro...). Lejos de haber sufrido abusos, ella misma intentó seducir al marido de su madre (¿por despecho, aburrimiento, curiosidad...?). Las consecuencias de su mentira se notan apenas, porque ella suele salirse con la suya. La violación inventada es, como en las telenovelas anteriores, un pretexto de un personaje que buscan una coartada o justificación de sus acciones. Sin embargo, Nayeli puede también actuar por despecho, ya que ella intentaba acercarse a su padrastro y él no se lo permitió.

Al acusarlo directamente puede crear un daño difícil de reparar e incluso poner en peligro la relación que tiene su madre con su padrastro. Finalmente admite su mentira.

Cecilia (C) y Alonso (A) son empleada y jefe, además de amantes, pero Cecilia también ha empezado un romance con el hijo de él (y sobrino suyo), Emiliano.



Cuando Alonso se entera de esto decide vengarse de ella mostrándole su poder y forzándola en su oficina.

(Cap. 37, 17'00)

A: Quiero que tú te encargues de ello (la campaña). ¡No de mi hijo!

C: A ver, Emiliano...

A: A ver, qué pasa, ¿eh? ¿Qué? ¿Ahora resulta que Emiliano te calienta más que yo? ¿Es eso? (la estira sobre el escritorio) Vamos a ver si después de eso te sigues acordando de mi hijo...

Cecilia, visiblemente, no disfruta del sexo con Alonso en esta situación, pero se mantiene pasiva ante la violencia y determinación de su jefe. Alonso es muy dominante y agresivo, hasta tal extremo que en otra ocasión ya le había propinado una bofetada y después de que ella intentó quitarse la vida, él la estrangula por afectar negativamente a su campaña electoral. Cecilia está tan hambrienta de afecto y obsesionada con quitarle el marido a su hermana que permite que la humille y maneje a su antojo. Igual que en el caso de Natalia y Omar, para mucha gente es difícil detectar una violación o agresión sexual en el ámbito de una relación sentimental, ya que se presupone que el sexo consentido forma parte de ella. La actitud de la víctima es crucial para reconocer cualquier irregularidad en la relación sentimental, pero si en la sociedad predominan unos valores machistas que rezan la inferioridad de las mujeres, difícilmente se relacionan estas situaciones con abusos y delitos de violencia sexual.

Alonso no se limita a tener solo una mujer. Aparte de su esposa cuenta con numerosas amantes y acude a los servicios de prostitutas. La violencia (sexual) es algo habitual en él (al menos con sus amantes) como el deseo de controlarlo todo y conseguir cualquier cosa que se proponga.



Marcia, amante de Omar, es chantajeada y coaccionada por Alonso a acostarse con él.
(Cap. 52, 20'30 / 30'30)

A: Eres una ladrona que está robando a mi padre. Zorra.

M: Por favor, no le vaya a decir nada.

A: Claro que le voy a decir... cuando se despierte le voy a contar todo.

M: No, por favor. Por favor, ¿cómo puedo convencerlo?

A: Está bien, convénceme.

M: Voy a hacer lo que tú me digas.

A: ¿De veras? Por ahí vas mejor... (la toca) ¿Qué?

M: Aquí no... Omar se puede despertar.

A: Pues, en justamente eso está lo interesante.

(...)

M: No le vas a decir nada a tu papá que traté de robarle, ¿no?

A: No. Ahora tenemos un trato. Yo voy a venir a esta casa cuando se me dé la gana y tú me vas a complacer en todo. ¿Estamos de acuerdo?

M: Te propongo algo mejor.

A: Jajaja. ¿Sí? ¿Qué?

M: Déjame ir. Me voy a desaparecer. No van a volver a saber de mí, ya no les voy a dar problemas.

A: No, no. Te hiciste pasar de lista y ahora paga las consecuencias. No te preocupes, tú nada más compláceme. ¿De acuerdo?

Marcia tiene un acuerdo con Mario acerca de seducir a Omar para así acceder a información delicada (el trabajo que inicialmente debía hacer Susana). Ella también se enriquece, tanto por lo que le paga Mario como por lo que va

obteniendo de Omar, aunque así se vuelve sumamente vulnerable. Cuando Alonso se percata de sus intenciones para con Omar se aprovecha de ella mediante favores sexuales. Tal vez no es una violación propiamente dicho, pero sí es un abuso sexual. El poder de Alonso se muestra en el empleo de imperativos (“convénceme”, “compláceme”, “paga las consecuencias”) y la coacción se disfraza de acuerdo mutuo (“¿Estamos de acuerdo?”, “¿De acuerdo?”). Marcia solo accede a los avances de Alonso por miedo de ser descubierta (se ha llevado dinero de Omar) y propone en vano desaparecer para evitar toda esta situación. Cuando ella se convierte en un estorbo entre la gente poderosa, busca ayuda en Cecilia, que la redirige a su madre, Gisela. Sin embargo, para esa proxeneta Marcia también supone un estorbo y por eso la vende a una red de trata de personas regida por narcotraficantes.



Los narcos pretenden llevarla al norte y antes de eso la violan de forma repetida varios integrantes de ese grupo: “Güero, te toca. Hay que ablandarla más... hasta que vengan por ella. Jajaja.” (Cap. 57, 16’00)

Finalmente, es rescatada por otro grupo criminal que quiere extorsionarla: su libertad a cambio de información crítica sobre su amante Omar, el padre de Alonso. En un vídeo relata luego lo que le ocurrió (Cap. 59, 31’27): “Me entregaron a unos narcotraficantes, fui drogada y violada...”

Como en el caso de la prostituta Susana, el deseo de llegar fácil y rápidamente a mucho dinero estropea la vida de dos jóvenes. Atraídas por riquezas y poder acceden a cometer acciones moralmente incorrectas o incluso ilegales, para después convertirse en víctimas. La violencia sexual juega un papel importante en el afán de subyugar a las mujeres, de romper su integridad y de convertirlas en una mercancía.

En los discursos se percibe claramente el desprecio hacia las mujeres y su rol queda reducido a un objeto de placer (“tú nada más compláceme” / “hay que ablandarla más”). Aparte de las propias palabras, también la manera de

hablarle a Marcia y sobre ella, con risas e ironía, refuerza el valor inferior que se le atribuye.

Esta telenovela da un posible reflejo de la cruda realidad que, seguramente, no le hace justicia a lo que sufren muchísimas mujeres en México y el resto del mundo. De forma implícita se ejerce una crítica sobre el mundo de la prostitución “de lujo” y se advierte de un peligro real que conlleva vender su propio cuerpo de manera presuntamente voluntaria.

17.1.7. Un escenario para amar

Zoila es la dueña del bar nocturno en el que trabaja la bailarina Lourdes. Aparte de la relación laboral también les une una amistad.



En un momento dado Zoila necesita sincerarse con alguien y le cuenta a Lourdes que tiene un hijo fruto de una violación.

(Cap. 14, 00'30)

Z: Sabes, Lule, me lo he guardado durante años, pero no puedo más. Necesito desahogarme, hablar con alguien.

L: Claro, Zoila, lo que necesites. Yo te escucho.

Z: Mi hijo... mi hijo fue producto de una violación. Y yo lo di en adopción. Yo estaba muy chica, Lule, no tenía dinero, no tenía familia. Caí en redes de prostitución, trabajé en lugares donde me veía obligada a acostarme con los clientes... algo muy diferente a lo que ustedes hacen. Un día intenté escapar, ya no pude más, entonces el maldito hombre que nos vendía me golpeó y abusó de mí. Me dejó embarazada. Yo era muy pobre, no tenía para alimentar a mi hijo, así que decidí entregarlo a otra familia, porque iba a ser mejor para él.

L: Lo siento mucho, Zoila.

Zoila le confiesa el drama que ha vivido cuando era más joven. La afirmación “me veía obligada a acostarme con clientes” implica que Zoila ejercía la

prostitución contra su voluntad y que fue explotada por proxenetas. Su jefe fue quien la violó como reprimenda a un intento de huida, aunque tampoco se sabe si fue obligada a acostarse con los clientes sin protección. De esta forma, no sabríamos determinar con certeza quién fue el verdadero padre del niño. Lo llamativo es el relato de la violencia que sufrió a manos de gente que comercializa con los cuerpos (y vidas) de mujeres, a menudo muy jóvenes. Zoila dio a su hijo en adopción (seguramente de forma irregular), porque “iba a ser mejor para él”. No se sabe mucho más sobre esa vivencia ni si hubo denuncia de la violación (poco probable). Al final, Zoila debió salir de esas redes y trabajar en otras cosas como para crear su propio negocio. Parecido al caso de Luz María, Zoila no le culpa al niño de nada e intenta dar con él para retomar la relación después de tantos años. Zoila no manifiesta más secuelas del incidente, lo cual es algo extraño. Si la obligaron a ejercer la prostitución, prácticamente cada cliente la violaba y se puede deducir que la mujer sufre mucho por una situación así. En este caso, Zoila ni habla de cómo consiguió superar todo lo que le había ocurrido y parece que esta información añade solo un poco de dramatismo acerca de la concepción del “hijo perdido” (trama muy explotada en las telenovelas). No hay, por lo tanto, componente didáctico en el tratamiento de la violación.

17.2. Corpus versus realidad

En todos estos casos de violaciones en el corpus (once casos de violación, dos intentos y tres violaciones inventadas) se hallan diferencias y similitudes. En general, las mujeres son muy reacias a denunciar al agresor. De hecho, ninguna lo hace por voluntad propia, sino que es el entorno, la familia y los amigos, lo que las impulsa a actuar. Los casos que suceden entre parejas no se comentan con nadie ni se denuncian formalmente ante las autoridades, igual que las violaciones que se dan en las redes de trata de personas y prostitución. Estas mujeres están verdaderamente desprotegidas y no hacen (o no pueden hacer) uso de sus derechos. Las violaciones inventadas tampoco son denunciadas, porque la obvia falta de evidencias dificulta el proceso legal.

En el mundo real, como es bien sabido, las secuelas físicas dependen de la agresión y las reacciones de las víctimas pueden variar. Dentro del cuadro de una violación se pueden dar los siguientes síntomas³⁴³:

Los síntomas psicológicos [frente a los físicos] de la violación son potencialmente más graves. A corto plazo, la mayoría de los pacientes experimentan temor, pesadillas, problemas de sueño, ira, vergüenza, culpa o una combinación de todos ellos. Inmediatamente después de la agresión, el comportamiento del paciente puede variar desde la locuacidad, el llanto y los estremecimientos hasta el shock, la desconfianza, el desapasionamiento y la inactividad.

Las reacciones de las víctimas del corpus son principalmente vergüenza (Luz María, Teresa), temor (Susana, Natalia, Marcia) e ira (Victoria, Edith, Camila). En algunas no se notan efectos llamativos (Cecilia, Inés, Rosario, Zoila), especialmente en los casos inventados (Gisela, Rocío, Nayeli).

En la vida real, a largo plazo las víctimas de violaciones sufren del trastorno de estrés postraumático:

El trastorno de estrés postraumático es un trastorno de ansiedad; los síntomas incluyen volver a experimentar la situación (p. ej., evocación del suceso, pensamientos intrusivos o imágenes terribles), evitación (p. ej., de situaciones, pensamientos y sentimientos relacionados con el trauma) e hiperexcitación (p. ej., dificultades para dormir, irritabilidad, problemas de concentración). Los síntomas duran > 1 mes y deterioran significativamente el funcionamiento social u ocupacional.

Estos efectos se muestran especialmente en el caso de Luz María, ya que es la recuperación mejor documentada del corpus. Los otros casos no reciben este tipo de seguimiento.

Es prácticamente unánime que las víctimas, en primer lugar, rechazan denunciar el acto ante las autoridades y en algunos casos ni siquiera lo

³⁴³ Según el manual médico de la empresa Merck Sharp & Dohme Corp. disponible en <https://www.msmanuals.com/es-es/professional/ginecolog%C3%ADa-y-obstetricia/violencia-dom%C3%A9stica-y-violaci%C3%B3n/examen-m%C3%A9dico-de-la-v%C3%ADctima-de-violaci%C3%B3n> (accedido el 30/11/2018).

comunican a nadie (violaciones en pareja en *La candidata*) o muy tarde (Luz María en *Amor bravío*). La percepción que se deriva de estos datos es que hay muchos más casos de violaciones y agresiones sexuales de los que se llevan formalmente ante la justicia.

Casi la mitad³⁴⁴ de las mujeres en México (47%) ha indicado en una encuesta de la OECD en 2014 haber sido víctima de violencia física y/o sexual por parte de una persona cercana, con lo cual el país se sitúa tristemente delante de todos los estados miembros. Un dato aún más espeluznante es que un 40% de las víctimas de delitos sexuales son menores de 15 años³⁴⁵.

En 2015 se denunciaron 12.156 casos de violaciones en México, según cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP)³⁴⁶:



Lógicamente, las estadísticas solo recogen los datos de los casos denunciados de forma oficial, aunque la incidencia real puede ser

³⁴⁴ OECD (2017), Violence against women (indicator). doi: 10.1787/f1eb4876-en (Accedido el 03/04/2017)

³⁴⁵ Se hace referencia a informes disponibles vía <http://www.clinicas-aborto.com.mx/2016/12-/aborto-por-violacion-en-ninas-obstaculizado/> y <http://aborto-por-violacion.gire.org.mx/#-/conclusion> (accedido el 22/08/2017)

³⁴⁶ Imagen tomada de <https://expansion.mx/nacional/2016/04/04/groo-y-edomex-lideres-en-agresiones-sexuales> (accedido el 30/11/2018).

significativamente más alta. Es difícil saber en qué cifra se sitúan los casos no denunciados, pero hay quienes afirman que solo un 2% llegan a ser denunciados³⁴⁷ (en Ciudad de México) mientras otros apuntan al 11,8%³⁴⁸ (a nivel nacional). Esta triste realidad se refleja perfectamente en el corpus. Recordemos que, de las once violaciones y los dos intentos, solo tres víctimas denunciaron (y una de ellas cinco años después de la agresión) dando así un 23%. Conviene recordar que en este recuento no se recogen las muchas situaciones de acoso sexual que tampoco se denunciaron y rebajarían el porcentaje aún más. Se puede concluir, pues, que la imagen que se ofrece de las violaciones en las telenovelas mexicanas es bastante verosímil en el contexto mexicano.

De todos modos, el registro correcto de los casos depende también de la definición que las autoridades les dan a los términos violación, hostigamiento sexual, abuso sexual y estupro (por ejemplo, según presencia de penetración, uso de violencia etc.).³⁴⁹ Los datos de UNICEF³⁵⁰ acerca de los abusos sexuales en menores de edad en México son alarmantes:

En 2012, al menos 21 mil 714 niñas y adolescentes (10-17 años) sufrieron alguna agresión sexual (ENSANUT: 2012). Para 2014 alrededor de 23 mil adolescentes (12-17 años) sufrieron algún tipo de agresión sexual, incluyendo acoso, tocamientos y actos íntimos no consentidos. Prácticamente cuatro de cada 10 casos de probables violaciones sexuales sucedieron en los entornos más cercanos y cotidianos, como el hogar (25%), la escuela (13%), y el lugar de trabajo (6%) (Fuente ECOPRED: 2014)

³⁴⁷ Según datos aportados en el artículo <https://www.elsoldemexico.com.mx/mexico/justicia/casi-no-denuncian-violacion-en-cdmx-solo-el-2-levantan-actas-1917482.html> (accedido el 33/11/2018).

³⁴⁸ Artículo disponible en <https://expansion.mx/nacional/2016/04/04/qroo-y-edomex-lideres-en-agresiones-sexuales> (accedido el 30/11/2018).

³⁴⁹ Legislación disponible en <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimoquinto/capitulo-i/> (accedido el 30/11/2018).

³⁵⁰ Datos disponibles en https://www.unicef.org/mexico/spanish/noticias_34505.html (accedido el 30/11/2018).

Efectivamente, los casos presentados en el corpus sucedieron principalmente en el hogar (Luz María, Camila, Edith, Natalia) o en el lugar de trabajo (Victoria, Rosario, Susana, Zoila).

Un reciente estudio de la Fundación Thomson Reuters³⁵¹ basado en encuestas a expertos afirma que la Ciudad de México es la sexta megaciudad más peligrosa en el mundo para las mujeres a nivel de protección sanitaria y oportunidades económicas. En los casos de violencia sexual y acoso incluso resulta ser la cuarta megaciudad más peligrosa a escala mundial, precedida solo de Delhi, Sao Paulo y El Cairo. Determinar si México es realmente mucho peor que otros sitios es una tarea difícil. La cifra negra de las violaciones es alta en todos los países, aunque en algunos países la gente denuncia más a menudo e incluso casos menos graves (por ejemplo, acoso sexual verbal). Por otra parte, el manejo de las estadísticas puede ser diferente en cada lugar³⁵². Una agresión prolongada en el tiempo puede contabilizarse como un solo caso de violación en un país, mientras que en otro se cuenta cada uno de los sucesos como un caso separado. De esta forma, países como Suecia, Canadá o Australia parecen sitios muchísimo más hostiles para las mujeres que México.

Más que los números hay que observar también la actuación de la justicia en el caso de denuncias. Un ejemplo de la escasa protección que reciben las mujeres frente a agresiones sexuales en México es el caso de Itzel³⁵³, una quinceañera que mató a su agresor en defensa propia y que es finalmente acusada de homicidio. Además, “la familia ha recibido llamadas amenazantes y la presión constante de las autoridades”. Tras un mes se resolvió el caso

³⁵¹ Artículo disponible en http://www.milenio.com/df/ciudad_de_mexico-peligro_mujeres-violencia_sexual-acoso-inseguridad-reuters_0_1050495325.html y resultados de la encuesta en <http://poll2017.trust.org/> (accedido el 20/10/2017)

³⁵² Véase el artículo disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120915_violaciones_suecia_estadisticas_rg (accedido el 30/11/2018).

³⁵³ Artículo disponible en http://internacional.elpais.com/internacional/2017/06/27/mexico-1498599161_189684.html (accedido el 20/10/2017)

con la exoneración de la adolescente, pero no todas las víctimas que mataron a sus agresores tuvieron esta suerte (véase el caso de Yakiri Rubio³⁵⁴).

Como ya se ha mencionado con anterioridad, un estudio³⁵⁵ por parte de psicólogos de la Universidad de Málaga concluye que el concepto del honor tiene mucha relevancia en la percepción de la violencia sexual en una sociedad e influye en que las víctimas sean más reacias a denunciar las agresiones. La idea central de este estudio es “la arcaica cultura del honor masculino y femenino”³⁵⁶:

El código de honor masculino requiere que el hombre sea capaz de proteger físicamente a su familia³⁵⁷ y sus propiedades, lo que implica asertividad, dureza y autoridad sobre la familia. Sin embargo, el código de honor femenino requiere que las mujeres muestren prudencia en su comportamiento sexual, subordinación a la autoridad masculina y sean modestas. (...)

De la misma forma, el código de honor masculino dicta que el hombre debe ser sexualmente activo y debe exigir obediencia a su mujer y a su familia, mientras que el código de honor femenino impone que la mujer debe controlar su sexualidad y mostrarse obediente.

La castidad femenina, su pureza y fidelidad sexual son valores centrales de las normas que rigen el honor, y si estas son transgredidas, el hombre debe actuar con urgencia e inmediatez para proteger su propio honor.

Desde este punto de vista, los individuos que presentan niveles elevados de afiliación a la cultura del honor tienden a justificar y legitimizar la violencia causada por los celos en la pareja. Valoran la fidelidad de la mujer y un nivel

³⁵⁴ Uno de muchos artículos disponible en <http://www.elmundo.es/internacional/20-14/03/08/531b8fe5e2704e00688b4578.html> (accedido el 20/10/2017)

³⁵⁵ Jesús M. Canto, Fabiola Perles & Jesús San Martín. 'Culture of honour and the blaming of women in cases of rape'. *Revista de Psicología Social*, 32:1, 80-107, DOI:10.1080/02134748.2016.1250488

³⁵⁶ Citado vía el artículo <https://www.agenciasinc.es/Noticias/La-cultura-del-honor-culpabiliza-a-las-mujeres-violadas> (accedido el 06/02/2019)

³⁵⁷ Pablo (*Amor bravío*) y Lalo (*El color de la pasión*) no han sido capaces de proteger a sus parejas y así lo expresan en los diálogos. Han incumplido con su papel social.

bajo de promiscuidad sexual en ella y no perdonan ningún tipo de infidelidad, particularmente si es de tipo sexual.

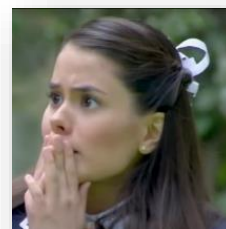
Tal código de honor forma parte del conocimiento sociocultural compartido de una sociedad y está aún más profundamente anclado en la cognición de los ciudadanos que sus propias opiniones y actitudes: “una actitud general socialmente compartida es mucho más estable que los modelos mentales (y opiniones) de usuarios individuales de la lengua” (Van Dijk, 2006a, p. 59). En México predomina claramente la cultura del honor, lo cual explica el panorama tan deplorable para las víctimas de agresiones sexuales. Ni siquiera las telenovelas están exentas de alusiones al honor y se dan tanto por parte de las propias víctimas como por parte de otras personas. Por eso, lamentablemente, las telenovelas ofrecen un reflejo bastante fiel de la realidad y solo en algunos personajes se percibe el rechazo o al menos una crítica de los códigos establecidos (por ejemplo, Camila en *Amor bravío* o Fanny en *Mi corazón es tuyo*).

Lo que sí propone un cambio de actitudes es la constante mención de la necesidad de denunciar al agresor. Mediante la educación cívica a través de las telenovelas, con un público mayoritariamente femenino, puede manifestarse —a largo plazo— un posible cambio ideológico. Para poder vencer las creencias arcaicas del código de honor las mujeres tienen la obligación de denunciar las agresiones sexuales rápidamente, y eso es lo que transmiten, en general, las telenovelas del corpus.

18. Prevención de embarazos y abortos

Es que no nos estamos cuidando, Saúl...

Un escenario para amar, cap. 3, 02'00.



La prevención de embarazos es un tema que no tiene mucho protagonismo en las telenovelas mexicanas, ya que se dan numerosos embarazos no deseados en mujeres muy jóvenes. En diez de las doce telenovelas del corpus tenemos en total 19 casos de embarazos no deseados³⁵⁸ y en muchos de ellos también se tematiza la posibilidad de una interrupción de embarazo (aborto) y la adopción. En nueve casos (casi un 50%) hablamos de embarazos en niñas adolescentes, uno incluso fruto de una violación. De los 19 casos de embarazos no deseados hay dos abortos espontáneos (11%), uno provocado por la embarazada (7%), una adopción ilegal (7%), ninguna interrupción voluntaria del embarazo y 15 de las mujeres (79%) tienen finalmente a sus bebés. En el caso del aborto provocado, se podría argumentar que se trata también de una interrupción voluntaria del embarazo, pero de una forma poco convencional.

<i>Telenovela</i>	<i>Personaje</i>	<i>Comentario</i>
<i>Triunfo del amor</i>	María Desamparada	Tiene al hijo.
<i>Triunfo del amor</i>	Ximena	Tiene al hijo.
<i>Triunfo del amor</i>	Victoria	Tiene al hijo.
<i>Amor bravío</i>	Luz María	Violación; aborto espontáneo.
<i>Amor bravío</i>	Natalia	Tiene al hijo.
<i>Amor bravío</i>	Teresa	Tiene al hijo.
<i>El color de la pasión</i>	Nora	Aborto provocado.
<i>El color de la pasión</i>	Daniela	Tiene al hijo.
<i>Mi corazón es tuyo</i>	Isabela	Tiene al hijo.

³⁵⁸ La madre soltera Roberta en *Las Bravo* también puede haber tenido un embarazo no deseado, pero faltan los datos y por eso no se incluye en el cómputo.

<i>La Gata</i>	Esmeralda	Tiene a los gemelos.
<i>La Gata</i>	Inés	Da en adopción por dinero.
<i>Qué pobres tan ricos</i>	Frida	Tiene al hijo.
<i>Qué pobres tan ricos</i>	Lupita	Tiene al hijo.
<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	Jacky	Tiene al hijo.
<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	Francesca	Tiene al hijo.
<i>Un escenario para amar</i>	Estefy	Tiene al hijo ³⁵⁹ .
<i>Antes muerta que Lichita</i>	Luciana	Tiene al hijo.
<i>La candidata</i>	Ximena	Tiene al hijo.
<i>La candidata</i>	Teresa	Aborto espontáneo.

18.1. Ejemplos del corpus

A continuación, se presentan los ejemplos con más detalle.

18.1.1. Triunfo del amor

En forma de recuerdos, durante los primeros capítulos conocemos la historia de la joven Victoria, que trabaja de empleada doméstica en la casa de Doña Bernarda. Es una muchacha inocente y se enamora de Juan Pablo, el hijo de Bernarda que está a punto de hacerse sacerdote. Justo en la última noche de Juan Pablo en la casa ambos se acuestan (cap. 1, 21'00) y de este encuentro único Victoria se queda embarazada. Cuando su patrona se entera de esto, lejos de apoyar a la madre de su futuro nieto, la echa de la casa y, posteriormente, sigue arruinándole la vida por venganza de haber pervertido a su santo hijo (cap. 1, 48'00). Para la futura madre no existe ninguna otra opción, como el aborto o la adopción (ni se menciona), que tener al bebé (cap. 4, 28'00) y luchar para salir adelante contando con la ayuda de su amiga Antonieta. Unos años después, esa hija, María, se extravía cuando Victoria tiene un accidente (cap. 5, 25'54) y no consigue recuperarla durante mucho tiempo.

³⁵⁹ En la primera temporada solo se entera de su embarazo, en la segunda temporada tiene al hijo (Fernandito).



Ella encarna el papel de madre soltera que ha criado a su hija sola, pero que sufre una pérdida terrible. Luego se sabe que el accidente fue provocado por la mismísima Doña Bernarda, que quería quitarle a Victoria la hija sea como fuere. María termina en un orfanato y recibe el sobrenombre “Desamparada”, porque así las monjas la encontraron esa noche. Conociendo toda esta historia, arranca la trama en la que madre e hija coinciden sin saber de su parentesco.

Fiel al carácter dramático de esta telenovela, hay otros dos embarazos no deseados que se desarrollan en paralelo y son atribuidos al mismo padre, Max.

La villana Ximena se queda embarazada de su amante Guillermo en plena reconquista de su exnovio Max (cap. 37, 24’30 y antes). En lugar de contemplar el aborto o la adopción decide rentabilizar este bebé. Aprovecha una noche en la que Max está borracho (cap. 39, 18’00) y finge haberse acostado con él para poco después hacerle creer que él es el padre del bebé que viene de camino (cap. 41, 07’00). Ximena insiste en casarse con Max cuanto antes por la llegada del retoño. Cuando él ofrece todo su apoyo y su apellido para el bebé sin la necesidad de pasar por el altar, la madre de Ximena lo reitera (cap. 42, 6’30): **“Estás obligado a casarte con mi hija. Tienes que casarte con mi hija.”**

Oswaldo también le recuerda a su hijo de la responsabilidad que tiene para con su hijo y que esta necesariamente implica casarse con la madre (Cap. 42, 13’10).



Cuando Max se niega a casarse con una mujer a la que no ama, su padre concluye:

Debiste haberlo pensado antes, hijo. Porque tener sexo sin responsabilidades, ahí tienes las consecuencias.

La conexión casi indivisible del matrimonio y la procreación es llamativa. Se debe a una creencia tradicional arraigada en el conocimiento cultural compartido de la sociedad, que tiene sus raíces en la ideología católica. Parece que el simple hecho de estar casado asegura una crianza adecuada al hijo, a pesar de que los padres ni se quieran. De esta visión se entiende que el valor de familia se corresponde únicamente con parejas casadas e hijos nacidos dentro de ese matrimonio. Por eso la madre de Ximena y la propia Ximena tienen tanta prisa por que se lleve a cabo la boda (en realidad, quieren enriquecerse con este enlace). Aparentemente, un hijo nacido de padres no casados no tiene los mismos derechos o sufre algunas desventajas sociales o religiosas³⁶⁰.

En otros ejemplos del corpus se puede apreciar la misma reacción y que los embarazos inesperados se “salvan” de alguna forma mediante el matrimonio. Según la tradición cristiana, el matrimonio debe preceder a la procreación y los fieles se ven posiblemente obligados a subsanar el error de haber invertido la “secuencia correcta”. Por eso, el “trato” que ofrece Max, y que todo el entorno acepta, es que una vez que nazca el niño, se va a divorciar de Ximena. El fracaso del matrimonio está ya programado. A nadie le parece extraño esto y es como si lo más importante fuera que la mujer esté casada en el momento de dar a luz para, quizás, no sufrir ningún rechazo social o

³⁶⁰ Por lo general, el derecho canónico (868) no rechaza bautizar a hijos de padres no casados, pero cada párroco aplica su propio criterio en cuanto a “que haya esperanza fundada de que el niño va a ser educado en la religión católica”, disponible en <http://www.vatican.va/archive/ESL0020/P2V.HTM> (accedido el 07/02/2019)

institucional. No obstante, el padre podría perfectamente aceptar la paternidad ante las autoridades sin ningún vínculo matrimonial. Este caso, con el divorcio ya concertado antes de pasar por el altar, es una adaptación peculiar de la tradición a la modernidad.

Al mismo tiempo María Desamparada (Cap. 40, 41'20) se entera de que está embarazada de Max. Antes de que ella pueda darle las buenas noticias, este le confiesa que su exnovia Ximena está esperando un hijo suyo a pesar de “no saber” cómo pasó (cap. 41, 24'00 – Max se lo dice a MD). María Desamparada no le cuenta que ella también está embarazada, y a partir de este momento trata de engañarlo al respecto (encarnación de la mujer sufridora).

Entre la noche en la que Ximena se acostó supuestamente con Max y el momento de comunicar su embarazo hay solo dos capítulos. Como no aparece ninguna referencia a un lapso temporal mayor, se puede deducir que es cuestión de unos pocos días. Al parecer, Max y su entorno no cuestionan los plazos o al menos nadie sospecha de una paternidad falsamente atribuida.

El caso de María Desamparada es más complicado, porque ella acaba de cumplir 18 años y está empezando a ganar dinero para poder vivir por su cuenta. No obstante, en ningún momento baraja la posibilidad ni de dar el niño en adopción ni de hacer una interrupción del embarazo. A pesar de querer tener al niño y amar al padre de este (ambos siguen en contacto), le oculta el embarazo hasta casi el final por motivos irracionales (al parecer, aquí no hay necesidad de que el hijo nazca en un matrimonio, aunque María creció con monjas y es muy creyente). No es un comportamiento coherente con el trasfondo ideológico del personaje y está claro que se trata de un mero recurso de dramatización.

Ambos embarazos se caracterizan por una gran solidaridad en sus entornos. Las madres cuentan con apoyo moral y económico y no se ven en situaciones precarias, como fue el caso de Victoria. El aborto y la adopción ni se contemplan ni se mencionan: sea cual sea la situación de la futura madre.

18.1.2. Amor bravío

El primer caso de un embarazo no deseado se da con Luz María tras ser violada por su tío (cap. 36, 22'00). Las reacciones en el entorno son de gran incredulidad y rabia hacia Leoncio, pero Luz María decide tener al niño para darlo en adopción. Su novio Pablo incluso se ofrece a dar su apellido al bebé (cap. 54, 39'00) y naturalmente casarse con Luz María para que el niño tenga madre y padre si ella quisiera quedárselo. No se hubieran casado solo por esto, de hecho, el día en el que los dos se iban a casar Luz María sufrió la violación y no acudió a la boda. El pensamiento sumamente conservador de que bebés deben nacer en el seno de una familia "legal" y unida ante Dios se hace notar también en esta telenovela (igual que en el caso de Max y Ximena en *Triunfo del amor*).

El aborto, incluso después de un embarazo adolescente fruto de una violación intrafamiliar, es un asunto estigmatizado en la sociedad reflejada en la telenovela. Muchos personajes animan a Luz María a decidir por su propio bien, aunque hay quienes insisten en que el bebé no tiene la culpa y merece nacer.



La criada Doña Refugio (DR) y Pablo (P) hablan de los rumores de que Luz María va a tener el bebé.

(Cap. 61, 31'50)

DR: Me enteré de que sí iba a tener al bebé. Bueno, Piedad me lo dijo.

P: Ese niño no tiene la culpa de nada. Además, LuzMa es buena y no iba a poder con la culpa de no tenerlo.

En esta escena se implica que un aborto, incluso en el caso de violación, supone un sentimiento de culpa por parte de la mujer, que una mujer buena no puede lidiar con esto y que por eso no lo haría. En otras palabras, solo las mujeres malas pueden abortar, porque no se verán afectadas por la culpa. Se trata de un razonamiento frecuente en una sociedad muy católica que está, por norma general, en contra del aborto. Pablo antepone claramente al niño

(empieza la frase con “ese niño”) y evita usar palabras como “aborto” o “abortar”, empleando el eufemismo “no tenerlo”. El aborto es retratado como una posibilidad tan remota que ni siquiera se pronuncia la palabra. Implícitamente se percibe una polarización entre “nosotros” (los buenos, LuzMa es de los nuestros) y “ellos” (los malos que sí pueden con la culpa de abortar).

Cabe preguntarse si la elección del nombre del personaje Luz María se ha hecho justo en alusión a la madre de Dios. Aunque, como vimos antes, el nombre ‘María’ se asocia con personajes humildes, también implica una cantidad de valores y virtudes que pueden encarnarse en el comportamiento de Luz María. En una conversación anterior (cap. 53, 09’00) Luz María le recuerda: “Pablo, ese niño puede venir mal.” Debido a la gran consanguinidad hay una probabilidad alta de que el bebé sufra discapacidades o graves enfermedades congénitas. A pesar de este agravante, la invariable actitud provida representada por la Iglesia católica gana rotundamente³⁶¹.

Al final, Pablo y Luz María se casan y en la noche de bodas ella sufre un sangrado repentino (cap. 109, 31’30). El médico determina que tiene un embarazo de alto riesgo por desprendimiento de placenta y debe evitar cualquier esfuerzo y guardar un reposo estricto. A pesar de las precauciones, Luz María tiene contracciones y otro sangrado antes de tiempo (cap. 125, 10’45). Cuando llega al hospital el corazón del bebé ya dejó de latir, posiblemente por problemas de salud causados por el gran grado de consanguinidad (cap. 125, 39’00). Tras esta experiencia, Luz María solo quiere olvidar todo lo ocurrido y Pablo le da ánimo (cap. 127, 03’00).

³⁶¹ El Papa Francisco sobre el aborto terapéutico: “Es como contratar a un sicario”. Disponible en https://elpais.com/sociedad/2018/10/10/actualidad/1539188462_626620.html (accedido el 02/04/2019).



Luz María afirma que “a pesar de todo llegué a quererlo por ser mi hijo y ser inocente” (cap. 127, 03’55). Su madre opina que “Diosito sabe por qué hace las cosas” y le asegura que sabe cómo se siente y que tendrá más hijos con Pablo.

La fe cristiana está presente en el consuelo de madre a hija y se reitera la inocencia del bebé, incluso si ha sido concebido como producto de una violación. Se transmite una postura tradicional y conservadora, ya que parece que nada puede ser tan grave como para justificar un aborto.

El siguiente caso es el de la secretaria del rancho La Malquerida, Natalia Jiménez. Natalia tiene los típicos síntomas de un embarazo, como las náuseas, pero las achaca a una infección de estómago: “Cosa que pruebo cosa me cae mal” (cap. 117, 09’30). Su madre la convence de acudir a un doctor para que la revise. El análisis de sangre no deja duda de que Natalia está embarazada (cap. 121). Acto seguido ella quiere hablar con Yago, el padre del bebé.



Yago (Y) se toma la noticia muy mal y le reprocha a Natalia (N) que el bebé tiene que ser de otro hombre.

(Cap. 123, 9’30)

N: Lo que te tengo que decir es que estoy embarazada... estoy esperando un hijo tuyo.

Y: ¿Qué?

N: Que vas a ser papá, Yago.

Y: No, a ver, es una broma, ¿no?

N: Pues, ¿cómo crees que voy a bromear con algo así tan importante?

Y: A ver, espérate un segundo, Natalia. ¿Cómo sabes que yo soy el padre?

N: Yago, ¿cómo me preguntas eso, mi amor? Eres el único hombre con el que yo he estado.

Y: Esto no me consta.

N: Claro que te consta. Te sacaste de onda de que yo fuera virgen.

Y: Sí, pero pudiste estar con otro hombre después de mí.

N: ¿Y con quién más? Si tú eres el único hombre al quien amo.

Natalia, a pesar de estar sorprendida por el embarazo, está ilusionada por la posibilidad de tener un bebé con su novio y así por fin hacer pública su relación. Yago se encuentra en estado de negación absoluta y acusa a Natalia de haberle sido infiel (cosa que él sí hizo). En una actitud sumamente machista, Yago ataca el honor de Natalia insinuando que ella no cumplió con su deber de mantenerse casta. Es más, él prosigue que ella es muy poca cosa para él y que no piensa tener un hijo con alguien como ella. En un momento determinado, se da a entender que ambos se han acostado una sola vez (cap. 76, 38'00). Natalia no sabe muy bien cómo manejar tanta desconfianza y desprecio, pero cuenta con todo el apoyo de su madre, que la crió a ella estando soltera. Le asegura que no está sola y que para ser buena persona no es imprescindible tener un padre. De hecho, solo recientemente Natalia ha ido conociendo a su padre Dionisio.



Dionisio (D) se entera por Agustina (A) de que su hija Natalia está embarazada.

(Cap. 125, 38'20)

A: ¡Ay, qué contrariedad! ¿Y ahora qué vas a hacer con tu hija?

D: Embarazada, embarazada... ¡lo que me faltaba!

A: Ay, es increíble que si ya hizo esas cosas no se cuidara... Pero eso no es lo peor.

D: ¿Hay más?

A: Sí, el muchacho Albarrán no le quiere corresponder. (...)

Pero, ella debió darse a respetar, ¿no crees?

Agustina sentencia la situación con el eufemismo “¡Ay, qué contrariedad!”, lo cual no refleja la gran rabia que siente su marido. Agustina, una mujer algo reprimida, se refiere al sexo con la expresión “esas cosas” e implica que no se deberían tener relaciones sexuales antes del matrimonio (“es increíble que si ya hizo esas cosas...”). Se muestra una actitud sumamente tradicional implicando la importancia de virginidad femenina hasta casarse. Y en caso contrario, al menos evitar las consecuencias para que los otros no se den cuenta de haber infringido las normas. El uso de contraceptivos recibe el muy extendido eufemismo “cuidarse”, así que todo lo que Agustina dice es de lo más indirecto con una opinión muy tradicional. Aparte de su visión muy tradicional, tiene toda la razón con lo que dice sobre la prevención de embarazos. Obviamente, Natalia y Yago no se han molestado en usar métodos anticonceptivos. Sea por desconocimiento o por exceso de confianza, las consecuencias están ahí. Ya nadie más menciona la necesidad de prevenir embarazos no deseados o incluso la transmisión de enfermedades, así que el componente didáctico se muestra solo de forma indirecta.

Después de todo, Agustina opina que “ella debió darse a respetar”, lo cual puede significar que no debería haber accedido a tener sexo antes del matrimonio o insistir en casarse primero. Para ella es vital que Yago “le corresponda”, es decir, que asuma la responsabilidad y, muy probablemente, se case con Natalia. Esta visión tradicional tiene sus raíces en la fe católica, porque Agustina es un personaje bastante devoto. Y no es solo una actitud que se refleja en los personajes mayores, ya que justo cuando Natalia tuvo su primera vez con Yago ella le dijo que tenía pensado esperar con el sexo hasta el matrimonio o al menos casarse con el hombre con el que se acostara. Él se ríe un poco de una idea tan anticuada y le contesta con evasivas.

Dionisio es un hombre poderoso y todo debe salir como él quiere. Con chantajes y promesas materiales convence a Yago de que tiene que casarse con su hija, ya que según él Natalia no puede tener a su bebé estando soltera.

El hecho de “corresponderle” o de “darle el apellido al bebé” es nuevamente una muestra de una actitud muy conservadora y bastante machista. El apellido se puede dar sin necesidad de pasar por el altar, igual que cuidar del niño, pero esta opción es raramente mencionada en las telenovelas de corte tradicional. El discurso de la Iglesia está muy claro al respecto: un hijo debe nacer en el seno de un matrimonio compuesto por un hombre y una mujer.

Al final, Natalia se entera del entramado y de que Yago no se casa con ella por amor, sino por puro interés económico. Ella decide darles una lección a Yago y a Dionisio y el día de la boda deja a todos plantados (cap.162, 40'00). Se va con Luz María (y Aaron) a una pequeña comunidad en Chiapas donde ambas pueden recuperarse y dedicarse a sí mismas (cap. 163, 04'00). Amanda reparte cartas también de Luz María para que sus familiares sepan que está bien. Luz María le da un apoyo importante a Natalia y le recomienda que no le oculte a su hijo quién es su papá como lo hizo Amanda con ella. La lección aquí es que no hay pretexto válido como para negarle a un hijo el conocimiento de quiénes son sus padres, sean buenos o malos. Recordemos que la paternidad desconocida es un tema muy explotado en muchas telenovelas y aquí se está justamente criticando esto. Finalmente, Rodolfo va a buscar a Natalia y se ofrece a estar con ella para siempre (él siempre ha estado enamorado de ella). Ahí termina la historia de Natalia y el espectador debe utilizar la fantasía para imaginar qué le pasará.

El siguiente embarazo no deseado rompe un poco los esquemas tradicionales. Teresa y Dante son amigos, pero tienen una aventura en una noche de borrachera en la que ahogan sus respectivas penas de amor (cap.143, 37'00). Resulta que después de este encuentro ella se queda embarazada (otro caso de altísima fertilidad), porque obviamente no han usado ningún método anticonceptivo.



Teresa hace una prueba de embarazo que sale positiva y se pone muy emocionada (cap. 161, 11'30):

¡Ay, Diosito! ¡Voy a ser una mamá! Voy a tener un hijo de Dante...

Después (12'30) piensa en voz alta cómo compaginar su vida profesional con la crianza de un hijo siendo soltera, pero tiene claro que quiere hacerlo bien y da las gracias (a Dios) por esta oportunidad. No tarda en darle la noticia a Dante, quien se queda muy sorprendido (cap. 162, 04'30). Él le cuenta que estuvo trabajando en una zona de radioactividad y que compañeros suyos se quedaron estériles.



Por eso, no se esperaba convertirse jamás en padre, pero afirma:

¡Esa noticia me hace muy feliz!³⁶²

(Cap. 162, 07'15)

T: Me da mucho gusto, porque yo sí pensaba tenerlo. No sabes la ilusión que me hace ser mamá.

D: A mí también me hace ilusión, así que lo tendremos y lo asumiremos los dos. Y me gustaría para hacerlo vivamos juntos a ver si funcionamos como pareja, y así poderle dar un hogar a nuestro hijo. ¿Qué dices?

T: Digo que sí. Sí, quiero intentar una relación contigo. Mira, yo no sé exactamente qué es lo que siento por ti, pero puede convertirse en amor.

D: Yo también lo creo. Y esto es independiente del bebé. Pero, si nuestra relación no llega a funcionar, de todos modos, me haré cargo de mi hijo y seguiré una amistad contigo.

T: Me parece bien.

³⁶² En contraste con Yago, Dante no duda del testimonio y de la honestidad de Teresa acerca de la paternidad.

El caso de Teresa y Dante es bastante inusual en un entorno muy católico. Ambos no son ni pareja y cuando esperan un hijo fruto de una sola aventura (después siguieron como amigos), hablan de forma explícita de intentar tener una relación por el bien del hijo. Ni se plantean opciones como aborto o adopción, ya que Teresa desea ser madre (y Dante, padre). Los dos tratan el asunto de forma muy madura y natural, sin necesidad de “dar el apellido”. En el supuesto de no llevarse bien como pareja, ambos afirman que cuidarán del niño y se relacionarán de forma amistosa.

Aun así, no todos ven los acontecimientos con tanta naturalidad como Teresa y Dante. Anselmo, hermano de Teresa, es cura y defiende fervientemente los valores católicos. Teresa es creyente (su primera reacción fue “Ay Diosito”), pero no tan tradicional como su hermano.



De hecho, Anselmo se toma la noticia bastante mal, como se puede observar en la escena en la que le dan la noticia.

(Cap. 162, 26'30)

T: Queremos hablar contigo antes de la misa. No sé cómo vas a tomar la noticia, pero quiero que te enteres por mí, no por chismes.

A: Pasen, siéntense, por favor. Bueno, ¿y de qué se trata, Tere? ¿Por qué con ese preámbulo? Ya me preocupas...

D: Lo que Teresa y yo queremos que sepas es que... que vamos a tener un hijo.

A: (se levanta enojado) Un hijo... ¡Pero ustedes ni siquiera son una pareja!

T: No, pero vamos a intentar serlo. Por nosotros y por nuestro bebé. A ver, Anselmo, mira, yo sé que esto no es lo que tú querías para mí y tú eres muy tradicional, que estas cosas no van contigo ni con tus convicciones, pero...

A: ¡Efectivamente, Tere! Y sinceramente no sé qué decirte. Te respeto, los respeto como adultos que son. Pero ¿por qué no hicieron las cosas como Dios manda, sino al revés?

D: A Teresa y a mí nos sorprendió la noticia, no lo esperábamos, pero nos hemos dado cuenta de que entre nosotros surge algo fuerte, algo que puede llegar a convertirse en amor.

A: No, bueno. Dios quiera que así sea. ¡Un hijo es una responsabilidad muy grande como para que lo tomen a la ligera como están tomando su relación! Tere, tú estás viendo los niños que tenemos ahí en el orfanato...

T: Anselmo.... No es a la ligera. Estamos conscientes de la responsabilidad que tenemos. Tú sabes que yo siempre quise tener un hijo y si me lo propone la vida, me regaló este privilegio, así que no te enojés. Mira, Dante y yo te prometemos que independientemente de lo que pase con nosotros, los dos vamos a ser buenos papás para nuestro bebé.

A: Eso espero. Eso espero, en verdad, por el bien de todos, sobre todo de ese niño.

D: Yo, personalmente, te doy mi palabra de que, si nuestra relación funciona, nos casaremos.

Para Anselmo, lo peor de todo es que ambos ni siquiera son una pareja (ni casada ni prometida) y que esperan un hijo en esta situación. Para él, la familia tradicional consiste en un padre y una madre casados antes de que nazca el retoño, porque así es “como Dios manda”. Su postura como hombre de Dios es coherente, pero no solo es cura aquí, sino también hermano. Le está reprochando a su hermana una actitud muy laxa con un tema tan serio. Dante y Teresa son adultos y están manejando la situación de una forma muy moderna, lejos de los tópicos clásicos. El contraste de ideas es muy notable aquí y el consenso de ambas posturas es que miran únicamente por el bien del hijo, y si los padres no están bien, el hijo tampoco lo va a estar.

Luego hablan sobre el futuro laboral de Teresa y que pronto se van a Chile juntos (Dante es chileno). Anselmo parece sumamente disgustado durante toda la charla, pero poco a poco se va haciendo a la idea. Dante incluso propone que se casen si su relación prospera. Esta idea es también notable, ya que en otros casos (Ximena y Max, Nora y Rodrigo...) se ha hablado primero del matrimonio y que luego el amor puede surgir (o no). Dado el estado avanzado de la trama ya no se sabe mucho de esta pareja, pero los

amigos reciben la noticia con alegría y al final del último capítulo aparecen los dos juntos (Teresa ya con barriga notable).

18.1.3. El color de la pasión

En esta telenovela clásica contamos con un galán, Rodrigo, que deja a dos mujeres embarazadas en distintos momentos. Unos días antes de la boda de Rodrigo y Lucía, Nora seduce a su futuro cuñado.



Los dos están tomando vino y Rodrigo no se hace rogar mucho hasta acceder a los avances de Nora.

(Cap. 7, 22'00)

Poco después, Nora se encuentra regular y sus padres insisten en que se haga algunos análisis y estudios médicos. En una de estas pruebas determinan que ella está embarazada, una noticia que recibe con negación y agresividad (cap. 26, 03'30).



Lo primero que hace es contactar con Rodrigo, aunque este no responde a sus llamadas. Cuando por fin da con él se lo dice entre lágrimas.

(Cap. 26, 13'20)

N: Estoy embarazada. Me acabo de enterar y pensé que tenías que saberlo.

R: Y cómo sé que soy el padre yo, ¿eh? Me consta que no fui el primer hombre en tu vida.

N: ¡No seas cobarde! Tú sabes que no quiero ser mamá y tienes que ayudarme, porque yo no pienso tener ese niño. Y no creo que tú lo quieras tampoco.

R: Por supuesto que no.

N: Entonces tienes que ayudarme deshacerme de él.

R: ¿Qué quieres que haga, Nora?

N: No sé, no sé. Tenemos que hacer algo...

Rodrigo duda de la paternidad, porque Nora es una chica que no tiene reparos en seducir a un hombre para alcanzar sus objetivos. No obstante, finalmente la cree y ambos coinciden en que no quieren tener al bebé. Insinúan el aborto con eufemismos como “deshacerme de él”, “no pienso tener ese niño” y “tenemos que hacer algo”.

Más tarde (cap. 27, 18'00) los dos vuelven a hablar sobre cómo solucionar la situación y Nora insiste en mantener el secreto: “Prefiero que se enteren cuando el problema esté resuelto”. Ella supone que “no somos la única pareja metida en este problema en esta ciudad. Alguien tiene que saber a quién recurrir.” Es obvio que carecen de información sobre el aborto legal (en la Ciudad de México) y parece que Nora está contemplando una interrupción ilegal si fuese necesario (se encuentran en Puebla). Rodrigo encuentra finalmente un médico que hace la interrupción del embarazo por 20.000 pesos (unos 880 €) y Nora consigue el dinero de su padre sin contarle en qué lo piensa gastar (cap. 28, 14'00/18'00). Sin embargo, no llegan a cumplir ese plan.

Cuando Amador se entera del embarazo de Nora, le ofrece otra solución a su hijo Rodrigo: “Te vas a casar con Nora Gaxiola lo antes posible.” (cap. 28, 13'10). La motivación de Amador no es la de tener un buen hogar para su futuro nieto, sino de emparentarse con la familia pudiente que son los Gaxiola y solucionar así sus problemas económicos. Luego, Amador se lo cuenta a Rebeca, que no está de acuerdo con la boda, pero también presiona a su hija con esta posibilidad como si fuera un castigo.



Nora habla con Rodrigo y deja claro lo que opina ella sobre la boda:

Eres el último hombre en la tierra con el que quisiera compartir mi vida.

(Cap. 29, 38'30)

Cuando finalmente Alonso se entera del embarazo de Nora, está sumamente furioso, porque también sabe la clase de persona que es ella por querer

destrozarle la vida a su hermana (con chantaje evitó la boda de ella). Él aboga por la vida del bebé: “Este bebé va a nacer, porque lleva mi sangre, y lleva la sangre de tu hermana.” (cap. 31, 38’35). Mientras tanto, Rebeca ya estaba iniciando los trámites para que Nora pudiera tener un aborto en la Ciudad de México, donde esta intervención es legal, pero tampoco llegan a hacerlo.

Hablando con su amigo Sergio, Rodrigo hace alusión al hábito tan anticuado de concertar una boda por un embarazo inesperado (cap. 33, 34: “Como en un matrimonio del siglo XIX, nuestras familias están arreglando todo.”) Finalmente, un ataque al corazón de Alonso retrasa los planes de boda e intensifica la carga dramática de la trama. Nora ya no aguanta la presión por la boda con Rodrigo y mucho menos quiere tener al bebé, así que intenta suicidarse cortándose las venas (cap. 35, 02’10 – véase el apartado de suicidios). Esta autolesión no le afecta al embarazo, que sigue adelante. Cuando ya se ha recuperado un poco del intento de suicidio (cuestión de unos pocos días) finge dolores de barriga debido al embarazo y Lucía la lleva al hospital (cap. 36, 41’00). Durante el trayecto, en una curva, Nora se lanza desde el coche para así provocar un aborto. En el hospital, cuando Rebeca le da la noticia (cap. 37, 20’35: “Amor, perdiste tu bebé.”), Nora finge tristeza y aprovecha para culpar a su hermana de haber perdido a su bebé.

Está claro que Nora no quiso tener al bebé en ningún momento. Su situación es especialmente delicada por ser adolescente y no formar pareja con el padre del bebé. La inestabilidad emocional y enfermedad mental que la caracterizan tampoco favorecen la maternidad y a falta de tener un aborto médico en un centro especializado ella opta por provocar el aborto poniendo su propia vida en peligro (cap. 29, 16’10: “Prefiero morir a tener este niño.”).

Es llamativo que no se menciona ni la palabra “aborto” ni ninguna terminología relacionada, sino que se usan eufemismos y alusiones (solucionar tu situación/problema, no tener al niño...). Tampoco se aclara nada acerca de la legislación, insinuando que el aborto es siempre una acción ilegal o clandestina. No obstante, es perfectamente legal en la Ciudad de México. Es quizás por ello que Rebeca quiere llevar a Nora ahí, pero no se especifica la

razón. Después del aborto provocado, que se trata más como un “accidente”, ya nadie habla de la necesidad de la boda y todo cae un poco en el olvido.

Más tarde Rodrigo inicia una aventura con Daniela y ambos se acuestan una sola vez en la que ella se queda embarazada (cap. 104, 37'00). No cabe duda de que Rodrigo no usa métodos anticonceptivos y en ambas situaciones deja embarazadas a sus parejas con un solo encuentro sexual.

Daniela (D) nota el embarazo con los síntomas típicos (cap. 116, 12'40: “Desde ayer tengo nauseas”). Su padre se preocupa por si tuviera alguna infección, pero al final ella le confiesa que está embarazada. Él le asegura que no está sola en esto.



Cuando le llegan las pruebas formales, ella reacciona con preocupación y habla con su padre, Alfredo (A).

(Cap. 118, 31'40)

A: ¿Salió positivo? (...) ¿Pensaste en lo que te dije?

D: No hay nada que pensar.

A: Por supuesto que sí, Daniela. Y te repito lo que te dije en la mañana: no puedes tomar una decisión sin consultar al padre de la criatura. No puedes negarle la oportunidad de participar en algo que le compete a todas luces.

D: Y qué voy a hacer si me dice que quiere tenerlo, ¿eh?

A: ¿De veras dudas de tenerlo? ¿De verdad? ¿No tienes un pequeño instinto de maternidad?

D: Por favor, papá. No me hagas sentir más mal de lo que ya me siento.

Alfredo insiste en contárselo al padre y apela al instinto maternal de su hija. A él no le agrada la posibilidad de que ella aborte, pero nuevamente no aparece esta palabra. Ambos simplemente se refieren al aborto con “no tenerlo”.

Daniela llama a Rodrigo y le pide visitarla en la Ciudad de México, pero él no tiene tiempo. Entonces ella decide ocuparse de su “problema” ella sola y

acude a una clínica de aborto (cap. 120, 21'30). El aborto ya no tiene la connotación de algo prohibido, pero tampoco se aclara la legalidad. Al final, no es capaz de dar el paso y decide tener al hijo. Luego, en el entierro de Nora, se lo dice a Rodrigo (cap. 121, 50'40): "Ayer estuve a punto de terminar con el problema, pero en el último momento... no sé, me arrepentí." Nuevamente, se evita del todo la palabra aborto y se usan eufemismos como "terminar con el problema". Rodrigo reacciona de forma muy madura y aunque ambos no se conocen mucho, él le asegura que quiere estar cerca de ella, sobre todo si está esperando un bebé de él. Así Daniela ya cuenta con el apoyo tanto de su padre como del padre del bebé y afronta con mucha más tranquilidad su decisión. Es más, Alfredo le ofrece un puesto de trabajo a Rodrigo en su empresa y quiere que él y su hija "formalicen su relación para que su nieto esté en un hogar estable, en una familia unida". La apelación al matrimonio está presente para asegurar la idea de una familia en toda regla, eso es, cristiana. De manera parecida al caso de Teresa y Dante (*Amor bravío*), Daniela y Rodrigo hacen un esfuerzo y parece que se llevan bien como pareja. Como ya se trata del último capítulo, no se sabe más de esta pareja ni del bebé, pero se queda la estampa de abuelos felices (Brígida y Alfredo) y una pareja contenta y tranquila.

18.1.4. Mi corazón es tuyo

El caso de Isabela y Fernando es un clásico de las telenovelas: la villana se queda embarazada de otro y quiere hacerle creer al galán que él es el padre (igual que Ximena en *Triunfo del amor*). Isabela sedujo a Fernando en Malinalco (cap. 12, 30'00) y desde ese momento ya han pasado algunas semanas sin especificar.



Finalmente, Isabela (I) le dice a Fernando (F) que está embarazada. No le agrada la noticia, porque está enamorado de Ana.
(Cap. 22, 10'30)

I: Fernando, estoy embarazada. Vas a ser papá de tu octavo hijo.

F: Y... ¿estás... estás segura?

I: ¡Por supuesto que estoy segura! No te diría una noticia así si no estuviera cien por ciento segura.

F: Claro. Claro. Permíteme un segundo... (cierra la puerta) ¿Y... desde cuándo lo sabes?

I: Anoche me hice una prueba de embarazo.

F: Anoche. Ya. Pero, pero, no me lo puedo creer.

I: Veo que no te cayó nada bien la noticia.

F: No... no, no es eso. Obviamente, estoy sorprendido, Isabela. Eso es todo. Es algo que, evidentemente, no me esperaba.

I: Sí, yo tampoco, pero es la verdad. Estoy embarazada y el hijo que espero es tuyo.

No queda claro si las dudas de Fernando se refieren a algunos hechos fundados (por ejemplo, uso de anticonceptivos) o simplemente se quedó perplejo ante la noticia. A pesar de ser padre de familia numerosa, parece que no se han “cuidado” y, además, hallamos el ingrediente dramático de la concepción tras un solo encuentro sexual.

Fernando decide asumir plenamente la responsabilidad sin cuestionar la palabra de Isabela. Como es un hombre muy tradicional, lo más lógico para él es casarse con Isabela para que el hijo nazca dentro de una familia. No importa que esto vaya en contra de sus emociones, porque en realidad no quiere a Isabela.



La noticia no le cae bien a nadie (excepto a Isabela) y su padre, Nicolás (N), habla con Fernando (F) del matrimonio en relación con el embarazo.

(Cap. 26, 04'40)

N: No lo entiendo, Fernando. De plano, NO lo entiendo. Hijo, Ana es una mujer extraordinaria.

F: ¿Y tú crees que no lo sé?

N: ¿Y te vas a casar con Isabela?

F: Hay una razón muy importante, muy clara por la que me voy a casar con Isabela.

N: Sí, sí, sí, ya lo sé. Un hijo. Pero tú amas a Ana, Fernando.

F: Los sentimientos no importan, papá. Lo de Ana es imposible.

N: Bueno, pero podrías... no sé, decirle a Isabela que te harás cargo del bebé...

F: ¿Y que mi hijo no tenga una familia?

N: Las familias hoy son diferentes, Fernando. Mira, lo que quiero decir es que no es necesario que te cases con Isabela, ¡no!

F: Papá, es absolutamente necesario que mi hijo tenga un hogar.

Curiosamente, es la persona más joven la que tiene la actitud más anticuada en este asunto. Nicolás le dice a su hijo que no debe casarse solo por un bebé, pero Fernando insiste en que el niño necesita “una familia” y “un hogar”, cosa que solo puede ofrecerle si está casado con la madre del niño. Hay otros diálogos parecidos con y sin Fernando en los que la gente (Ana, Fanny...) opina que se puede perfectamente cuidar a un niño sin necesidad de casarse. En estas afirmaciones, que son mayoritarias, se está notando un cambio gradual en el conocimiento sociocultural compartido y las actitudes de una percepción tradicional-católica a una más moderna y abierta. El nuevo modelo de familia ya no implica que los padres estén casados.

Isabela, mientras tanto, desprecia los efectos del embarazo como los cambios físicos en su cuerpo, pero desea casarse con Fernando como sea y el hijo es su mejor arma.

Fernando parece ser el único que cree en su decisión y pasa lo inevitable: el matrimonio con Isabela es imposible. Los otros siete hijos no la aceptan y ella, a pesar de realmente amar a Fernando, tampoco se ve en el papel de madre de los ocho. Isabela siempre lo había sospechado, pero una prueba de ADN le da la certeza de que en realidad el hijo es de otro, de Enrique Basurto. Antes de que esta noticia se haga pública, Isabela abandona el hogar y el bebé.

Lo más llamativo es que, igual que Max en *Triunfo del amor*, justo después del nacimiento del bebé deciden divorciarse. De nuevo salta la pregunta, ¿por qué se deben casar? Aparte de poder implicar cierta crítica social, estas decisiones son claramente parte de la dramatización, ya que, si el galán no pudiera dejar a la villana, ¿cómo regresaría con la “cenicienta”? No importa, al parecer, que el razonamiento sea incongruente y se busca encontrar un camino medio entre lo tradicional (casarse por un hijo, pero sin amor) y lo moderno (divorciarse libremente cuando uno quiera).

Como era de esperar, Ana y Fernando finalmente se casan y tienen otro bebé (el número nueve si contamos el hijo de Isabela y Enrique, con el que se han quedado también).

El mensaje que se transmite al final es que los matrimonios concertados no funcionan y tampoco le dan la necesaria estabilidad a un recién nacido.

18.1.5. La Gata

En esta telenovela los dos embarazos no deseados afectan a adolescentes que viven en condiciones de pobreza extrema.

La primera que se queda embarazada es Esmeralda. Ella sale con Pablo y aunque pasan mucho tiempo a solas en sus encuentros en un paraje natural, lo más probable es que solo se hayan acostado una sola vez en su noche de boda (cap. 13, 27'00 / cap. 15, 04'50).

El primer síntoma que presenta Esmeralda es fiebre. El médico, sin revisarla bien (solo le toma la temperatura), recomienda que la lleven a un hospital de

maternidad, porque “según lo que veo, esta muchacha va a tener un hijo” (cap. 12, 18’00). Este diagnóstico es muy sorprendente dado el examen tan superficial que le ha hecho y encima presenta un síntoma bastante atípico en relación con un embarazo. La ausencia de cualquier rigor médico deja en entredicho el realismo.



Sin hacerse más pruebas, todos asumen que ella está embarazada y ella misma se lo cuenta a la madre de Pablo, Lorenza (L), porque Pablo se encuentra en ese momento fuera del país.

(Cap. 13, 41’15)

E: Señora, usted es madre y así va a saber comprenderme. Mire, toda su mala voluntad contra mí se va a ir en cuanto yo le diga por qué he venido a visitarla.

L: Ahhh... ¿Llamas a esto una visita? Yo le diría atrevimiento.

E: Señora...

L: Rápido, muchachita, que yo también tengo algo que decirte.

E: Sí, señora. He venido porque me acabo de enterar de que voy a tener un hijo. Un nieto suyo. Ahora sí no me va a poder tratar ni con desprecio ni con odio, ¿verdad, señora?

(...)

L: Yo no reconozco más nietos míos que mis hijos no tengan en un matrimonio legal con personas de mi clase, de la sociedad a la que pertenecemos.

Debido al clasismo, los padres de Pablo no quieren aceptar el embarazo ni hacerse cargo de nada relacionado con él. Para Esmeralda, el hecho de estar esperando un niño con sangre de los Martínez-Negrete le da la esperanza de que finalmente la familia de Pablo la acepte a pesar de las diferencias de clase que los separan. Lorenza aduce también la necesidad tradicional de que un niño debe nacer dentro de un matrimonio legal. Es cierto que Esmeralda y Pablo se casaron por lo civil antes de que él se fuera a Estados Unidos, pero esto no es reconocido por Lorenza y se las ingenian para invalidar el matrimonio.

Doña Rita es la primera en insinuar que un aborto es la solución para Esmeralda (cap. 14, 15'00): “Vamos a ver, ¿cómo lo vas a criar y con qué? Más valiera que...” (hace un movimiento de mano hacia la barriga de Esmeralda) a lo que Esmeralda contesta: “Ni lo piense siquiera, Doña Rita. Si no me quiere en su casa, me voy. Pero contra mi hijo ni una palabra, ni un gesto ni una mala intención, porque mi hijo tiene a su madre y la tiene viva.” Con este aviso Esmeralda deja claro que no considera ni el aborto ni la adopción, sino que se va a hacer cargo del hijo ella misma.

Para poder correr con todos los gastos, Esmeralda consigue un trabajo en una fábrica de muebles, lo cual implica actividades y movimientos desaconsejados durante el embarazo. Cuando ella sufre una caída, la tienen que llevar al hospital para comprobar el estado del bebé (cap. 15, 07'00).



En el ultrasonido, el médico ve que se trata de una gestación de dos fetos y se lo dice a la amiga Jarocha, que la acompaña, porque, según él, Esmeralda está demasiado nerviosa para recibir esta noticia.

En realidad, es una práctica poco verosímil, ya que el médico no puede revelarles detalles del historial clínico de un paciente al acompañante (ni siquiera un familiar) y no al propio paciente. El médico recomienda no informarla de la doble gestación, aunque el sentido común dicta que la futura madre debería tener la posibilidad de prepararse mentalmente a tener dos bebés de golpe.

Esmeralda se sorprende que los regalos para “el bebé” siempre llegan por duplicado, pero su entorno (varias personas lo saben) insiste en no decirle nada. Esta ocultación consciente de información importantísima es algo bastante habitual en las telenovelas (véase como María Desamparada en *Triunfo del amor* oculta su embarazo al padre del niño a pesar de quererlo mucho). Logran ocultárselo hasta el parto (cap. 15, 33'00 – la mayoría del embarazo pasa dentro de un solo capítulo), cuando le dicen “Ha tenido

gemelos.” y ella dice a sí misma “Con razón me han regalado de todo dos veces...” como si fuera lo más natural que los otros lo supiesen y ella no. Ni siquiera se aclara esta verdad ocultada y la trama sigue como si nada.

Por culpa de las acciones de los villanos (Lorenza, Augusto, Doña Rita), Pablo tarda en enterarse de su paternidad y llega incluso a dudar de que sea realmente el padre. Los muchos altibajos en la pareja son imposibles de resumir, ya que nunca están realmente bien. De todos modos, Esmeralda no está sola y el padre finalmente reconoce a los niños. Cuando otro hombre, a quien Esmeralda apenas conoce, reclama la paternidad (cap. 93-100), de manera sumamente inverosímil le conceden la patria potestad a él sin hacer ninguna prueba de ADN. Le quitan los niños a Esmeralda, pero ella los recupera poco después.

El embarazo y la maternidad de Esmeralda conllevan muchas incongruencias que no muestran una imagen fiel de la realidad. A pesar de tratarse de una adolescente que vive en la más absoluta pobreza, nunca se ve esto como posible obstáculo para llevar el embarazo a término, sino que la eterna lucha entre las clases sociales es la protagonista. Los gemelos sirven para ensalzar el conflicto con la familia del galán y poner en duda el honor de Esmeralda (véase el código de honor comentado en el capítulo 17.2.) con la falsa demanda de paternidad. Según lo que se ve en la trama, cualquiera podría llegar a declarar que es padre de algunos hijos y quitárselos a la madre, sin apenas conocerla, sin prueba de ADN, únicamente con testigos comprados, y ni se menciona el concepto de custodia compartida. Incluso en un país con corrupción institucional, esto parece poco verosímil y es puro drama. Ejemplos así eclipsan desgraciadamente el bien conseguido realismo del escenario del basurero.

El siguiente embarazo es el de Inés. Ella se entera de su estado cuando está en la cárcel y no le alegra para nada la noticia. De hecho, ella está en la cárcel por asumir la culpa de un atraco encubriendo al padre de su hijo y los amigos.



Llegaron los resultados de tus análisis, y estás esperando un hijo. Estás embarazada.

(Cap. 76, 09'45)

Su novio, Garabato se entera y está emocionado (cap. 77, 29'55):

I: Muchas veces te dije que quería una familia y tú te negaste. Muchas veces te dije que viviéramos juntos y dijiste que no.

G: Pues sí, Inés, yo tenía otras cosas...

I: Pues, entonces ¿para qué vienes ahorita? ¿A estas alturas no se te hace que ya ni hay caso que vengas a jugar al papá y a la mamá?

G: Pues no, yo no creo que sea tarde para nada, Inés. Si estás esperando nuestro hijo podemos remendar las cosas, nuestra vida.

(...) Llega Doña Rita:

I: Quiero decirles la decisión que tomé. Para que luego no me vengán a chillar.

No se ve ni se escucha lo que les dice Inés, pero según la reacción de Garabato y Doña Inés, el público podría deducir que ha mencionado el aborto ("Estás loca, Inés"). Es típico que no se pronuncie ni la palabra "aborto" y se tenga que comprender por el contexto: Inés dice que piensa "liberar" al niño, cosa que a ella nadie le puede hacer en la cárcel. También se opone al ofrecimiento de Garabato de cuidar del niño, porque no le parece bien que el niño crezca en el basurero como ellos. Finalmente, para recordar que el aborto nunca parece una opción viable, Inés declara: "Yo voy a tener a mi hijo y lo voy a dar en adopción. Nadie se va a oponer." (cap. 77, 36'50)

Fiel al melodrama, Garabato busca una pareja que aparenta adoptar al niño tras pagar una suma importante de dinero y luego, sin el conocimiento de Inés, se lo entregan a él. Seguramente es una acción ilegal, pero esto no parece importarle a nadie. Garabato se vuelca en el cuidado de su hijo y consigue un

piso y trabajo. Años después, el hijo coincide por casualidad con Inés y tiene una “llamada de sangre”, algo que le atrae hacia esa mujer indigente (cap. 118). Este encuentro le salva literalmente la vida, ya que poco después se detecta que el pequeño tiene leucemia y necesita un trasplante de médula que únicamente su madre le puede dar (cap. 120). El mal estilo de vida que ha llevado Inés hasta ese momento hace que ella no sobreviva a la donación, pero su hijo sí. La donación de médula ósea no es un procedimiento extremadamente peligroso para el donante³⁶³, así que el fallecimiento de Inés es, probablemente, otro ingrediente dramático más.

Inés tomó la decisión de dar a su hijo en adopción por salvarlo de una vida indigna como la suya. No obstante, lo hace de manera ilegal, enriqueciéndose con la operación. Literalmente, ha vendido a su bebé, algo que efectivamente pasa en México³⁶⁴. El caso no cobra mayor relevancia, ya que no hay ninguna crítica o denuncia social al respecto y el público sabe que el padre “ha comprado” a su bebé. Solo sirve para encasillar a Inés, ya que el niño crece felizmente con su padre en un hogar estable y cariñoso.

18.1.6. Qué pobres tan ricos

El primer caso de un embarazo no deseado se da en forma de *flashback*, en el primer capítulo. Lupita tiene un romance con Alejo, su jefe, y se queda embarazada de él.



Durante un combate de lucha libre, Lupita le confiesa a su padre (un luchador) que está embarazada. Don Chuy no toma muy bien la noticia, de hecho, pierde la lucha por la perplejidad,

³⁶³ Más sobre la donación en <https://www.fcarreras.org/es/faqs> (accedido el 08/02/2019)

³⁶⁴ Noticia sobre una red de venta de niños / adopción ilegal en Sonora en 2015: <https://www.prensalibre.com/internacional/mexico-descubren-red-de-venta-de-nios-para-adopcion> (accedido el 17/12/2018).

pero luego da paso a su típico optimismo.

(Cap. 1, 05'00)

DC: Nada más dime una cosa... que no se aprovecharon de ti, que no fue contra tu voluntad. Porque yo te enseñé desde chamaca defenderte a golpes si era necesario.

L: No lo voy a mentir. Yo también tuve la culpa. Me dejé engañar... ¡ay papá, yo pensé que era buen hombre! Era tierno, cariñoso, me hizo creer que yo era el amor de su vida. Pero bueno, eso ya no importa. Yo le prometo que me voy a hacer cargo de esta criatura. Y yo sé que apenas podemos comer los cuatro, así que, si usted decide que yo me vaya, yo me voy.

DC: No, no, no Lupi... ¡no! Tú no estás sola. Ese niño es mi nieto, no le va a faltar nada, aunque tengamos que apretarnos el cinturón, porque como dicen por ahí: Donde comen cuatro, comen cinco.

L: Es el mejor papá del mundo.

Lupita trata a su padre con mucho respeto (usa el pronombre “usted”) y teme algunas represalias por su embarazo. Cuando ella se ofrece dejar el hogar para criar a su hijo ella sola, Don Chuy le asegura su apoyo incondicional y que van a poder salir adelante también con el bebé. Lupita se da cuenta del engaño que sufrió³⁶⁵ y asume plenamente la responsabilidad y la “culpa”. No hay ni referencias a otras posibilidades (adopción, aborto) ni reproches de no haber usado ningún método anticonceptivo (queda implícito en el término “culpa”). El embarazo se asume con resignación, pero también con cariño y la futura madre cuenta con todo el respaldo de su padre y sus dos hermanos (“Tú no estás sola.”). A lo largo de los años Don Chuy no solo es el abuelo de Emiliano, sino que también adquiere un rol paternal. Sin embargo, cuando el pequeño Emiliano cumple 8 años desea conocer a su padre y Lupita se ve cada vez más en la necesidad de hablar con Alejo y dejar que ambos convivan. Naturalmente, esta relación triangular da para muchas intrigas y problemas. Para Alejo, Emiliano es una mera herramienta para conseguir lo

³⁶⁵ Cuando Lupita quiso darle la noticia al padre del hijo lo encuentra en actitud cariñosa con otra mujer (Minerva) y decide no decirle nada (cap. 2, 07'30). Es más, lo golpea y abandona el trabajo de recepcionista que tuvo en la empresa de los Ruizpalacios.

que quiere (la herencia de su abuelo) y no desempeña su rol como padre. Aquí se muestra muy bien el conflicto que puede conllevar el secretismo sobre la paternidad y la necesidad de que no se mienta a los niños con una información tan importante para ellos. Todos tienen derecho a saber quiénes son sus progenitores, como bien sentencia Luz María en *Amor bravío*.

El otro embarazo no deseado es de Frida, una adolescente que está terminando la prepa³⁶⁶ y que tiene un romance con Tizoc. Se hace una prueba de embarazo casera, pero no llega a ver el resultado y decide hacer unos análisis completos (cap. 138, 37'00) que sí salen positivos. Ella no se lo dice a nadie y cuando empieza a comer descontroladamente Miguel Ángel le recomienda buscar a un doctor porque podría traer “algunas lombrices de la Nopalera” en el estómago (cap. 143, 00'25).



De hecho, en ese momento Frida ya sabe que está embarazada y se está informando sobre el aborto legal en una clínica.

(Cap. 143, 17'50)

F: O sea que con que me presente en el hospital con mi credencial de elector, comprobante de domicilio y la prueba del laboratorio ¿ahí me atienden ya?

E: En general, sí. Con esos requisitos sería suficiente. Pero lo ideal es que primero vengas a informarte y aclarar cualquier duda que tengas sobre la interrupción del embarazo. ¿Quieres hacer una cita con el médico de turno?

F: (cuelga el teléfono) ¿Qué estoy haciendo? ¿Frida, qué onda con tu vida?

No se menciona la palabra “aborto”, sino el eufemismo “interrupción del embarazo”. Lo interesante de este diálogo es que se da toda la información necesaria sobre los requisitos para hacer un aborto legal en la Ciudad de México. Antes de poder concertar una cita, Frida vacila y decide no hacer nada

³⁶⁶ La “prepa” es una abreviatura de “preparatoria” y hace referencia a los últimos años de estudio en el instituto antes de ingresar a la universidad. En España se corresponde con el bachillerato.

por el momento. Poco después, su abuela (Doña Maty) se percata en algunos síntomas que presenta Frida (sueño excesivo, vómitos, apetito voraz, come carne [es vegetariana] con mermelada y chocolate...) y le queda claro que está embarazada.



Doña Maty decide hablar directamente con Frida sobre su estado.

(Cap. 147, 00'10)

DM: ¿Qué necesidad de convertirte en una mamá tan jovencita habiendo tantas cosas como hay ahora para cuidarse y prevenir que pasen esas cosas, hija?

F: Ya sé, ya sé, tipo me muero de pena, o sea ni siquiera me acostumbro a la idea. ¿Cómo se lo iba a decir a alguien más?

DM: Entiendo que no sea fácil hablar con tu mamá, pero a Tizoc ¿por qué no se lo contaste si él es el papá?

F: ¿Qué caso tiene? ¿Tú me imaginas viviendo con Tizoc y así? Ni me hago la idea de vivir en pareja ahora y mucho menos me siento lista para ser mamá.

DM: Dime una cosa: ¿Qué sientes por el papá de tu hijo? ¿Estás enamorada?

F: No sé, abuela. Hay química entre Tizoc y yo y así, pero, o sea, enamorada...

Doña Maty tiene una mentalidad muy abierta y lo que sí le reprocha a su nieta es que “no se cuidara”, es decir, que no usó ningún método anticonceptivo de los muchos que se pueden usar hoy en día. No está claro si Frida y Tizoc solo se acostaron una vez o si fueron varios encuentros, pero obviamente no supieron prevenir un embarazo. Doña Maty alude a la inexistencia (o estigmatización) de susodichos métodos en el pasado, cuando ella era más joven, pero que ya se ha superado con creces y que no hay necesidad de correr el riesgo de quedarse embarazada (“esas cosas”). Frida se encuentra en una situación en la que difícilmente puede esconder sus extraños antojos, pero no se encuentra capaz de hablarlo con nadie. Su abuela se convierte en su única confidente y juntas hablan de todas las posibilidades. Es llamativo que Doña Maty, siendo una mujer mayor, no insiste en la necesidad de

casarse con el padre, porque ni siquiera se aman. Su actitud es la de apoyar a su nieta en la decisión que ella tome, incluso la primera: terminar el embarazo. Pero al final Frida no lo hace (cap. 151, 19'15):

F: Yo iba muy decidida, pero cuando entré me di cuenta de lo que iba a pasar... no pude.

DM: No pudiste o no quisiste.

F: Es algo raro, porque sabía que legalmente pude tomar esa decisión, pero por alguna razón sentí que no, que no quería interrumpir mi embarazo, ¿me explico?

DM: Claro que sí. Y como te llevo diciendo, yo respeto tus decisiones. Pero también tengo que decirte que las cosas no pueden quedarse así, a la deriva. Y ahora que sí, es decirle a los demás que estás esperando un bebé.

F: ¿Ya?

DM: Sí, ya. Como mucho en un mes ya se te va a empezar a notar el embarazo.

De nuevo hay una referencia a la legalidad del aborto, un mensaje muy importante y apenas transmitido en otras telenovelas del corpus. Aunque se evite la mención directa de la palabra "aborto", sí que se informa de que se trata de una acción perfectamente legal y de que la decisión es únicamente de la futura madre del bebé. Hay muchos eufemismos e insinuaciones ("lo que iba a pasar", "interrumpir mi embarazo") para no herir la sensibilidad de nadie y mitigar "lo malo nuestro" (según el cuadrado ideológico). Es un tema delicado, sobre todo en una sociedad católica con prevalencia de la ideología provida, así que se evitan las referencias directas. La reacción de Doña Maty es ejemplar, porque ella acepta cualquier decisión de su nieta, aunque insiste en que por fin se lo diga a su familia y al padre del bebé. Es importante que una mujer embarazada, especialmente tan joven como Frida, reciba el apoyo incondicional de alguien en quien confíe para poder tomar una decisión bien meditada.

Tras desechar la idea del aborto, Frida empieza a pensar en la posibilidad de dar a su bebé en adopción (cap. 153, 29'00 / 44'50). Contempla la idea de irse al extranjero hasta el parto, darlo en adopción y regresar luego como si nada.

En el entierro de Doña Maty, Frida finalmente confiesa que está embarazada (Cap. 159, 29'50):



Hay algo muy importante que decirles. Digo, aprovechando que están las dos familias, y así. Maty me enseñó que hay que hacernos responsables de lo que hacemos y en honor a mi abue que de alguna manera me ayudó a tomar la decisión más importante de mi vida, tengo que decirles algo. Voy a ser mamá. Y el bebé es de Tizoc. (...) Después de pensarlo mega bien sí quiero tenerlo.

Ambas familias reaccionan con sorpresa e incredulidad ante esta noticia. Ana Sofía no quiere aceptar la situación y mucho menos que Doña Maty hizo de confidente todo este tiempo. Leonardo dice lo que muchos espectadores deben pensar con tantos embarazos no deseados en las telenovelas (cap. 159, 35'30):

¿Cómo es posible que hayas hecho eso? Se hubieran cuidado, por Dios, métodos anticonceptivos sobran en el planetuki.

Aunque usa el muy extendido eufemismo “cuidarse”, también menciona directamente “métodos anticonceptivos” y que abundan en el mundo de hoy. Leonardo primero responsabiliza a su hermana al usar la segunda persona singular (“hayas hecho eso”) para luego proseguir en plural (“se hubieran cuidado”), ya que la protección en las relaciones sexuales es tarea de los dos. No se suele decir cuáles son esos métodos, pero al menos aparece el reclamo que comunica: esta situación, un problema serio para los afectados, se puede prevenir. Don Chuy asegura que “mi hijo va a responder como un varón, porque así lo eduqué yo.” Pero como ambos son mayores de edad, sus familiares les dejan tomar la decisión de cómo llevar la crianza del bebé y si piensan casarse o no. Más adelante ambos se ponen de acuerdo que lo que pasó entre ellos era por ser “esclavos de la calentura” y que no se querían de verdad (cap. 161, 45'15). No obstante, coinciden en que van a ser los mejores

padres para su niño. En el último capítulo se les ve a los dos con el bebé y no cierran la puerta a que, pasando algo de tiempo a solas, puedan iniciar una relación de verdad. Es una forma muy madura, moderna y atrevida de tratar un embarazo no deseado, rompiendo un poco los estereotipos, y ciertamente se puede adecuar más a la realidad que otros casos que hemos visto hasta ahora (el más parecido es de Teresa y Dante en *Amor bravío* y Rodrigo y Daniela en *El color de la pasión*).

18.1.7. Así en el barrio como en el cielo

En esta telenovela se muestra el primer caso de cómo prevenir efectivamente un embarazo no deseado. Cassandra pasa la noche con Octavio y le hace creer que ambos tuvieron sexo. Luego le advierte:



No sé si te acuerdas, pero anoche no usamos protección. Lo más honesto y dadas las circunstancias... creo que lo mejor es que me baje y me tome una pastilla del día siguiente.

(Cap. 49, 21'00)

Lo que realmente pide en la farmacia son unas pastillas de menta y agua para fingir que se está tomando la medicación. No es tan importante que Cassandra le mienta a Octavio acerca de la pastilla, pero la mera mención y la muestra que se puede —teóricamente— adquirir esta píldora sin receta en las farmacias es un mensaje relevante para la audiencia. Tampoco se percibe ninguna valoración negativa hacia este fármaco que, en algunos colectivos muy tradicionales, se puede considerar como un aborto. No usa el eufemismo típico de “cuidarse”, sino lo dice bastante más directamente con “no usamos protección”.

Jackie se queda embarazada y lo nota por repentinas ganas de vomitar (cap. 54, 33'45). Su marido Flavio, que presencia el momento, se arrodilla para rezar:



Por favor, Diosito. Yo sé que nunca te pido nada, es más, sé que no hablamos desde la primera comunión, pero por favor, Diosito, te pido que esto sea solo una gastritis, por favor.

Luego Flavio habla con Jacky (cap. 54, 37'22):

F: No me gustan esos juegos, eh, Jacinta. ¿Por qué tanta vomitadera?

J: ¿Jacinta? ¿Me llamaste Jacinta?

F: No vayas a salir con un chistecito.

J: ¿Cuál chistecito?

F: No vayas a decir que estás embarazada, porque es lo último que hace falta para darme un tiro.

J: Por supuesto que no. Yo me cuido.

Flavio detecta rápidamente los síntomas y sospecha de que Jacky pudiera estar embarazada. Está claro que no le agrada nada esta idea (la llama por su nombre “Jacinta”, “para darme un tiro”, “salir con un chistecito”), porque sus familias ya tienen muchos problemas y lidiar con un embarazo inesperado es demasiado. La desesperación de Flavio es tal que incluso reza, algo que no había hecho en muchos años. En esta escena aún no se sabe si Jacky está sospechando de lo mismo, pero ella insiste en que toma medidas (“Yo me cuido”). Al parecer, es solo cosa de ella utilizar algún método anticonceptivo y Flavio no participa activamente en ello. Por eso, Jacky se siente obligada a defenderse de cualquier acusación. Entra aquí también la relación con el código de honor: es la mujer que debe cuidarse (o mantenerse casta).

Poco después, Jacky decide hacerse una prueba de embarazo y acude a su hermana María para que esté con ella en ese momento. Cuando el test sale positivo, María besa la barriga de su hermana mientras que Jacky está sumamente consternada. (Cap. 55, 12'38 / 15'40)



El abuelo y el padre de Jacky no se toman muy bien esta noticia. A Expedito le da casi un infarto y Jesús no se queda corto con reproches:

¡Estás embarazada en pleno siglo XXI, como si no hubiera nada para cuidarse! ¿Y de todos los imbéciles de este planeta tuviste que escoger a Flavio Ferrara para hacerme abuelo?
(Cap. 56, 20'45)



Luego Jesús asume la culpa por haberla malcriado y se rinde con su hija mayor. Además, la obliga a quedarse en la casa con la familia y hacerse cargo del bebé. Es curioso que Jesús, que no ha sido precisamente cuidadoso como para usar preservativos (se hace una prueba de VIH por ello: cap. 64, 29'30 y cap. 65, 03'00 / 09'00), recrimine a su hija que no haya usado nada para “cuidarse” si ni siquiera él lo hizo. Él se exclama así para expresar la rabia que le provoca la noticia. Lo que sí es un mensaje importante es que hay muchas cosas en el siglo actual para prevenir los embarazos (y las ETS), como también advirtió Leonardo en *Qué pobres tan ricos*. Además, en forma de pregunta retórica, le reprocha a su hija que eligiera mal el padre de su hijo, porque Flavio le parece un impresentable. Claro que esta constelación involuntariamente une a las dos familias y crea conflictos y nexos que enriquecen la trama.

La reacción de los familiares masculinos es de rabia y reproches, algo que decididamente no es nada productivo para la futura madre y muestra una estructura social patriarcal (son los hombres los que juzgan). Ella misma sabe que se encuentra en una situación complicada y lo más indicado sería que recibiera apoyo, como el de su hermana María. Los ánimos se calman y poco

a poco dan paso a la alegría de recibir un nuevo miembro de la familia. Es más, el tono humorístico de esta telenovela también sirve para tratar el embarazo de Jacky de una manera desenfadada. En ningún momento se barajan (ni se mencionan) las posibilidades de dar el niño en adopción y mucho menos de abortar. La situación de Jacky también es poco comparable con la de otras jóvenes del corpus, ya que ella sí se encuentra en una relación estable e incluso acaba de casarse con su pareja. Los dos tienen el bebé en el último capítulo (cómo no, en plena boda de Jesús y Aurora) y ya antes demuestran ser lo suficientemente maduros como para cuidar de su pequeña familia.

18.1.8. Un escenario para amar

El embarazo de la adolescente Estefy es un tema que forma parte tanto de la primera temporada (parte del corpus) como de la segunda. Mientras en otras telenovelas el término “cuidarse” suele aparecer solo en relación con embarazos no deseados (*El color de la pasión*, *Qué pobres tan ricos*, *Así en el barrio como en el cielo*), aquí también se trata al mismo tiempo el riesgo de contraer enfermedades.



Estefy (E) habla con sus amigas Carolina (C), Teresa (T) y Julia (J) sobre su relación con Saúl y que ya han tenido sexo.

(Cap. 2, 31'45)

C: Oye, ¿por lo menos te estás cuidando?

T: Ay, no, no, yo no quiero hablar de esas cosas.

J: “Ay no, no...” (imita a Teresa). Bueno, el punto es: ¿te estás cuidando o no?

E: No, pues cuando una está enamorada... no piensa mucho.

J: Se vuelve como tontita uno, ¿no? Que tienes 16 años, Estef, no puedes ser mamá.

T: A ver, ¿te has pensado que puedes salir embarazada?

E: ¡No me eches la sal, Teresa!

C: Estefy, esto es lo de menos. ¿Te has dado cuenta que Saúl te puede pegar un VIH o cualquiera de esas enfermedades horribles?

E: No, no, no, y eso no puede pasar. Saúl me es súper fiel.

T: ¿Y tú cómo sabes? Todos los hombres son infieles.

J: (con ironía) Pues, ya habló sor Teresa ... tú sabes muchísimo de hombres...

Estefy reconoce abiertamente que no está tomando ninguna medida ni contra embarazos no deseados ni contra enfermedades de transmisión sexual. Sus amigas le recuerdan directamente los riesgos con ironía y advertencias (“tienes 16 años, no puedes ser madre”, “te puede pegar un VIH o cualquiera de esas enfermedades horribles”). La más conservadora del grupo, Teresa, prefiere no hablar del tema, pero luego participa activamente cuestionando lo que está haciendo su amiga. El argumento de que Saúl le es fiel le da tranquilidad a Estefy, aunque esto no tiene nada que ver con la prevención de embarazos. La conversación tan abierta en la que todas las amigas se preocupan por la afectada es bastante instructiva para el público joven que tiene esta telenovela. Además, ya están anticipando lo que va a pasar.



Después, Estefy (E) se encuentra muy alterada y confronta a Saúl (S) con la problemática discutida con sus amigas.

(Cap. 3, 2'00)

E: Es que no nos estamos cuidando, Saúl.

S: Mi amor... ¡No me vayas a decir que estás ...!

E: ¡Uhhhh! ¡Shhh! ¡No! No, no, no, no, no. Es que estoy muerta de miedo. Mi amor, ¿de verdad que me quieres? ¿Y nunca vas a dejarme? ¿Que soy la única para ti? ¡Júrame que no hay otras mujeres en tu vida, por favor, júramelo Saúl!

S: Mi amor, claro que no hay ninguna otra. Te quiero un buen³⁶⁷. Pero eso, ¿qué tiene que ver con lo que estábamos hablando?

E: ¡Ay! ¿Cómo que qué? Pues, ¡todo! ¿Qué tal si pasa algo horrible?

³⁶⁷ “Un buen” es una expresión coloquial y equivale a ‘mucho’.

S: Mi amor, no pasa nada. Tú eres mi chava, mi novia, la única de las únicas.

E: Más te vale... Que yo te adoro. Eres lo más importante para mí. Eres lo que más quiero en el mundo.

Esta conversación está plagada de insinuaciones e indirectas. La principal preocupación para Saúl es que Estefy podría estar embarazada, pero no osa pronunciarlo (“¡No me vayas a decir que estás ...!”). Ella también prefiere no mencionarlo (“¡Uhhhh! ¡Shhh! ¡No!”) y se limita a expresar su miedo, si bien no está claro si se refiere al embarazo o también al riesgo de contraer alguna enfermedad. Para Estefy, el miedo a que pase “algo horrible” (¿un embarazo? ¿una infección?) se controla con saber que Saúl siempre estará a su lado. Saúl es el primero en decir que “cuidarse” y saber si él la quiere no tienen mucho que ver, ya que lo uno se da independientemente de lo otro. Estefy tiene una percepción algo más ingenua, porque el afecto y la fidelidad de su novio la tranquilizan más que realmente tomar medidas de protección.

Saúl le reitera su amor y que ella es la única chica con la que está, si bien no le promete que nunca la dejaría. El conflicto inicial (“no nos estamos cuidando”), sin embargo, no queda ni resuelto ni discutido. En ningún momento se ponen de acuerdo en usar algún método anticonceptivo para prevenir que “algo horrible” pase. Esta telenovela tiene como audiencia meta jóvenes, así que tal vez los productores no quisieron ahondar en su responsabilidad social y se limitaron a insinuaciones y eufemismos. Lo que es interesante es que entre las amigas se habla de forma más abierta sobre métodos anticonceptivos y su importancia, lo cual no hace la propia pareja. Es más, no solo las amigas de Estefy le recriminan sus imprudencias; también Neto, el amigo de Saúl, le recuerda que debería ser más responsable.



Saúl (S) habla con su amigo Neto (N) sobre su relación y posibles problemas.

(Cap. 3, 22'00)

S: ¿Qué es lo importante?

N: Pues que no se están cuidando... mira, aquí (señala a su tablet) hay un montón de información sobre eso, las consecuencias de no cuidarse son muchísimas. Y digo, es que no me quiera poner dramático, pero...

S: Ah ya, Neto, no me lo recuerdes. Para la próxima voy a ir preparado. No me puedo dar el lujo de que Estefy se quede embarazada. No, no, no, sería un bronquerón en el que me metería. Y más todavía ella, o sea, mi jefe es estricto, pero Estefy podría decepcionar a su hermana.

El amigo tampoco entra en detalle, pero menciona que “las consecuencias de no cuidarse son muchísimas”. Ahora Saúl sí se refiere a lo malo que podría ser un embarazo de Estefy por causar muchos problemas con sus padres y la hermana de ella. Para él sería un “lujo” que no se puede permitir, pero ni considera la edad de su novia ni la situación académica en la que se encuentran los dos. Es llamativo que la preocupación principal es la de “decepcionar” a alguien, y no las consecuencias directas en las vidas de los afectados como abandono escolar, problemas financieros, etc. Esta visión deja entrever las estructuras sociales existentes en México en relación con cuestiones de honor e imagen pública. Es más importante lo que se plasma hacia afuera que el problema y su resolución en sí. De todos modos, por primera vez se aprecia un gesto de responsabilidad al afirmar que “para la próxima voy a ir preparado”. Se puede deducir de ello que empleará algún método contraceptivo que él mismo puede utilizar, aunque de nuevo se evitan las referencias directas a, por ejemplo, preservativos.

Como era de esperar, Estefy se queda finalmente embarazada. Pero este no es su único problema. Saúl se enamoró de Marisela y empieza a salir con ella.



Estefy (E) habla con sus amigas Julia (J), Carolina (C) y Teresa (T).
(Cap. 27, 27'00)

J: ¿Qué está pasando, Estef?

E: Pues, necesito saber si siguen siendo mis amigas. Tengo algo importante que contarles. Ya sé que me traicionaron, pero son las únicas personas en las que confío.

J: Habla.

E: Tengo dos semanas de retraso...

T: Madre, santa y purísima.

J: Estefy, deja de tragar chocolate. Número uno. Número dos. Relajémonos todas porque nos estamos haciendo ideas de lo que todavía no sabemos. Lo primero que tienes que hacer es hacerte una... prueba de... de embarazo.

E: ¿Y de dónde consigo eso?

29'30:

J: ¿Estás bien?

C: ¿Vomitaste?

E: Sí... Esto indica que...

T: A lo mejor es una infección estomacal. A mí alguna vez me dio gostroitis...

J: Gastroenteritis, tonta.

T: Sí, sí, eso, cuando estaba chiquitita.

E: Gracias por darme ánimos, Teresita, pero sinceramente Saúl y yo no nos cuidamos mucho y es eso.

C: Estefy, no quiero decirte eso, pero te pasas.

J: Sí, de verdad estás cañona, *baby*. A saber, no es solo embarazarse. Hay miles de enfermedades allá afuera. (...) Hay miles de maneras de enterarte de cuidarte, puedes buscar información en internet. No sé, igual es mejor preguntar a un adulto.

E: Lo sé, lo sé. Ahora no sé qué voy a hacer y todo no cuidarme. Les juro que uno siempre piensa que no le va a pasar y....

Las amigas insisten en la necesidad de usar métodos anticonceptivos y de prevención para enfermedades infecciosas, reiterando que ambos supuestos pueden ser fatales. Además, Julia sugiere que la información necesaria está disponible en internet (“Hay miles de maneras de enterarte de cuidarte”), así que el joven público sabe directamente adonde acudir. De forma didáctica se incluye también la posibilidad de acudir a un adulto (“igual es mejor preguntar

a un adulto”), dejando aún más claro que Estefy es todavía muy joven. Estefy reconoce el error y asegura que nunca se imaginaba que le pudiera pasar algo a ella a pesar de no tomar ningunas (o pocas) precauciones (“no nos cuidamos mucho”). Es un comportamiento poco comprensible, pero quizás explicable con la revolución hormonal que viven los adolescentes.

Ante los síntomas bastante evidentes, sus amigas le consiguen una prueba de embarazo para salir por fin de dudas.



Estefy se realiza la prueba de embarazo y les da el resultado a sus amigas.

(Cap. 28, 06'40)

J: Estefy, ¡habla!

E: Salió positivo. Estoy embarazada de Saúl.

(todas se quedan perplejas)

E: Lourdes me va a matar. Lourdes me va a matar cuando se entere. Se va a decepcionar de mí. Es lo peor que pude hacer...

J: A ver, ya. Tranquila. Tranquilas todas, ¿no? No nos vamos a dejar llevar por el pánico. No estás sola y juntas, juntas vamos a ver qué vamos a hacer, ¿okay?

C: Estefy, primero es lo primero y tienes que hablar con Saúl, porque tú no hiciste eso solita.

Para Estefy es más traumático el hecho de decepcionar a su hermana Lourdes que la realidad a la que se enfrenta (“Se va a decepcionar de mí. Es lo peor que pude hacer.”). Esta reacción se explica por la relación que ambas tienen, ya que, por el fallecimiento prematuro de su madre, Lourdes desempeña el papel de madre para Estefy. Curiosamente, Lourdes también quiere recibir la admiración por parte de su hermana y por eso le miente acerca de su profesión (dice que es psicóloga, pero en realidad es bailarina en un bar nocturno). Quizás también influye la edad de Estefy, ya que con 16 años puede que no sea del todo consciente de lo que conlleva tener un bebé y le

importa más la opinión de sus allegados por haber hecho “algo malo”. De todos modos, las amigas le comunican su solidaridad (“No estás sola.”) y la necesidad de que Saúl también asuma su responsabilidad (“Tú no hiciste eso solita”).

Hasta el final de la temporada, Estefy no se lo dice ni a su hermana ni al padre del bebé. Ella prefiere guardar silencio el máximo tiempo posible hasta hacerse con la idea y decidir qué hacer, aunque no se contemplan abiertamente ni el aborto ni la adopción. El único que se entera antes es Moisés, profesor de deporte en el internado, que no valora la situación y da así un apoyo tácito. En la segunda temporada de la telenovela, que no forma parte del corpus, Estefy tiene finalmente al bebé (Fernandito) y lo cría junto a Saúl.



Para ampliar el tema, el espacio virtual de la telenovela (considerada 2.0) ofrece un vídeo con las *youtubers* famosas (Ixpanea y Caja fresca) que hablan sobre el embarazo (no deseado) y recuerdan que hay muchos métodos anticonceptivos³⁶⁸.

Esta es otra forma para llegar al público joven. Paralelamente a la telenovela los espectadores pueden acceder al material extra y seguir las historias más allá de la pequeña pantalla. El hecho de que famosas *youtubers*, ídolos de los jóvenes de hoy en día, traten temas de interés, potencia el efecto didáctico. Es un tratamiento moderno de la sexualidad, porque en lugar de difundir la creencia tradicional de que el sexo solo debe practicarse dentro del matrimonio, se muestra la realidad aportando información sobre cómo prevenir situaciones indeseadas (embarazos y/o enfermedades).

³⁶⁸ Disponible en <http://www.aztecauno.com/uepa/videos/videos/el-embarazo/264748> (accedido el 22/02/2018)

18.1.9. Antes muerta que Lichita

Magos se quedó embarazada siendo adolescente, pero resulta que no está del todo segura de quién es el padre de Ximena. Con la ayuda de sus padres y hermana crió a su hija, pero sigue siendo algo irresponsable y no desempeña una figura propiamente maternal. Cuando coincide nuevamente con un chico del que sospecha que puede ser el padre lo confronta:



Fui yo, tuvimos un “que ver” en la prepa.
¿Qué? ¿Te cuento más o ya me entendiste?

(Cap. 54, 29'00)

Él le cuenta que ella estaba demasiado borracha y que él fue incapaz de aprovecharse de ella. Añade que seguramente su novio de entonces, El Chanclas, es el padre de su hija. Luego habla con su hija Ximena para saber si quiere conocer a su padre o no (Cap. 54, 33'50).

Finalmente le presenta al Chanclas a sus padres como el padre de Ximena (Cap. 55, 04'15):



El Chanclas y yo terminamos antes de que yo me enteraba de todo el rollo. Ay...sí, es que él nunca salió huyendo como yo les dije. Yo fui la que preferí no decirles nada. Les mentí. Chanclas, agárrate. Es que tú y yo tenemos una chamaca.

El Chanclas no se esperaba esta noticia, pero parece que quiere volver con Magos e intentar ser un padre para Ximena. Para Magos, el embarazo es “todo el rollo” y nunca ha asumido la responsabilidad de avisar al padre del bebé. No sorprende demasiado, porque el Chanclas es un delincuente inculto y Ximena, después de conocerlo, ni siquiera desea relacionarse con él. Cuando el Chanclas intenta estafar a toda la familia, Magos se aleja

nuevamente de él y Ximena está aliviada de no tener que lidiar con un progenitor así.

La villana Luciana está casada con Roberto, pero su matrimonio se quedó en una mera apariencia, mientras que ambos se llevan amistosamente. Sin que su marido lo sepa, ella empieza una relación con Gumaro hasta que se siente un poco rara, deprimida y sensible y con muchísima hambre.



Su madre, Valeria, está sospechando algo y no duda en llevarla al médico.

(Cap. 121, 41'00)

El médico le da la noticia (“Está usted embarazada, señora”) y ella se queda muy asustada, negándolo (“¡Ay! No no no no.”). Como Valeria atribuye la paternidad automáticamente a Roberto, su hija le tiene que aclarar algo (cap. 122, 10'45):

Mi marido y yo nunca consumamos el matrimonio.

Usa un eufemismo que se da con preferencia en ambientes religiosos. Como ya antes se ha mencionado, según la Iglesia católica el matrimonio tiene la finalidad de procrear, así que al “consumar” ese derecho se hace referencia a las relaciones sexuales. En algunas tramas el hecho de “no haber consumado el matrimonio” también da el derecho a la disolución del matrimonio (por ejemplo, Camila en *Amor bravío*). Al deducir entonces que el padre es Gumaro, Valeria se asusta más aún. La primera opción de Luciana es irse a otro sitio (“París o Nueva York”) para tener el hijo y darlo en adopción (no se contempla el aborto en ningún momento), pero su madre insiste en que se lo tiene que decir al padre. Cuando finalmente se lo dice, él estalla en una alegría enorme, saltando incluso sobre la cama (cap. 123, 16'45):



O sea que, ¿estamos esperando un chilpayate? ¡Voy a ser papá!

Gumaro, de fondo sociocultural más bien bajo, usa la expresión coloquial “chilpayate” para referirse al bebé. La celebración excesiva de esta noticia le da la seguridad a Luciana de que sí quiere tener al niño. Aunque un poco antes de contárselo a Gumaro, ella tuvo un encuentro con un niño que le hizo cambiar de opinión acerca de la adopción. No hubo diálogo ni monólogo, pero ella aparecía visiblemente afectada y llorando. La pareja luego habla de cómo llevar la situación, ya que ella primero debe divorciarse de Roberto (un mero trámite) y todos tienen que enterarse de que viene un bebé y el padre no es su marido. Al final, y contra cualquier pronóstico, Luciana se adapta a una manera más humilde de vivir con Gumaro y el bebé. Su caso no es tan problemático como otros comentados anteriormente (tampoco se le dedica mucho hueco en la trama), ya que es una mujer adulta que mantiene una relación sentimental con el padre, un hombre que asume la paternidad con mucho gusto.

En ambos casos los personajes obviamente no usaron métodos anticonceptivos (ni se mencionan) y sus allegados tampoco se les recuerdan la falta de responsabilidad al respecto. El embarazo aparece tal cual, como algo inevitable y la única solución mostrada es la de tener al bebé, eso sí, con mención de la adopción que rápidamente queda descartada. El aborto ni se menciona ni se baraja como una opción.

18.1.10. La candidata

En esta telenovela se hallan dos embarazos no deseados en la misma familia (madre e hija), pero con características bastante diferentes.

Teresa está infelizmente casada con Gerardo, que solo sigue formalmente con ella por sus problemas psíquicos y su ludopatía. No se atreve a dejarla y quiere responsabilizarse de ella por el bien de su hija Ximena.



Como Teresa no encuentra el cariño en su marido, se busca una aventura con el compañero de trabajo de Gerardo: Ignacio.

(Cap. 19, 27'35)

Cuando Teresa empieza a sentir mareos y náuseas acude al médico que le da la noticia de que ella está embarazada (cap. 37, 40'00). No le agrada mucho el hecho de tener otro hijo y lo expresa de forma muy clara en un monólogo:



Tengo una pequeña bestia dentro de mí que va a acabar con mi figura.

(Cap. 39, 18'00)

Teresa ya tuvo una hija, así que el miedo de perder la figura no está muy fundado. Con este enunciado se pone de relieve la manera de pensar que tiene Teresa, ya que su cuerpo es su preocupación primaria. Sin embargo, no contempla el aborto. Quizás para demostrar algún rasgo de psicopatía, delante de todo el mundo finge que se alegra sobremanera sobre la llegada del nuevo bebé al que, en secreto, llama “pequeña bestia”. En las redes sociales publica una foto sosteniendo zapatitos de bebé para informar a sus seguidores de que se volverá a convertir en madre. Ahora bien, no está del todo claro quién es el padre de la criatura. Paralelamente, cuando Teresa ya estaba acostándose con Ignacio, sedujo a Gerardo en una ocasión (cap. 24,

28'45). Entonces, oficialmente el bebé es de Gerardo, pero el espectador se queda con la duda, ya que según las probabilidades es más factible estadísticamente que el padre sea Ignacio (hubo más encuentros sexuales con él que con Gerardo). Teresa usa el bebé para reforzar la relación con Gerardo y obligarlo así a que no la deje. Al poco tiempo, por motivos desconocidos, Teresa sufre un aborto espontáneo (cap. 46, 04'30 / 40'00: [“El producto está muerto. Perdió su bebé.”](#)), pero no sería el personaje que es si no lo usara en contra de alguien. Ella sabe que Gerardo está enamorado de Regina y en numerosas ocasiones ha querido interferir en la relación de los dos.



Unos días después del aborto (no se lo había dicho a nadie), provoca un forcejeo con Regina y termina lanzándose al suelo. Ella grita exageradamente y la gente está muy preocupada sabiendo de su estado.

(cap. 50, 43'00 / cap. 51 00'30)

Luego ya en casa y más tranquila confronta a su marido con la noticia (cap. 51, 11'50):

[Por culpa de esa desgraciada perdí a nuestro bebé.](#)

Aún defiende la paternidad de Gerardo y rápidamente encuentra una culpable para el aborto espontáneo de un bebé que ni siquiera deseaba. Ella lo usaba para atar a Gerardo y cuando ya no lo tiene intenta intrigar contra su enemiga Regina. La mente retorcida de Teresa queda vivamente ilustrada con este comportamiento. Poco después Gerardo acude al médico y se entera de que el bebé murió días antes y que la caída (provocada) no tenía nada que ver por ser posterior.

Luego, la adolescente Ximena se queda embarazada fruto de una relación esporádica con Emiliano. Cuando Ximena está a punto de hacerse una prueba de embarazo su madre (Teresa) la sorprende.



T: ¿Qué es eso? Una prueba de embarazo.

X: Dámelo.

T: No, ahora menos. ¿Con quién te estás revolcando?

(Cap. 56, 35'30)

La reacción de Teresa es muy desagradable y más siendo la madre de Ximena. Al usar el término “revolcar” está despreciando a su hija y denota gran desagrado y falta de respeto hacia su vida sexual.

Teresa espera el resultado y cuando Ximena le dice que salió positivo (cap. 57, 06'05) la encierra en su habitación declarando: “Eso te pasa por dejada. Asume las consecuencias.” y se va de casa. Teresa insulta a su hija en lugar de apoyarla. Pero, es más, mientras su hija debe lidiar con esta situación sin apoyo moral, Teresa busca beneficiarse de ella acudiendo directamente a Alonso, el padre de Emiliano.



Alonso se resiste a creer que “el producto” sea de Emiliano, pero habla en serio con Teresa.

(Cap. 57, 38'00)

A: Quédese tranquila. Se va a hacer lo que se tenga que hacer

T: ¿Y de qué estamos hablando? ¿De boda en la playa? ¿Luna de miel en Dubái? ¿Revistas sociales?

A: Nada de eso va a pasar. Ese bebé no va a nacer.

T: Ah, entonces, sentémonos y hablemos.

A: ¿Y de qué quiere usted hablar?

T: Pues, de cuánto le va a costar... porque supongo que usted no quiere que la prensa se entere de que usted está a favor del aborto.

Es la primera vez que aparece la palabra “aborto” en el corpus, aunque el personaje que lo propone, Alonso, emplea un eufemismo (“Ese bebé no va a

nacer.”) y Teresa lo retoma para chantajearle. Alonso es el gobernador de la Ciudad de México y la opinión pública es muy importante para él. Por un lado, sería nefasto que su hijo tuviera un bebé con la hija de su oponente Gerardo, y por otro, estar a favor del aborto no encaja en sus políticas conservadoras y la actitud tan tradicional que se da entre sus electores. Se encuentra, pues, en una situación que Teresa sabe explotar a su favor. La otra opción hubiera sido, como insinúa, la de que sus hijos se casasen y tuvieran al bebé (la visión clásico-tradicional adoptada y tematizada en todo el corpus). Independientemente de lo que Teresa habló con Alonso, Ximena tiene sus dudas acerca de la maternidad y contempla la posibilidad del aborto.



Ximena habla de su decisión con su madre, la que muestra muy poco tacto.

(Cap. 58, 19'30)

X: No lo voy a tener.

T: ¿No lo quieres tener? Lo vas a matar. Está bien. Yo te apoyo. Yo te apoyo, ¿sí? Pero vas a hacer lo que yo te diga. ¿Entendido? Si no quieres que tu papá sepa que eres una golfa vas a hacer lo que yo te diga.

Ximena insinúa que quiere abortar (“No lo voy a tener.”) y su madre dice las cosas muy claramente: “Lo vas a matar.” De este enunciado se podría deducir una postura antiaborto, pero Teresa, sorprendentemente, afirma que apoya a su hija en esta decisión (además de coincidir con el pacto con Alonso). Ya se ha notado con creces la inestabilidad y locura que caracterizan a Teresa, pero ahora cobra un tono incluso amenazante. Obliga a Ximena a seguir exactamente sus indicaciones y se asegura de que ella lo entienda. Además, la vuelve a insultar (“eres una golfa”). A Ximena le quedan pocas alternativas y simplemente cede mientras que a Teresa la decisión de su hija le viene bien, porque así puede cumplir con el trato con Alonso.

Alonso se lo cuenta a Emiliano (cap. 59, 38'50) y sin que se aprecie ninguna conversación entre los dos jóvenes (la telenovela es corta y hacia el final parece faltarle tiempo) él la lleva a una clínica para abortar (cap. 60, 32'30). Al final, ella no es capaz de hacerlo y llora (cap. 61, 05'00: “No pude. No pude.”) cuando la viene a buscar su padre. El aborto queda completamente descartado como en los ejemplos anteriores (excepto el de Nora en *El color de la pasión*).

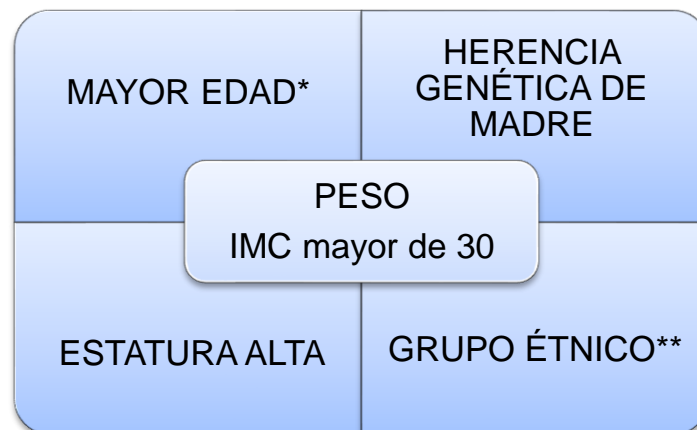
Hay un salto en el tiempo y, tras la muerte de Gerardo, Regina es la presidenta electa. En la celebración se le nota a Ximena una barriga ya muy prominente que Regina besa con ternura (cap. 61, 83'48).



De esta imagen se puede deducir que Ximena siguió adelante con el embarazo y que está al lado de Emiliano y su suegra, lo cual eliminaría también la posibilidad de dar el bebé en adopción.

18.2. Corpus versus realidad

Es evidente que los personajes en las telenovelas parecen gozar de una fertilidad extraordinaria, lo cual debe entenderse como un recurso dramático más que una fiel imagen de la realidad reproductiva de los mexicanos. Recordemos que la mayoría de la audiencia son mujeres y la maternidad es una temática muy relevante para ellas. En el corpus, vemos a mujeres que se quedan embarazadas después de solo un encuentro sexual, mientras los científicos³⁶⁹ afirman que la probabilidad de concebir un bebé ronda un 30% en los días fértiles, lo que suelen ser unos tres días del ciclo y unos días antes teniendo en cuenta que los espermatozoides pueden mantener su funcionalidad hasta 72 horas. Dentro de los límites de una concepción exitosa, la probabilidad de concebir mellizos es aún menor con un 1,1% y de gemelos, solo un 0,4%. Hay distintos factores que propician un embarazo múltiple:



* La edad suele ser elevada, porque se asocian también la reproducción asistida con partos múltiples y esa se da principalmente en mujeres de mayor edad.

**Las probabilidades de embarazos múltiples son mayores en mujeres negras que en mujeres caucásicas, latinas o asiáticas.

El caso de Esmeralda (*La Gata*), que se queda embarazada de gemelos tras tener relaciones sexuales con Pablo una sola vez, es, por lo tanto, bastante

³⁶⁹ Artículo con más referencias disponible en <http://www.consumer.es/web/es/bebe/embarazo/segundo-trimestre/2016/03/02/223395.php> (accedido el 31/03/2017)

inverosímil. Es una mujer que alcanzó apenas la mayoría de edad, es de complexión esbelta (un IMC de 21 o menos), es relativamente baja (1,60 m aproximadamente, se corresponde al promedio del país³⁷⁰), y en la trama no se mencionan antecedentes en su familia. Además, en el momento de quedarse embarazada, Esmeralda sufría una importante desnutrición por las condiciones de pobreza en las que vivía. Este embarazo gemelar es, pues, un espectáculo dramático con poco fundamento científico.

Las otras concepciones veloces tras encuentros singulares (Nora, Luz María, Natalia, Teresa, Daniela, Ximena Martínez, Ximena del Alba...) pueden deberse al hecho de que las mujeres más jóvenes, es decir entre los 20 y 30 años, efectivamente gozan de mayor fertilidad, pero aun así no dejan de ser improbables. Todos estos casos son más bien necesarios para el transcurso de la trama y el relato dramático.

Por otra parte, los síntomas que presentan los personajes embarazados son bastante clásicos. Un desmayo, malestar estomacal, hambre inusual o inestabilidad emocional llevan a las mujeres a acudir a un médico que les hace una analítica y da el resultado (Nora, Ximena del Alba, Natalia, Frida, Lucía...). En general, estos síntomas son bastante conocidos para un embarazo, pero a menudo los personajes afectados parecen completamente sorprendidos con el diagnóstico. Si no se usaron métodos anticonceptivos, tampoco es algo tan descabellado. Otras optan por una prueba de embarazo casera, ya que sospechan de su estado al reconocer los síntomas o tener retraso en la menstruación (Isabela, Teresa, Estefy, Jacky, Ximena Martínez...).

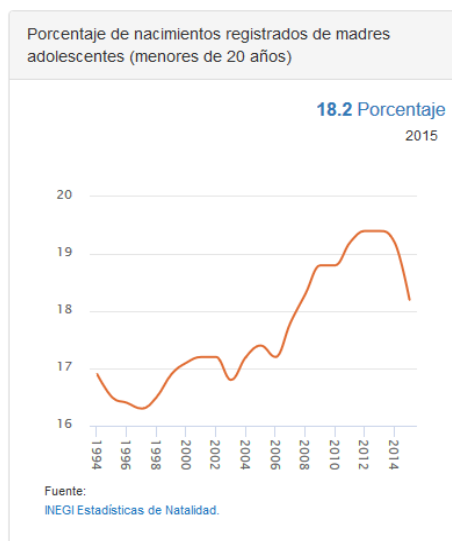
Hasta aquí el tratamiento de los embarazos es bastante creíble. Sin embargo, el diagnóstico de Esmeralda en *La Gata* es absolutamente inverosímil. Tener fiebre no es un síntoma habitual y ella no se somete ni a una prueba casera ni a una analítica de sangre. Otras incongruencias, como ocultarle a la futura madre la gestación de gemelos y dar detalles médicos confidenciales solo a

³⁷⁰Artículo disponible en <http://www.muyinteresante.com.mx/preguntas-y-respuestas-/12/02/09/medidas-poblacion-mexicana/> (accedido el 31/03/2017).

los acompañantes, tampoco son típicas de la práctica médica. Como la mayoría de los hechos relacionados al embarazo ocurren en un solo capítulo, es posible que los productores tuvieron poco tiempo para abarcarlo todo de forma más coherente.

Lo que sí parece verosímil es la alta incidencia de embarazos en adolescentes reflejados en las tramas, ya que esto sí supone un problema en México.

Dentro de los países de la OECD³⁷¹, México es el país con más casos de embarazos adolescentes de entre 15 y 19 años³⁷², en total unos 74 nacimientos por cada mil mujeres. Estas cifras traen consigo varias consecuencias como el propio riesgo a la salud de la gestante por su inmadurez biológica y las secuelas sociales al ser madre adolescente (abandono escolar, dependencia económica, exclusión social...).



Nacimientos en madres adolescentes

Si bien la tendencia es recesiva en los últimos años (véase la imagen *Nacimientos en madres adolescentes*), no deja de suponer un dato preocupante para la sociedad. Los nueve casos de embarazos adolescentes tematizados en el corpus afectan tanto a chicas de los estratos más humildes como a las de posición acomodada. Ante la dificultad de ser madre tan joven, algunas barajan la posibilidad de aborto, lo cual queda prácticamente siempre descartado, o se decantan por la adopción.

³⁷¹ Artículo disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/ocde-mexico-primero-lugar-de-embarazo-en-adolescentes> (accedido el 22/11/2017)

³⁷² Datos disponibles en <https://www.oecd.org/centrodemexico/medios/es-crucial-la-contribucion-de-las-mujeres-para-el-desarrollo-economico-y-social-de-mexico.htm> (accedido el 22/11/2017)

<i>Telenovela</i>	<i>Personaje</i>	<i>Edad</i>	<i>Comentario</i>
<i>Triunfo del amor</i>	Victoria	18 años	Tiene al bebé.
<i>Triunfo del amor</i>	María Desamparada	18 años	Tiene al bebé.
<i>Amor bravío</i>	Luz María	18 años	Violación; aborto involuntario.
<i>El color de la pasión</i>	Nora	18 años	Aborto provocado
<i>La Gata</i>	Esmeralda	18 años	Tiene a los gemelos.
<i>La Gata</i>	Inés	18 años	Da en adopción.
<i>Qué pobres tan ricos</i>	Frida	18 años	Tiene al bebé.
<i>Un escenario para amar</i>	Estefy	16 años	Tiene al bebé.
<i>La candidata</i>	Ximena	18 años	Tiene al bebé.

En cuanto a la educación sexual y el tratamiento de los anticonceptivos en las telenovelas, destaca el uso de eufemismos. Prácticamente nunca se emplean expresiones directas como “usar condón / tomar la píldora o anticonceptivos”, sino se alude solo a “cuidarse” (“¿Os habéis cuidado?”). Por eso sorprende la inclusión de la píldora del día después (*Así en el barrio como en el cielo*) que permite rectificar cualquier negligencia esporádica en prevenir un embarazo.

Al usar terminología tan evasiva se imposibilita el entendimiento correcto de los conceptos y se excluye información relevante. No obstante, es posible que en (partes de) la sociedad mexicana sea habitual emplear estos términos. En caso contrario, estaríamos ante un posible rasgo de manipulación (van Dijk, 2006a, p. 57). La Iglesia católica no está a favor de los anticonceptivos, así que aquí se encuentra un conflicto de intereses en la sociedad mexicana que puede explicar la vaguedad de expresión al respecto: por un lado sería socialmente útil prevenir los embarazos adolescentes, por otro lado existe la ideología católica que no tolera el uso de métodos anticonceptivos. Si solo hubiera relaciones sexuales dentro de un matrimonio para fines de procreación (tal y como propone la Iglesia), el uso de anticonceptivos no sería necesario. Pero esta visión de la sexualidad ya no encaja bien con las actitudes de las recientes generaciones. Ya no se limita el sexo al ámbito matrimonial y también se ha hecho imprescindible protegerse de enfermedades de transmisión sexual.

Justo esa referencia a enfermedades de transmisión sexual es igualmente escasa en el corpus, aunque es un riesgo a tener en cuenta en estos casos. Las estadísticas respaldan esta falta de uso sistemático de métodos anticonceptivos³⁷³:

De acuerdo con la Encuesta Nacional de Salud y Nutrición (ENSANUT) 2012, 90% de la población de 12 a 19 años de edad a nivel nacional reportó conocer o haber escuchado hablar de algún método anticonceptivo. (...) Del total de adolescentes sexualmente activos reportados por la ENSANUT 2012, 14.7% de los hombres y 33.4% de las mujeres afirmaron no haber utilizado algún método anticonceptivo en su primera relación sexual.

Un abrumador 48,1% declaró no haber utilizado ningún anticonceptivo y lo que no se refleja en estos datos es si los jóvenes saben cómo utilizar estos métodos de manera correcta. Atendiéndose a estos resultados, parece ser que tal y como se trata la prevención de embarazos (y enfermedades de transmisión sexual) en las telenovelas se corresponde bastante bien con la sociedad mexicana. No obstante, en las telenovelas más del 50% de los jóvenes no previenen los embarazos, así que se nota una cierta exageración de la realidad a favor del dramatismo.

Como se ha podido apreciar, la opción del aborto voluntario no ha sido elegida nunca en los casos comentados y si se ha considerado remotamente (Frida, Ximena Martínez), al final se destierra esta posibilidad por sentimientos de culpa. Los únicos abortos que se dan han sido por accidente provocado (Nora) o espontáneo (Teresa Rivera).

México es un país con fuertes valores católicos y por ello un claro defensor de la vida humana más diminuta, así que hay que tener presente lo que opinan las autoridades eclesiásticas al respecto. El punto 13 de “Actuales amenazas a la vida humana” en el *Evangelium Vitae* de Juan Pablo II trata tanto la anticoncepción como el aborto:

³⁷³ Datos disponibles en <http://informe2015.gire.org.mx/#/acceso-anticonceptivos> (accedido el 02/01/2019).

(...) la anticoncepción se opone a la virtud de la castidad matrimonial, el aborto se opone a la virtud de la justicia y viola directamente el precepto divino «no matarás»

Así que esta autoridad propuso que, en lugar de usar métodos anticonceptivos se debe ejercer la abstinencia sexual, la castidad, y el aborto es un ataque al quinto mandamiento³⁷⁴.

El Catecismo³⁷⁵ ahonda más en susodicho mandamiento afirmando que:

2271 Desde el siglo primero, la Iglesia ha afirmado la malicia moral de todo aborto provocado. Esta enseñanza no ha cambiado; permanece invariable. El aborto directo, es decir, querido como un fin o como un medio, es gravemente contrario a la ley moral.

Esta clara oposición a la práctica del aborto se refleja en las tramas de las telenovelas analizadas (a nivel discursivo por uso de eufemismos, y a nivel de acciones: ninguna lo hace), a pesar de que en abril de 2007 se legalizó el aborto libre hasta la semana 12 de gestación³⁷⁶, eso sí, únicamente en la Ciudad de México. En los restantes estados el aborto sigue siendo ilegal si no se trata de una violación. En los estados de Guanajuato, Guerrero y Querétaro también se considera legal el aborto si la vida de la madre peligra.³⁷⁷

La legalización del aborto se hizo bajo el mandato de Felipe Calderón (PAN, partido conservador con fuertes valores cristianos) y conllevó consecuencias para los que votaron a favor³⁷⁸:

La Asamblea de Representantes (cámara de diputados) de la capital mexicana ha despenalizado la práctica del aborto durante las 12 primeras

³⁷⁴ Disponible en http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031995_evangelium-vitae.html (accedido el 20/12/2018).

³⁷⁵ Disponible en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a5_sp.html (accedido el 20/12/2018).

³⁷⁶ El momento del aborto también puede darse más allá de las 12 semanas en los siguientes supuestos: afectaciones de salud del feto, riesgo para la vida de madre o violación.

³⁷⁷ Datos más detallados por estado disponibles en <https://www.clinicasabortos.mx/ley-del-aborto-en-mexico> (accedido el 10/08/2018).

³⁷⁸ Artículo disponible en https://elpais.com/internacional/2007/04/25/actualidad/1177452003_850215.html (accedido el 08/03/2019).

semanas de gestación, en una histórica votación que deja en completa libertad a las mujeres para decidir la suspensión del embarazo en Ciudad de México. (...) Los 44 diputados que han decidido seguir adelante han dado así virtualmente luz verde a la despenalización, aunque han ganado también la excomunión de la Iglesia católica.

La anterior ley permitía “el aborto en casos de violación, malformación del feto, riesgos para la vida de la mujer o inseminación artificial sin consentimiento de la mujer”, pero la nueva ley da libertad de decisión a las mujeres hasta la duodécima semana de embarazo. Para la Iglesia católica esto es inaceptable y lo hace constatar con la excomunión de los diputados involucrados. En este ejemplo se puede apreciar una lucha contra el poder de la moral católica en la sociedad (hubo mucha actividad ciudadana a favor y en contra del aborto) y que la Iglesia toma decisiones claramente políticas. Si bien México es un país laico, la Iglesia católica en México no es apolítica. Esta controversia se refleja en un tratamiento cauto de estas temáticas (aborto y anticoncepción) al utilizar sendos eufemismos y no mostrar ningún caso de aborto legal que se lleve a cabo.

El atenuante de abortos en casos de violaciones sí está presente en todo el país, aunque el corpus mismo nos ofrece una valoración muy católica en el caso de Luz María. Todos coinciden en que el bebé es una criatura inocente, pero al mismo tiempo se sentencia a la mujer implicando que solo si es mala podría querer abortar. El sacrificio de la mujer se antepone a su felicidad individual, lo cual demuestra la ideología de una sociedad patriarcal y la propagación de los valores católicos. Esto se explica, porque “la retórica heteronormativa que predica la IC (Iglesia católica) subyuga al individuo a la condición autodestructiva de opresor de sí mismo al no adecuarse a las prácticas reguladas por el catolicismo” (Roccia, 2015, p. 450). Estos efectos manipulativos se logran con la polarización (“ellas” las malas que matan a su bebé frente a “nosotros” los que defendemos la vida del bebé).

Desde abril de 2007 hasta la fecha (diciembre de 2018), es decir durante el periodo completo de legalidad del aborto en la Ciudad de México, se

practicaron 205.353 interrupciones legales del embarazo³⁷⁹. La gran mayoría de las mujeres son solteras entre 18 y 29 años provenientes de todas las partes del país. Con una media de 2.500.000 nacimientos al año en México, los abortos suponen menos del 1%.

Como recoge un informe³⁸⁰, la realización de abortos legales en caso de violaciones a menudo se ve obstaculizada:

También ocurre que, a sabiendas de que el marco legal les impone la obligación de prestar el servicio de aborto seguro en casos de violación sexual sin requisito alguno, existe personal de salud que antepone sus creencias religiosas o morales por encima de los derechos humanos de niñas y mujeres, en contravención a la ley.

Los profesionales del sector de la salud, que al final ejercen la ley, son seres humanos con sus propias creencias y opiniones basadas en la ideología compartida (véase el modelo mental de Van Dijk), y aunque estas no deberían interferir, es difícil apagar el propio filtro moral. A esto se suma la ignorancia de muchas mujeres afectadas y, a consecuencia, se les impide acceder a sus derechos.

Es extraño que, aunque la mayoría de las telenovelas del corpus se desarrolla en la Ciudad de México, la legalidad del aborto no se tematiza explícitamente y mucho menos se practica. En general, le rodea un aire de lo prohibido e ilegal. Eso sí, hay algunas mujeres que al menos piensan en esta opción (Ximena Martínez, Frida Ruizpalacios, Nora Gaxiola, Daniela Suárez), pero al final “las buenas” no pueden hacer estas cosas. Solo Frida se informa bien y transmite incluso qué documentación es necesaria para practicar la interrupción del embarazo – una forma sutil de dar la información necesaria al público sin realmente infringir las leyes cristianas.

³⁷⁹ Datos actualizados disponibles en <http://ile.salud.cdmx.gob.mx/estadisticas-interrupcion-legal-embarazo-df/> (accedido el 02/01/2019).

³⁸⁰ Informe disponible en <http://aborto-por-violacion.gjre.org.mx/#/conclusion> (accedido en 02/01/2019).

¿A qué se debe este tratamiento antiaborto? El aborto es un tema muy debatido que prácticamente divide a la población en dos bandos, algunos quizás acceden a matices en su convicción. El bando “provida”, los que están en contra de la terminación de cualquier embarazo, tiene un gran respaldo por parte de la Iglesia católica. Para ellos, cada vida (humana), no importa el tamaño, tiene derecho a la vida. En el otro bando se encuentran los que abogan por la libertad de la mujer y el derecho de poder decidir sobre su propio cuerpo. Estos dos grupos irreconciliables en este punto tampoco pueden basar sus argumentos en la ciencia, ya que existen percepciones muy variadas en cuanto al momento en el que un feto deja de ser un aglomerado de células y empieza a ser un pre-humano que siente dolor³⁸¹.

Probablemente la influencia de la ideología católica es la que domina en la sociedad mexicana y dictamina así la postura provida en las telenovelas, aunque es necesario mencionar que esta actitud no solo tiene un trasfondo religioso. Otras personas sin confesiones pueden perfectamente encontrarse en este bando.

En la creación de las telenovelas tenemos los productores con sus creencias y convicciones personales (y grupales basados en la sociocognición) y encima de ellos, la productora y cadena televisiva. La postura de Televisa, como hemos podido apreciar hasta el momento, es bastante tradicional y en lo que refiere al aborto, TV Azteca tampoco se muestra más moderno. Como la telenovela va dirigida, en primer lugar, a un público nacional también se asegura más el éxito al apelar a convicciones e ideales ampliamente extendidos y compartidos en las representaciones mentales que crear demasiada controversia. Por eso el aborto es tabú en todas las telenovelas del corpus y solo en ocasiones muy raras se puede escuchar esta palabra (una vez en *La candidata* en boca de Teresa).

³⁸¹ Artículo disponible en <https://www.abc.es/sociedad/20130918/abci-cuando-siente-dolor-feto-201309172222.html> (accedido el 10/08/2018).

PARTE V: Resultados y conclusión

19. Resultados del análisis

En la parte del análisis tras cada bloque temático ya se han presentado los resultados y se han contrastado con la realidad. Este capítulo recoge las ideas a modo de resumen para poder estimar el grado de realismo de los contenidos y su forma de tratamiento.

19.1. La religiosidad y los contenidos socioculturales en las telenovelas mexicanas

Grosso modo, existen tres participantes en el fenómeno telenovelas. Por una parte, contamos con los que crean el contenido y se encargan de la difusión del producto, es decir la empresa de medios de comunicación y sus empleados, los productores. Al otro lado de la telenovela está el espectador, un individuo con un conjunto de valores culturales y morales y perteneciente a una de las clases sociales existentes. Ambos son, a su vez, parte de una sociedad y dentro de ella, de una comunidad con un amplio conjunto de variables.



Cada individuo dispone de su propio modelo mental con experiencias, ideologías, actitudes y conocimientos tanto a nivel individual como a nivel grupal (según la pertenencia a distintos grupos con los que se identifica, como clase social, religión, nacionalidad...). A nivel más amplio las empresas productoras se forman por individuos igual que los espectadores, pero tienen

distintas motivaciones (por ejemplo, comercializar un producto versus consumir un producto de entretenimiento). La sociedad es lo que Van Dijk (2001b, p. 161) llama *contexto global*: “Los contextos globales se definen por las estructuras sociales, políticas, culturales e históricas en las que tienen lugar los acontecimientos comunicativos.”

Si aplicamos este concepto a México, estamos ante un país con gran tradición católica que aporta un valor considerable a la familia y se rige por la presencia de distintas clases sociales que regulan incluso cuestiones laborales y sentimentales (uniones entre distintas clases son inusuales). Esta jerarquía tiene también cierta connotación racista, porque muchos ciudadanos de ascendencia indígena se encuentran en situaciones precarias³⁸² y se ven excluidos de los grupos elitistas del país. En cuanto al contexto político, estamos ante una república democrática federal y laica. Desde diciembre de 2018, Andrés Manuel López Obrador, candidato de la alianza electoral “Juntos haremos historia” (Morena, PT y PES), es presidente y defiende políticas de orientación izquierdista. Enrique Peña Nieto, perteneciente al partido socialdemócrata PRI, desempeñó ese cargo seis años antes (del 2012 al 2018) y la mayoría de las telenovelas del corpus se hicieron durante su mandato. Como curiosidad, la ex primera dama, Angélica Rivera³⁸³, es actriz de telenovelas lo cual ejemplifica el gran significado social que tiene ese género televisivo en México.

El contexto cultural de México es inmenso dadas las múltiples culturas indígenas que convivieron y todavía conviven en ese territorio. En el apartado de las características lingüísticas del país, se han mencionado las

³⁸² Especialmente las mujeres indígenas se encuentran vulnerables y suelen acceder principalmente a trabajos de sirvientas sin protección de sus intereses: https://elpais.com/economia/2017/12/13/actualidad/1513191923_159021.html (accedido el 09/02/2019) y Durin, 2013. Recientemente se han mejorado las condiciones de susodichas trabajadoras: https://elpais.com/internacional/2018/12/06/mexico/1544056200_766603.html (accedido el 09/02/2019).

³⁸³ Es la mujer del expresidente de Enrique Peña Nieto, aunque acaban de anunciar su divorcio. https://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2019-02-09/angelica-rivera-la-gaviota-divorcio-pena-nieto_1814506/ (accedido e 09/02/2019).

numerosísimas lenguas minoritarias que aún perviven hoy en día. Lo que más ha marcado el país a nivel histórico es probablemente la llegada de los conquistadores europeos (cuando el territorio aún no era un país) y la independencia (1821) después del Virreinato “Nueva España”. Lamentablemente, lo que más caracteriza ese país hoy en día es la cruda violencia del crimen organizado (sobre todo, el narcotráfico) y una élite política que parece ser incapaz de controlar la situación.

Hay que valorar todas las temáticas analizadas en este contexto global y determinar su grado de verosimilitud. Pero Van Dijk (2001b, p. 167) opina también que no hay un “vínculo directo entre el discurso y la sociedad”, sino que hay que evaluar los modelos mentales:

Los modelos mentales no sólo representan las creencias personales, sino que también ofrecen (versiones con frecuencia personales de) una representación de lo social, como el conocimiento, las actitudes, las ideologías, que, a su vez, están relacionadas con la estructura de los grupos y las organizaciones.

Como hemos podido apreciar, México es un país que ha interiorizado mucho los valores católicos y esto se refleja, sin duda, en las telenovelas. Conviene recordar que los personajes que emiten los discursos son ficticios, pero los equipos de guionistas que les dan una voz coherente dejan su huella personal que se ha desarrollado acorde con el entorno en el que se encuentran, es decir, la sociedad mexicana. Cada diálogo ficticio es, por lo tanto, un posible diálogo fuera de las pantallas y refleja actitudes e ideologías verosímiles en México. Volviendo a la omnipresencia del catolicismo, las misas celebradas antes del rodaje de una nueva telenovela muestran cierta dependencia religiosa con la que los creadores de telenovelas están buscando la bendición de Dios. Tal vez se trata más de un acto social en el que se junta todo el equipo que un ritual religioso, pero no deja de ser significativo.

Por otro lado, el posiblemente mayor problema del país, el crimen organizado y el narcotráfico, no tiene tanto protagonismo como se podría esperar. Es cierto que, según la trama, hay alusiones al mundo de las drogas y las redes

de trata de personas, pero en la mayoría de las telenovelas analizadas no se pueden apreciar estas temáticas. La inseguridad ciudadana se refleja más en las fechorías de los villanos, que atacan a los buenos con aparente impunidad.

No hay que olvidar que las productoras de telenovelas no solo se dedican a este género, sino también hacen otros contenidos como noticias, series, programas de entretenimiento, etc. Su actividad se financia a través de patrocinadores y no se puede descartar motivaciones políticas en la confección de la programación. Hemos visto ya algunos ejemplos de la influencia política (el viaducto en *El color de la pasión*) y publicitaria (productos anunciados por los personajes), lo cual nos puede llegar a preguntar ¿cuántas cosas más están manipuladas por intereses específicos?

Cuando Enrique Peña Nieto fue presidente, él impulsó iniciativas progresistas como el aborto o el matrimonio igualitario. Ambas temáticas recibieron un tratamiento cauteloso en el corpus a pesar de coincidir con su mandato. La palabra “aborto” aparece una sola vez y ningún personaje hizo una interrupción voluntaria y legal del embarazo. El empleo de eufemismos, tanto en la ficción como en la vida real, es una estrategia de mitigación para disimular algo negativo. Está claro que en las telenovelas no van a hacer un llamamiento al aborto, pero hubieran podido retratarlo de una forma más neutral. Por otro lado, sí se muestra, por ejemplo, una boda entre dos hombres, pero el tratamiento de la homosexualidad se hace de forma no explícita (no hay besos). ¿Es la poca presencia de los caballos de batalla del expresidente una señal de la no conformidad política por parte de Televisa o TV Azteca? El catolicismo aparece con mucha continuidad en todos los temas analizados, lo cual a nivel ideológico casaría más con el Partido Acción Nacional, que defiende una “democracia cristiana” siendo de la centroderecha.³⁸⁴

³⁸⁴ El tratamiento preferente de PAN por parte de las productoras fue acusado también en este artículo: <https://www.proceso.com.mx/195366/el-pan-consentido-de-televisa> (accedido el 09/20/2019).

No obstante, hay quienes sostienen que “en los años recientes se ha mostrado que Televisa no tiene ideología, pero sí sus propios intereses. Más que una identificación ideológica responde a las ansias de poder”³⁸⁵. Aun así, según estas fuentes, los lazos de Televisa son más estrechos con el PRI y sentencian que Enrique Peña Nieto “llegó al poder por el apoyo de la televisora.”

Sea como fuere, las telenovelas no las hace el ejecutivo de turno de la empresa mediática, sino los distintos equipos de productores. Estos, por su parte, tienen su propia ideología que, inevitablemente, queda reflejada en los discursos de sus producciones, pero al mismo tiempo ellos representan públicamente un tono comedido y acorde con la filosofía e ideología empresarial. De esta forma, Rosy Ocampo habla de los contenidos actuales en Televisa³⁸⁶:

Tenemos la gran ventaja que nuestras historias son tan cercanas a nuestra audiencia, porque reflejan la problemática actual. Hay muchos mitos, se habla de que los jóvenes no ven tele, pero los ratings de ‘La Rosa de Guadalupe’ dicen todo lo contrario, es increíble el poder que tiene ese programa.

Recordemos que *La Rosa de Guadalupe* es un drama unitario religioso, así que la productora confirma que precisamente la religiosidad es lo que llega a los espectadores jóvenes. Es curioso que precisamente Rosy Ocampo tematiza mucho la homosexualidad (eso sí, de forma humorística) y mostró indirectamente los requisitos para hacer un aborto legal en la Ciudad de México (Frida en *Qué pobres tan ricos*). La gran cantidad de recursos humanos que participan en la creación de una telenovela dan lugar a un coctel variado de ideologías y opiniones, así que más que suponer una dominación

³⁸⁵ Claudia Fernández, autora de la biografía no autorizada de Emilio Azcárraga Milmo, *El tigre*. A través de <https://lagazzettadf.com/noticia/2013/08/14/televisa-no-tiene-ideologia-politica-sino-ansia-de-poder/> (accedido el 09/02/2019).

³⁸⁶ Citada vía <https://eldiariony.com/2018/01/30/llegan-super-dramas-a-televisa-un-nuevo-genero-de-telenovela/> (accedido el 09/02/2019)

por parte de un grupo político concreto se demuestra un término medio que también se da en la población mexicana.

Sin embargo, hay que resaltar algunos de los resultados obtenidos para ponerlos en el contexto global. En los análisis se han dado coincidencias parciales y coincidencias bastante completas, pero algunas veces los resultados fueron, cuanto menos, curiosos.

Llama poderosamente la atención que, comparando los datos ficticios con la realidad, se han invertido las incidencias por género en el caso del suicidio y del alcoholismo. Mientras en la realidad los hombres se ven más afectados por ambos fenómenos, en la ficción las mujeres son las que predominan. ¿A qué se debe esto? Caben dos posibilidades: un público mayoritariamente femenino y/o un intento de manipulación.

Como bien se puede apreciar en los informes de OBITEL, en las telenovelas (a nivel nacional) el porcentaje de la audiencia femenina dobla claramente la de la audiencia masculina (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2015, p. 368)³⁸⁷. Si hay más mujeres que ven las telenovelas, también es lógico que se presenten los problemas en personajes femeninos para crear una mejor identificación entre el público y el personaje y así potenciar un posible efecto catártico. Por otro lado, si suponemos alguna clase de manipulación por parte de grupos poderosos, se podría interpretar la “feminización” de los problemas como el suicidio o el alcoholismo como la convicción de que las mujeres pertenecen al sexo débil que no saben controlar ciertos impulsos repudiables. Además, esta lógica puede reforzar una imagen de “mujeres dramáticas” y desacreditarlas así para el desempeño de funciones importantes. A falta de más detalles las razones se quedan en meras especulaciones, pero si el resto de los números y datos coincide con la realidad (edades, modos etc.), la inversión de la incidencia por género puede no ser casual.

³⁸⁷ Datos para el corpus del año 2014: *La Gata*: 68% mujeres / 32% hombres; *Mi corazón es tuyo*: 63% mujeres / 37% hombres; *El color de la pasión*: 68,3% mujeres / 32% hombres.

La gran aceptación del consumo de alcohol en todas las telenovelas del corpus es también sorprendente, ya que hace años esto era impensable. ¿Qué ha cambiado? Posiblemente se trata más de un cambio social que moral, o incluso se aprecian los intereses de una industria poderosa detrás del auge del alcohol en las telenovelas. Asimismo, el disfrute de bebidas alcohólicas está aceptado en el seno de la Iglesia católica si no se llega a abusar. El Catecismo³⁸⁸ explica en su apartado sobre la salud:

2290 La virtud de la templanza conduce a *evitar toda clase de excesos*, el abuso de la comida, del alcohol, del tabaco y de las medicinas. Quienes en estado de embriaguez, o por afición inmoderada de velocidad, ponen en peligro la seguridad de los demás y la suya propia en las carreteras, en el mar o en el aire, se hacen gravemente culpables.

2291 El *uso de la droga* inflige muy graves daños a la salud y a la vida humana. Fuera de los casos en que se recurre a ello por prescripciones estrictamente terapéuticas, es una falta grave. La producción clandestina y el tráfico de drogas son prácticas escandalosas; constituyen una cooperación directa, porque incitan a ellas, a prácticas gravemente contrarias a la ley moral.

Por ende, el consumo moderado y social de bebidas alcohólicas encaja sin problemas en la moral católica que subyace a las telenovelas. En cambio, el alcoholismo, los accidentes relacionados y el consumo de drogas son altamente estigmatizados como se aprecia en las tramas en las que aparecen.

Entonces, ¿en una sociedad mayoritariamente católica se puede considerar manipulación el hecho de mostrar los valores católicos en un producto cultural como son las telenovelas? Puede ser manipulador si se persigue la divulgación de valores ya un poco obsoletos en una sociedad moderna (por ejemplo, en relación con la homosexualidad, el uso de anticonceptivos o el aborto), pero para un público afín, como se supone que son gran parte de los mexicanos, se refleja simplemente su propia realidad. Por otra parte, se

³⁸⁸ Disponible en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a5_sp.html (accedido el 10/02/2019).

aprecia una tematización bastante abundante de aspectos conflictivos (homosexualidad, aborto), lo cual puede ser señal de cierta modernización. La investigadora Mariana Roccia ha estudiado y comparado los discursos tanto del papa Benedicto XVI como del papa Francisco I en relación con la pederastia, los abortos y la homosexualidad. Entre ambos pontífices encontró diferencias importantes que sugieren “que estamos frente a una nueva forma de discurso, que se percibe como revolucionaria, progresista, que pareciera estar en consonancia con la visión postmoderna de estos temas.” (Roccia, 2015, p. 462).

Para concluir, las producciones cuentan con una presencia convincente de marcadores socioculturales de realidad, cuyo realismo se ve reforzado por los marcadores geográficos de realidad (véase el capítulo 11). Los marcadores de realidad reciben a veces un tratamiento que los aleja de lo que ocurre realmente en la sociedad mexicana. En este sentido podría haber intención manipuladora, tanto ideológica como para atraer más audiencia. En su tratamiento de los contenidos socioculturales, las telenovelas o bien reflejan las actitudes dominantes de la sociedad mexicana o bien pretenden mantener y reforzar ciertos ideales que se están perdiendo. Quizás en vista del declive de la religiosidad, pretenden ofrecer un refuerzo espiritual televisivo. Al encajar los contenidos en un contexto con abundantes marcadores de realidad, los mensajes recobran fuerza y la manipulación se camufla.

19.2. Los usos lingüísticos en las telenovelas mexicanas

En un género televisivo como la telenovela, el lenguaje se convierte en un recurso importante no solo para impulsar la trama. El lenguaje y el estereotipo son dos ingredientes necesarios para crear un personaje y junto a la intención de los realizadores se crea un “modelo mental de realidad (televidente)” (Cisneros Estupiñán et al., 2009, p. 10). Un ejemplo muy claro son los idiolectos de algunos personajes, ya que sirven para identificar el personaje y dotarlo de algunas características (excéntrico, humilde, inseguro, soberbio...).

Las telenovelas mexicanas no recurren al español neutro, sino que los usos lingüísticos se han mostrado verosímiles al usarse la variedad del centro del país con algunas variaciones diastráticas. El lenguaje usado es, por lo tanto, lo suficientemente mexicano como para poder identificarlo a los pocos minutos de ver una telenovela mexicana. La presencia de otras variedades del español subraya contrastes importantes y aporta matices didácticos al espectador.

De plano se podría acusar a los creadores de las telenovelas mexicanas de manipulación lingüística al favorecer el uso de la variedad de prestigio. Por ejemplo, el personaje de “La Jarocha” en *La Gata* es, como bien indica su nombre, de Veracruz, pero no se perciben los rasgos de la variedad costeña. Como se trata de un personaje sumamente humilde y sin formación cabría esperar que se notase al menos algo de su variedad originaria. Es perfectamente posible que desde instancias más altas que las casas productoras (por ejemplo, élites políticas) se esté ejerciendo una educación lingüística normativa camuflada mediante los contenidos televisivos, pero sin caer en las trampas de conspiraciones también existen otras posibles razones para emplear la variedad dominante y prescindir de la inclusión de otras variedades mexicanas: primero, la ambientación de la trama es en la Ciudad de México / Estado de México, cuya variedad es la dominante; segundo, no hay tiempo para que los personajes se perfeccionen en distintos geolectos por la economía de producción; y tercero, el uso de la variedad dominante favorece la exportabilidad y el atractivo para el público hispano en Estados Unidos. La lengua de la telenovela mexicana no busca ser “real” al ser una recreación artística, sino “realista” para dar credibilidad a los personajes y la trama. Con esto podemos concluir que se hallan suficientes marcadores lingüísticos de realidad en las telenovelas mexicanas.

Asimismo, conviene destacar que la presencia verosímil de la variedad dominante de un país (con variación diastrática) es absolutamente suficiente como *input* para estudiantes de ELE.

19.3. La naturaleza didáctica de las telenovelas mexicanas

Para algunos autores la educación vía televisión es algo perturbador, a la que llaman “educastración” y comparan el fenómeno con un lavado de cerebro (Michael, 2010, pp. 210-211). Otros, como Assumpta Roura, reconocen el gran potencial que tienen las telenovelas a nivel de instrucción social para la vida privada y la vida pública en una sociedad determinada (1993, pp. 196-197):

(...) y se puede concluir que la telenovela, como también otros géneros televisivos, constituyen una herramienta para conocer y analizar el entorno y la vida personal. Esta herramienta es utilizada como escenario, evidencia o argumento para:

- Aprender y comprender las significaciones sociales vigentes, como en el caso de los niños.
- Reforzar las representaciones sociales vigentes, como los modelos ideales de belleza.
- Enseñar las significaciones sociales vigentes, de acuerdo con una ideología, como los padres de familia que condenan la libertad sexual presentada en las telenovelas ante sus hijos.
- Confrontar y discutir criterios diferentes en torno a las significaciones sociales, como entre la madre de familia y sus hijos jóvenes que dialogan sobre la diversión y la libertad, o la pareja sobre la infidelidad.
- Recrear otras posibilidades de vida y cuestionar la propia, como las mujeres maltratadas y los jóvenes que desean mayores libertades
- Tomar conciencia de los posibles peligros para evitarlos en su persona y en la familia, como las madres de familia que temen el secuestro de sus hijos.
- Comprender y aceptar otras posibilidades de vida, como la problemática juvenil, los homosexuales, el amor de una mujer madura con un joven.
- Enjuiciar y comprobar las consecuencias negativas de otros estilos de vida, como los ancianos ante la libertad sexual.

Justo en estos puntos se resumen tanto el potencial de las telenovelas en el ámbito educativo (por ejemplo, ELE) como los riesgos que suponen de propagación de determinadas visiones y valores. Según lo que muestran o dejan de mostrar pueden fomentar y favorecer ciertas opiniones y actitudes. Lo que destaca Roura es que con las telenovelas mexicanas el público nacional (y deducimos que también el internacional) puede aprender y profundizar en aspectos socioculturales. Otros autores también destacaron la naturaleza didáctica de las telenovelas (López-Pumarejo, 1999; Mazziotti,

2006; Orozco Gómez, 2006), heredera del *merchandising* social y del EE (Entertainment-Education) de Miguel Sabido.

No podemos descartar la manipulación intencionada en el tratamiento de ciertos temas en las telenovelas, pero en términos generales las temáticas reciben un acercamiento bastante creíble dentro del contexto global (México) y local (telenovela). Las incongruencias detectadas reflejan también características de la sociedad en cuestión que abren las puertas a debates interesantísimos (machismo, manipulación...). El gran valor de la telenovela mexicana reside en el hecho de ser un producto auténtico que desprende un alto grado de "mexicanidad" y que permite un acercamiento crítico a la sociedad.

20. Conclusiones

A continuación, ofrecemos esquemáticamente las conclusiones de la presente investigación.

1. Los usos lingüísticos en las telenovelas mexicanas

La variedad en las telenovelas mexicanas se corresponde con la variedad dominante (prestigiosa) del país con una perceptible variación diastrática a nivel léxico y suprasegmental. Se hace, por lo tanto, un uso auténtico de la lengua empleando marcadores lingüísticos de realidad y no se recurre al español neutro.

2. La religiosidad en las telenovelas mexicanas

La ideología católica es omnipresente en la mayoría del corpus y se percibe claramente en el tratamiento de las temáticas analizadas. Es posible que así reflejan las actitudes dominantes de la sociedad mexicana o pretenden mantener y reforzar ciertos ideales que se están perdiendo. En este sentido podría haber intención manipuladora, considerando el declive de la religiosidad en la sociedad, al ofrecer un refuerzo espiritual televisivo.

3. La representación de los suicidios en las telenovelas mexicanas

Si bien buena parte de los datos coincide con la realidad (edades, causas) hay una clara feminización de la problemática. En contra de las estadísticas hay más suicidios por parte de personajes femeninos, lo cual puede ser un intento de demostrar la inferioridad de las mujeres al ser el “sexo débil” (espejo de una sociedad machista) o se debe al hecho de que el público es mayoritariamente femenino y se busca una mayor identificación con los personajes.

4. La representación del consumo de alcohol y drogas en las telenovelas mexicanas

El consumo de alcohol es una constante en el corpus y se corresponde con las cifras oficiales, igual que el consumo de drogas. En buena parte del corpus aparecen personajes que sufren alcoholismo. Sin embargo, de manera similar al caso de los suicidios, se da una imagen invertida de la realidad al mostrar

más mujeres alcohólicas que hombres. Las razones pueden ser las que comentamos antes (machismo o el vasto público femenino), y también que la mayoría de las tramas se desarrollan en ambientes de las clases altas coincidiendo así (según la OECD) con el perfil de la mujer alcohólica (educada y adinerada) en oposición con el típico perfil masculino del alcohólico (poco culto y en posición económica desfavorable).

5. La representación de la homosexualidad y homofobia en las telenovelas mexicanas

La homosexualidad aparece a menudo y recibe un tratamiento humorístico en las producciones más antiguas (2010-2015) y un tratamiento más serio y maduro en las producciones más nuevas (2016-2017). Puede ser un indicio de un cambio actitudinal en la sociedad, si bien se da a un paso muy lento y poco perceptible en el corpus³⁸⁹. La homofobia se representa de forma extrema en determinados personajes del entorno cercano y puede desaparecer a lo largo de la trama para dar paso a la tolerancia. Se aducen muchos estereotipos (hombres afeminados, lenguaje exagerado...), prejuicios (es una enfermedad) y se muestran pocos gestos de cariño (ausencia de besos), ni siquiera en la boda que se celebra. A pesar de la moral católica subyacente, el tono general es de tolerancia e igualdad de todas las personas.

6. La representación de las violaciones en las telenovelas mexicanas

Ninguna de las víctimas del corpus tomó la iniciativa propia de denunciar la agresión sexual, lo cual refleja tristemente la realidad: solo una pequeña parte de las violaciones se formalizan en denuncias. Por lo tanto, el tono general en el corpus es que hay que denunciar. Tanto en las víctimas como en el entorno se percibe el grave problema del código de honor, un concepto muy arraigado en la sociedad mexicana (y en la cognición social de los ciudadanos) y que

³⁸⁹ Hay que destacar que actualmente se muestran telenovelas que tratan la homosexualidad con mucha naturalidad y seriedad (*Amar a muerte*, *Mi marido tiene más familia*...), lo cual sí indicaría una evolución ideológica.

favorece tanto la culpabilización de las víctimas como la propagación de valores machistas.

7. La representación de los embarazos no deseados y el aborto en las telenovelas mexicanas

Predomina claramente la ideología católica en el tratamiento de los anticonceptivos y el aborto. Ambas temáticas abundan en eufemismos (“cuidarse”, “no tener al hijo”) y una sola vez se menciona la palabra “aborto”. Se da una clara polarización entre los bandos provida (nosotros, los buenos) y proelección (ellas, las malas), así que incluso en un caso de un embarazo adolescente fruto de una violación intrafamiliar ganan “los buenos”. La proliferación de los embarazos adolescentes en la sociedad se ve reflejada en el corpus, pero no se hace uso del poder didáctico de la telenovela para transmitir información sobre métodos anticonceptivos. De igual forma, casi no se menciona la legalidad del aborto en la Ciudad de México.

8. Consideraciones finales sobre la metodología y el análisis

La obvia limitación que ya anticipamos en la parte teórica del trabajo es la imposibilidad de ofrecer un análisis completo, exhaustivo siquiera. Si bien dentro de los objetivos de la investigación podemos concluir que el trabajo ha sido satisfactorio, en muchos puntos solo se ha rascado en la superficie y se ha dejado mucho por investigar todavía. El ACD, en su enfoque inspirado en los planteamientos de Van Dijk, ofrece muchas más posibilidades para analizar las telenovelas mexicanas y explicar con ello su significado social. Por ejemplo, sería interesante aplicar este marco teórico para investigar la recepción de las telenovelas tanto por parte de un público nacional como un público internacional y analizar las diferencias si las hubiere.

En el presente trabajo es posiblemente la gran cantidad de temáticas analizadas lo que obstaculiza la profundización, pero al mismo tiempo tiene su justificación por poder ofrecer así una visión más amplia de distintos fenómenos. De esta forma puede servir como inspiración para futuras investigaciones de las telenovelas como producto sociocultural y abrir las

puertas a contribuciones concretas sobre explotaciones didácticas de las telenovelas mexicanas en el aula de ELE.

21. La aplicación de las telenovelas mexicanas

En este capítulo final queremos abrir la presente investigación a las aplicaciones prácticas. Con anterioridad ya se ha mencionado el caso de Irina Baeva, una joven rusa que aprendió el español gracias a las telenovelas mexicanas para luego convertirse ella misma en actriz de Televisa. Los casos de varios deportistas son también ejemplo del gran potencial que pueden tener las telenovelas en el aprendizaje del español, si bien lo que tienen en común todas estas anécdotas es que las telenovelas no se usaron explícitamente como recurso en un ambiente didáctico, sino que los aprendientes las usaron de forma autónoma. El secretario de la Academia Norteamericana de la Lengua, Jorge Ignacio Covarrubias, ya ha meditado sobre el impacto de las telenovelas hispanoamericanas tanto en la difusión del español en el mundo como de apoyo para los estudiantes de ELE³⁹⁰. También Humberto López Morales, Exsecretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española, ha reconocido el valor de las telenovelas en la difusión del español en el mundo³⁹¹.

No obstante, las recomendaciones y propuestas concretas acerca de un uso sistemático de las telenovelas en ELE son muy escasas. A continuación, se resumen algunos resultados del análisis que permiten razonar sobre la idoneidad de las telenovelas como recurso didáctico y cómo incluirlas efectivamente en el aula.

³⁹⁰ Ponencia disponible en http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/america_lengua_espanola/covarrubias_jorge_i.htm (accedido el 03/01/2019)

³⁹¹ Artículo disponible en <https://www.ull.es/portal/noticias/2011/humberto-lopez-morales-valora-el-papel-de-los-medios-de-comunicacion-y-las-telenovelas-para-difundir-el-espanol/> (accedido el 13/05/2019).

20.1. La telenovela mexicana: ¿Un *input* real?

La forma seriada de la telenovela es incuestionablemente beneficiosa para la enseñanza del español, pero también hay que aclarar si se trata de un *input* realista o verosímil tanto a nivel lingüístico como sociolingüístico.

Como se ha podido apreciar en la parte del análisis y la posterior conclusión, el tratamiento de las variedades mexicanas es algo limitado, pero sin duda creíble. No se emplea el español neutro, sino la variedad culta mexicana del centro del país. La variación que más se aprecia es la diastrática, ya que el contraste entre rico / pobre es un tópico muy explotado en casi todas las telenovelas. Justo esta oposición diastrática permite trazar diferencias a nivel lingüístico que se muestran sobre todo en el vocabulario y la entonación. Los propios personajes toman consciencia de su habla y transmiten juicios acerca del habla de otros personajes. Estas referencias metalingüísticas son de por sí ya didácticas y reflejan una realidad lingüística en la que los personajes participan activamente. La producción lingüística es tal vez algo limitada y seguramente no se trata de una representación realista del uso de la lengua en la sociedad mexicana, pero tampoco es necesario ni adecuado. El *input* lingüístico es auténtico, porque se está haciendo un uso auténtico de la lengua comprobable en los marcadores lingüísticos de realidad.

Los contenidos socioculturales son inmensos en cada una de las telenovelas analizadas, así que solo se han hecho análisis de unas cuantas temáticas especialmente polémicas. Aunque puedan parecer pocos datos para llegar a una conclusión contundente, es cierto que el tratamiento de los temas más difíciles, sobre todo en una sociedad de tradición católica, puede dar una respuesta satisfactoria a cómo de en serio se toman estos contenidos y de qué forma se plasman en las tramas. A nivel ideológico predomina la moral católica en las producciones y no podemos deducir de eso que todos los mexicanos sean católicos. No se trata de aceptar las telenovelas como fiel reflejo de una sociedad completa, sino como una representación verosímil de una parte relevante de la sociedad. Si las telenovelas plasmaran una realidad completamente diferente a los patrones ideológicos de la mayoría de los

espectadores, no tendrían la misma acogida. Como hemos visto, el público quiere sumergirse en las tramas, sufrir y gozar con los personajes³⁹², y por lo tanto los temas y las actitudes deben ser lo suficientemente creíbles como para hacerlo posible.

20.2. El atractivo de la telenovela como recurso didáctico

Es incuestionable que las telenovelas tienen un gran impacto en el público y hay varios rasgos que las convierten en un recurso didáctico excelente en el ámbito de ELE. Roura (1993, p. 195) afirma que:

La característica más sobresaliente de la telenovela es el hecho de ser un género de ficción, el cual, al actuar sobre la realidad, provee un escenario en donde en cada hogar se recrean cotidianamente varias posibilidades de vida y las personas pueden libremente elegir los personajes, temas o situaciones de su interés para apropiarlos de diferentes maneras.

Está claro que al aprender una segunda lengua no solo se memorizan vocabulario y reglas gramaticales. Todos los conceptos sociales y culturales que rodean el uso de las lenguas también deben tenerse en cuenta. Es por eso por lo que se puede hablar de construir una nueva identidad con cada lengua que se aprende (Martos Eliche, 2015). Esta construcción de identidad se puede ver favorecida por la posibilidad de encarnarse de alguna forma en la telenovela, de identificarse con distintos personajes de la otra cultura y de vivir parte de la vida en ese mundo paralelo que constituyen las ficciones televisivas.

Otra característica de las telenovelas, y al mismo tiempo razón por su gran éxito, es que muestran y evocan emociones (Roura, 1993, p. 21):

Por su parte, la telenovela o culebrón nos acerca a los signos externos de nuestros sentimientos, a aquella teatralidad melodramática a la que hemos renunciado: celos, destrucción (del ser amado), posesión, frases amorosas, lealtad, expectativas de felicidad, etc.

³⁹² Una niña entrevistada por Padilla de la Torre (2004, p. 173) afirmaba que le gustaba *Amigos por siempre*, porque “ahí está mi novio”.

En esta misma línea, Mazziotti (2006, p. 24) insiste en el valor de las emociones que transmiten las telenovelas y sentencia que la telenovela es “un factor fundamental para la educación sentimental” y que “forman una especie de glosario colectivo y generacional” para la sociedad. Recordemos también las palabras de Delia Fiallo (Mato, 2001): “Creo que el éxito, la fuerza de penetración de la telenovela consiste nada más que en las emociones.”

Las telenovelas tienen cierto impacto emotivo en el espectador, pero ¿cómo se convierte esto en un factor decisivo para ELE? El campo de la Neuroeducación, una fusión entre los estudios del cerebro y la educación, se centra justo en el componente emocional en todos los procesos de aprendizaje (Mora, 2013, pp. 41-42):

Del mismo modo, es esencial conocer el mundo de las emociones para captar la esencia de la enseñanza. La elaboración de las emociones corresponde a otro cerebro dentro del cerebro que se conoce como sistema límbico o cerebro emocional. La emoción es la energía que mueve el mundo. Su importancia principal radica en que lo que se ve, se oye, se toca se paladea o se huele, tras ser analizado sin significado emocional alguno por las correspondientes áreas sensoriales específicas de la corteza cerebral, pasa por el filtro del sistema emocional y es allí donde a esas percepciones sensoriales, ya creadas, se las acuña con la etiqueta de bueno o malo, atractivo o rechazable, interesante o soso.

Todo *input* en el aprendizaje de cualquier habilidad o información involucra un juicio emotivo. El autor resume que “las emociones, en definitiva, son la base más importante sobre la que se sustentan todos los procesos de aprendizaje y memoria” (Mora, 2013, p. 66). Por eso, para potenciar la enseñanza han de usarse métodos y materiales que no dejen a los alumnos indiferentes y los involucren a nivel emocional. Hay que tener en cuenta que las emociones negativas pueden lograr justo lo contrario, así que es importante seleccionar bien el material según las preferencias y los intereses de los alumnos.

Aparte de los aspectos emocionales en el aprendizaje, para alcanzar un nivel considerable en una segunda lengua, se requiere un conjunto de competencias y destrezas, entre ellas la competencia comunicativa, como

explicamos ya en la primera Parte, capítulo 2.2. Por otro lado, en el manejo de las destrezas, hay que tener presente la comprensión audiovisual que se especifica en el MCER (cap. 4.4.2.3.). En una versión actualizada de los descriptores del MCER se detalla más sobre la comprensión audiovisual mediante la televisión y el cine (Council of Europe, 2018, p. 66). Estos descriptores facilitan la tarea de elegir las (escenas de) telenovelas adecuadas (según los niveles del alumnado y los objetivos establecidos) y de confeccionar material de apoyo y tareas relacionadas.

Por otra parte, el Plan Curricular del Instituto Cervantes ofrece un amplio inventario de contenidos para el aula de ELE. No solo se centra en aspectos gramaticales, sino también incluye conocimientos socioculturales en los apartados 10 (Referentes culturales), 11 (Saberes y comportamientos socioculturales) y 12 (Habilidades y actitudes interculturales). Los inventarios de todas estas nociones hacen referencia a otros apartados (por ejemplo, Funciones, Tácticas y estrategias pragmáticas o Nociones específicas), pero no se asocian a niveles concretos del MCER (A1 – C2), sino los capítulos 10 y 11 se dividen en fases de aproximación, profundización y consolidación, mientras el capítulo 12 abarca una descripción global de las destrezas deseadas. Por ende, los contenidos de estos apartados deben ser omnipresentes en la enseñanza del español desde los niveles iniciales hasta los más avanzados. Es cierto que los inventarios del PCIC pueden ser reduccionistas e incompletos (es imposible abarcar todo en un documento de estas características), pero suponen una fuente valiosa en la planificación didáctica que debería tenerse en cuenta. Con esto no vamos a discutir la pertinencia de los contenidos propuestos, sino aceptarlos como una posible inspiración para el profesor.

Un *input* real y atractivo para transmitir estos parámetros pueden ser las telenovelas mexicanas como explica Morales Morante (2011, p. 13):

El discurso [de las telenovelas] permite proyectar patrones culturales, escalas de valores y un diseño de estructura social y económica propia del lugar, del país en donde se desarrollan las historias y propicio para generar

diferentes grados de implicación con las audiencias locales e internacionales.

Las telenovelas pueden, por ejemplo, ofrecer información sobre la comida y bebida (11.1.4.), la seguridad (11.1.16.), los medios de transporte (10.1.9.), la religión (10.1.10.), la música (10.3.2.) y favorecer la conciencia de la propia identidad cultural y la percepción de diferencias culturales (12.1.1.) entre muchas otras posibilidades.

La combinación del medio audiovisual con los contenidos lingüísticos y socioculturales de las telenovelas, ambos verosímiles como demuestra el análisis, da como resultado un *input* real(ista). Aquí hay que matizar un poco, porque ese realismo es relativo y no un reflejo objetivo de la realidad. Se trata de un realismo que pasa por determinados filtros a nivel psicológico e ideológico. A nivel lingüístico se ofrece la variedad dominante de México con variación diastrática, los lugares son auténticos y los temas polémicos reciben un tratamiento que encaja bastante bien en la sociedad mexicana contemporánea. Las manipulaciones presentes pueden ser otro *input* interesante para promover un acercamiento crítico de los alumnos a lo que se plasma en la telenovela. De esta forma se pueden elucidar relaciones políticas, religiosas o sociales del país. Ahora bien, para que una telenovela sea realmente provechosa para la enseñanza del español habría que prepararla didácticamente con ejercicios de apoyo abarcando los diferentes aspectos que se quieren enseñar.

A nivel formal las telenovelas presentan unos rasgos beneficiosos por su carácter serial que pueden favorecer un interés prolongado en la materia. Como se ha visto en la estructura de la telenovela, tanto en su totalidad como en los capítulos, está pensada para enganchar al público y renovar el interés en la trama con cada emisión. Las telenovelas tienen el sobrenombre de “culebrones”. Se llaman así por tener un número considerable de capítulos (entre 120 y 170) de aproximadamente 45 minutos cada uno y ocupan espacios en los programas durante varios meses. Debido a esto se vuelve indispensable repasar la historia central (a menudo mediante *flashbacks*),

reafirmar los parentescos y repetir al comienzo de cada capítulo lo más importante del episodio anterior. Este afán continuo de la repetición, que por cierto también se da abundantemente en los diálogos, es sumamente útil para el aprendiz. Existe el riesgo de que los alumnos desconecten durante el visionado si no entienden lo suficiente, pero las telenovelas son muy visuales, repetitivas y cuentan con una actuación expresiva que ayuda a la comprensión. Además, las múltiples repeticiones favorecen también incorporaciones tardías, así que casi da igual en qué momento se empieza a usar la telenovela. No es necesario que el estudiante sea absolutamente competente en el uso del español, ya que la actuación tan particularmente expresiva y dramatizada se convierte en el mejor aliado facilitando la comprensión de lo que está ocurriendo en la pantalla. A eso se suman todos los estímulos extralingüísticos como la música, el lenguaje corporal y los usos de los diferentes planos de cámara.

El efecto de adicción es muy potente para motivar a los alumnos y enseñarles el español de una forma poco convencional. No suele pasar que los alumnos se queden impacientes por seguir con la próxima unidad al final de la clase, pero al final de un capítulo de una telenovela es probable que se queden con muchas ganas de seguir para saber qué pasará con el villano o los protagonistas.

En la enseñanza de ELE a menudo se plantea la pregunta de “¿Qué variedad del español enseño?”. La respuesta depende obviamente de muchos aspectos, pero con conformamos con mencionar solo el sitio geográfico de la clase (país hispanohablante o no), el ámbito de uso por parte de los alumnos (si se preparan para un viaje, relaciones de negocios con un país concreto etc.) y la variedad del profesor. A la hora de determinar la variedad preferente de las clases, también hay que determinar las variedades periféricas (Andión Herrero & Casado Fresnillo, 2014, Capítulo 2) para asegurar una educación lingüística inclusiva. La variedad mexicana puede ser tanto preferente como periférica, pero en ambos casos habría que usar un *input* auténtico, especialmente si la variedad del profesor no coincide con ella. Las telenovelas

mexicanas pueden ser un buen medio para ofrecer no solo muestras lingüísticas auténticas, sino también un acercamiento sociocultural. La presencia de otras variedades diatópicas del español puede usarse como contraste adicional. En ocasiones personajes hacen referencias metalingüísticas sobre usos normativos de la lengua u otras variedades, lo cual también se convierte en un rasgo rentable para la enseñanza de ELE.

Sumando todas estas evidencias se puede concluir que las telenovelas (mexicanas) constituyen un recurso muy atractivo en el aula de ELE que no busca, como anticipamos ya en la introducción, eclipsar o sustituir otros medios audiovisuales (cine, televisión...), sino complementarlos. Para resumir, los beneficios que ofrecen las telenovelas como recurso didáctico son:

- Son un *input* real a nivel lingüístico y sociocultural.
- Pueden ayudar a facilitar *input* auténtico para enseñar la variedad preferente/periférica en el aula.
- Los personajes ofrecen referencias metalingüísticas sobre el uso normativo del lenguaje y otras variedades que pueden incidir positivamente en la sensibilización lingüística de los alumnos.
- Suponen una fuente de referentes culturales, saberes y comportamientos socioculturales, habilidades y actitudes interculturales (PCIC).
- Ayudan en el desarrollo de la competencia comunicativa (MCER).
- Ayudan a construir una identidad en la L2/LE.
- Evocan emociones que potencian el aprendizaje.
- Incluyen repeticiones continuas (*flashbacks*, repasos...), una actuación expresiva y estímulos extralingüísticos que ayudan a la comprensión.
- Su forma seriada mantiene el interés de forma prolongada.
- Su poder adictivo potencia la motivación y los resultados de aprendizaje.
- Es un material poco convencional camuflando el aprendizaje de ocio.

20.3. ¿Cómo usar las telenovelas en el aula de ELE?

No es objetivo de la presente tesis ofrecer explotaciones didácticas concretas sobre las telenovelas, porque sobrepasa el marco de la investigación y ya existe un gran número de propuestas sobre el uso de audiovisuales en la enseñanza de idiomas (Amenós Pons, 1999a, 1999b; Contreras de la Llave, 2007; Toro, 2009; Ortí Teruel y García Collado, 2014; Grimm, 2015)³⁹³.

No obstante, pasaremos a comentar algunas consideraciones generales acerca del uso de la telenovela en el aula de ELE. En el apartado anterior mencionamos la necesidad de preparar las telenovelas didácticamente para maximizar su potencial instructivo, ya que no basta con mostrar una telenovela sin mayor preparación para enseñar aspectos concretos.

Tal vez tampoco sea recomendable considerar cualquier telenovela mexicana para su aplicación en el aula de ELE, ya que su validez depende mucho de las necesidades de los alumnos y del diseño del curso. Aspectos como tipo de telenovela, grupo meta, año de producción (actualidad o algo histórico) y las temáticas tratadas son vitales en el proceso de selección de una telenovela.

Primero hay que determinar el formato que se va a emplear, es decir, se puede hacer un uso esporádico de escenas aisladas de una o varias telenovelas para mostrar determinados aspectos o confeccionar todo un curso alrededor de una telenovela completa. Para ello se puede considerar, por ejemplo, el formato reducido de unos 60 capítulos que se ha puesto de moda recientemente (los llamados “súper dramas” de Televisa). La telenovela es un medio que se puede usar tanto en la modalidad presencial en el aula como en la enseñanza a distancia y el visionado puede ser individual y colectivo. Para la enseñanza a distancia parece muy adecuado el formato de la *webnovela*, que tiene una duración reducida y está disponible en Internet (por ejemplo,

³⁹³ No es posible abarcar todas las aportaciones aquí ni es el objetivo de este trabajo.

*Ana la chica bolera*³⁹⁴, un melodrama travestí que ridiculiza los rasgos de las telenovelas (Guerrero, 2013)).

Otra opción son los formatos comercializados de una telenovela que, a menudo, se ofrece en una versión resumida. Por ejemplo, la telenovela *Mi corazón es tuyo* cuenta con 176 episodios (de 45 min), pero la versión que se encuentra a la venta comprende solo 3 DVD con un total de 705 minutos, es decir, una décima parte de la duración original. Es posible que así se pierdan algunos conceptos interesantes, pero decididamente es una opción sensata si se quiere tratar una telenovela en su totalidad. Tampoco se deben mostrar todos los capítulos en el aula presencial, sino que pueden ser un trabajo de visionado autónomo (con ejercicios adicionales) y también se puede saltar algunos episodios, ya que, como mencionamos ya, suelen repetirse bastante.

Durante la emisión de una telenovela ya son varios los productores que apuestan por llevar la telenovela más allá de la pantalla. En la era digital en la que vivimos habitualmente se crean espacios oficiales en las redes sociales más importantes (*Facebook, Instagram, Twitter*), pero en algunos casos hay mucho más contenido digital creando así la *telenovela 2.0*. (véase el capítulo 5.12.). Un ejemplo es *Antes muerta que Lichita*, una telenovela que tiene como temática social la alfabetización digital (Orozco Gómez y Vasallo de Lopes, 2016: 389) y por eso cuenta con un espacio web con muchísimos recursos adicionales, además de los canales habituales en las redes sociales³⁹⁵. Como hemos visto, los propios personajes de la ficción se vuelven creadores de contenidos web (el blog de la protagonista etc.) y la telenovela se extiende más allá de la pantalla chica. Para el profesor de ELE esto supone una fuente interesante para la creación de material y tareas. Naturalmente, habría que adaptar los recursos originales al propósito y nivel de la clase en cuestión, pero esta omnipresencia de la telenovela 2.0 puede resultar muy motivadora

³⁹⁴ Disponible en la web <http://www.labastarda.com.mx/anabolera/index.htm> y en *Youtube* <https://youtu.be/Ef2ibSYZhh8> (accedido el 30/01/2016)

³⁹⁵ A día de hoy ya ha desaparecido el contenido tanto de la web como de las redes sociales.

para los alumnos mientras van descubriendo aspectos socioculturales y lingüísticos de México.

Ahora bien, si una telenovela solo se usa como material de comprensión sin pretender ahondar en los aspectos socioculturales y lingüísticos, cualquier producción puede ser útil, siempre que se ajuste al perfil de los aprendientes (nivel de dificultad lingüística, temática cercana a sus ámbitos de interés, etc.). Pero justo la presencia verosímil de estos contenidos convierte la telenovela mexicana en un recurso valiosísimo en el aula de ELE. Aun así, en cuanto a los contenidos es importante que el profesor compruebe el grado de realismo que se plasma en la telenovela que va a usar en la enseñanza. Como se ha podido ver, por lo general, encontramos abundantes marcadores lingüísticos de realidad en las producciones mexicanas. De todos modos, conviene comprobar en cada telenovela elegida como input los rasgos pertinentes y las variaciones que se plasman a lo largo de la trama. Para los contenidos socioculturales es necesario hacer un breve análisis de las temáticas y la forma del tratamiento para contrastarlas con algunos datos reales (estadísticas, encuestas...). No debe ser un análisis exhaustivo, pero hay que cotejar las temáticas mostradas con la incidencia en la sociedad mexicana para corroborar su importancia y/o tratamiento realista. Los seis pasos del ACD propuestos por Van Dijk pueden usarse, de forma adaptada, como punto de partida para facilitar la labor:

✓ ***Análisis de los temas***

Hacer un inventario de la telenovela: ¿Qué temas se tratan? ¿Aparecen a lo largo de toda la trama o solo puntualmente? ¿Alguno de los temas encaja en los contenidos de las clases? ¿Cuáles son los personajes principales y sus relaciones con las temáticas?

✓ ***Análisis de los significados locales***

Hacer un análisis general del tratamiento de los temas: ¿Cómo se habla de los temas? ¿Se usan eufemismos, humor, implicaciones, alusiones, presuposiciones, ambigüedades, omisiones, rectificaciones etc.?

✓ **Análisis de las estructuras formales**

Hacer un análisis específico de los diálogos: énfasis, entonación, estilo léxico, la coherencia, los actos de habla, estructuras sintácticas, etc. ¿Sirve la telenovela para ejemplificar algún rasgo particular del español hablado en México? ¿Hay variación diatópica, diastrática o diafásica? ¿Hay algunos recursos estilísticos como hipérbolos, lítotes, símiles, metáforas, etc.? ¿Sirven para ejemplificar las representaciones del mundo de los mexicanos?

✓ **El análisis del contexto**

Hacer un análisis del contexto de los temas y la telenovela dentro de México: ¿Por qué se tratan los temas de esta forma? ¿Son tabúes o temas polémicos en México? ¿Son temas que tienen un impacto social / importancia en México? ¿Se están distorsionando datos de la realidad en la ficción? ¿Cómo y por qué? ¿Qué información adicional hay que facilitar a los alumnos?

Aquí sería útil consultar las estadísticas oficiales (INEGI), encuestas y revisar la prensa por la frecuencia y el tratamiento de las temáticas. En México prevalece la moral católica, así que conviene contrastar el tratamiento de los temas con los postulados de la Iglesia.

De forma general, existen ya algunas guías que pueden ayudar al profesor en la selección del recurso audiovisual ideal. Amenós Pons (1999b) propone una serie de aspectos a considerar para elegir un recurso apropiado para un determinado curso y un cuestionario para evaluar el grado de dificultad (lingüística, pragmática, histórica etc.). Ruiz Fajardo (2010, p. 108) también ofrece una breve reflexión sobre qué tener en cuenta en la elección del *input* televisivo.

Aplicado al género que nos concierne en este trabajo, la siguiente ficha puede ayudar a caracterizar la telenovela y someterla a un análisis breve de idoneidad siguiendo los pasos propuestos.

Ficha de evaluación de telenovela

Nombre				
Año				
País				
Compañía/Productor				
Tipo de telenovela	Clásica	Familiar	Juvenil	Moderna
Audiencia meta (edad)	< 18	18 – 30	> 30	
Horario (primera emisión)				
Duración (cap./minutos)				
¿Usos lingüísticos verosímiles?	SÍ	NO	PARCIAL	
Temas centrales				
Contenidos aptos para clase				
Contraste con datos reales	Coincidencias:		Diferencias: (¿Por qué?)	
Uso de la telenovela en el aula	PARCIAL (indicar capítulos)		COMPLETO (indicar horas/clases)	

Con estos preparativos podemos asegurarnos de elegir un *input* de lo más verosímil y motivador que puede aportar mucho tanto a los profesionales de la enseñanza del español como lengua extranjera como a los propios aprendientes.

El gran potencial de la telenovela no radica solo en poder mostrar una faceta sociocultural de México y sus usos lingüísticos, sino que se puede abordar desde una perspectiva crítica en clase. Para ello, el profesor debe guiar a los alumnos en el proceso de descubrir los mecanismos ideológicos que forman parte de las producciones telenovelescas para conocer aún más el país y su cultura. Este acercamiento crítico permite practicar diversas destrezas al combinar conocimientos, habilidades y actitudes.

Bibliografía

- Academia Mexicana de la Lengua. (2016). Diccionario de mexicanismos. Recuperado 18 de marzo de 2018, a partir de <https://www.academia.org.mx/index.php/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-de-mexicanismos>
- Almazán, J. (2015). «Dejé Televisa cuando llegaron los loros con apuntador»: Pepe Alonso. Recuperado a partir de http://www.milenio.com/hey/television/Jose_Alonso_Zepeda_Palacios-Pepe_Alonso-trayectoria_Pepe_Alonso_15_648085187.html?print=1
- Amenós Pons, J. (1999a). *Cine y enseñanza de español. Estudio de un caso*. Universitat de Barcelona.
- Amenós Pons, J. (1999b). Largometrajes en el aula de ELE. Algunos criterios de selección y explotación. *Actas del X Congreso Internacional de ASELE*, 769-783.
- Amenós Pons, J., Ahern, A., & Escandell Vidal, M. V. (2019). *Comunicación y cognición en ELE: la perspectiva pragmática*. Madrid: Editorial Edinumen.
- Andión Herrero, M., & Casado Fresnillo, C. (2014). *Variación y variedad del español aplicadas a E-LE/L2*. Madrid: UNED.
- Arroyo, S. (2006). La estructura de la telenovela como relato tradicional. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2, 1-20.
- Ávila, R. (1988). Lengua hablada y estrato social: un acercamiento léxicoestadístico. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI(1), 131-148.
- Ávila, R. (1998). Lenguaje, medios e identidad nacional. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (64), 105-112. Recuperado a partir de http://www.colmex.mx/academicos/cell/ravila/index_archivos/page0002.

htm

- Barrón Domínguez, L. (2008). *La industria de la telenovela mexicana: Procesos de comunicación , documentación y comercialización*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Casas, M. de la L. (2005). Cultural Identity: Between Reality and Fiction. *Television & New Media*, 6(4), 407-414. <https://doi.org/10.1177/1527476405279956>
- Chávez, M. G. (1998). Hacer telenovelas: una mirada etnográfica. En *La cofradía de las emociones (in)terminables* (pp. 99-117). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cisneros Estupiñán, M. (2011). Lenguaje y sociedad en la telenovela colombiana del siglo XXI. En R. Ávila (Ed.), *Variación del español en los medios* (pp. 247-266). El colegio de México.
- Cisneros Estupiñán, M., Olave Arias, G., & Rojas García, I. (2008). El lenguaje de la telenovela desde el estereotipo y la moraleja. *San Juan de Pasto*, (16-17).
- Cisneros Estupiñán, M., Olave Arias, G., & Rojas García, I. (2009). El lenguaje de la telenovela en la conducta lingüística de televidentes jóvenes. *Perspectivas de la comunicación*, 2(2), 7-17.
- CONADIC. (2017). *Consumo de alcohol : Prevalencias globales, patrones de consumo y variaciones regionales*. Ciudad de México. Recuperado a partir de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/246052/hojasresumen_Alcohol-V3.pdf
- Consejo de Europa. (2001). Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Recuperado a partir de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/
- Contreras de la Llave, N. (2007). Mirar al extranjero que mira nuestro cine.

- Cine español en la clase ELE. *Quaderns de cine*, (1), 79-92. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmv4r4>
- Council of Europe. (2018). *Common European Framework of Reference for languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with new Descriptors*. Language Policy Programme. Recuperado a partir de <https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989>
- Covarrubias, J. I. (2010). *Las «telenovelas ejemplares»: Thalía, Betty la fea y el idioma de Cervantes*. Valparaíso: V Congreso Internacional de la Lengua. Recuperado a partir de http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/america_lengua_espanola/covarrubias_jorge_i.htm
- de la Maza, F. (1953). *El guadalupanismo mexicano*. Ciudad de México: Porrúa y Obregón, S.A.
- Durin, S., & Vázquez, N. (2013). Heroínas-sirvientas. *Trayectorias*, 15(36), 20-44.
- Escandell Vidal, V. (2015). *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. London: Longman Group UK Limited.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Blackwell.
- Fairclough, N. (2003a). *Analysing Discourse*. London: Routledge.
- Fairclough, N. (2003b). El análisis crítico del discurso como método para la investigación de ciencias sociales. En *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-203). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Fairclough, N. (2012). Critical discourse analysis. En J. P. Gee & M. Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Abingdon:

Routledge.

Fernández de Lera, G.-G. (2018). Hablemos de telenovelas. Recuperado a partir de <http://hablemosdetelenovelas.blogspot.com>

Fernández Vítors, D. (2016). *El Español: Una lengua viva*. Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/EspanolLenguaViva16.pdf>

Frommke, L. (2013). *Hispanoamerikanische Telenovelas und interkulturelles Lernen im Spanischunterricht der Sekundarstufe II. Überlegungen zur Förderung der Teilkompetenz „savoir s’engager“*. Freie Universität Berlin. Recuperado a partir de http://www.diss.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOCSS_derivate_00000004519/Masterarbeit_Fremdsprachendidaktik_Leonie_Frommke.pdf

Galindo, J. (1988). Lo cotidiano y lo social. La telenovela como texto y pretexto. *Culturas contemporáneas*, 1(4/5), 95-136. Recuperado a partir de http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/lo_cotidiano_y_lo_social.pdf

Gee, J. P., & Handford, M. (Eds.). (2012). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Oxon: Routledge.

González, J. (2010). Understanding telenovelas as a cultural front. En I. Stavans (Ed.), *Telenovelas* (pp. 68-78). Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.

Grimm, A. (2015). El cine peruano en el aula virtual de ELE para enseñar variedades y contenidos socioculturales. *marcoELE*, (21). Recuperado a partir de <https://marcoele.com/suplementos/cine-peruano/>

Guerrero, R. (2013). *De la telenovela a la webnovela. La fase experimental del formato en el modelo mexicano. Análisis histórico-estructural*. Universidad Veracruzana.

- Gutiérrez Cárdenas, P. A. (2009). *Análisis crítico del discurso en la telenovela «Hasta que la plata nos separe»: distinción entre clases sociales y discriminación a través del habla*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Halliday, M. A. K. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar - 4th edition*. (C. M. I. M. Matthiessen, Ed.) (4th ed.). Abingdon: Routledge.
- Harari, Y. N. (2017). *Sapiens*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- Kecskes, I. (2014). *Intercultural Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Klindworth, G. (1992). Estudiar lo cotidiano en la telenovela mexicana. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IV(14), 103-125.
- Klindworth, G. (1993). Der «Telenovela-Streit» in Mexiko. *Lateinamerika-Nachrichten*.
- Klindworth, G. (1995). «*Ich hab" so schön geweint!" Telenovelas in Mexiko*». Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik Breitenbach.
- Kress, G. (2012). Multimodal discourse analysis. En J. P. Gee & M. Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 35-50). Abingdon: Routledge.
- Lemke, J. L. (1989). Semantics and social values. *Word*, 40(1-2), 37-50. <https://doi.org/10.1080/00437956.1989.11435795>
- Lemke, J. L. (2012). Multimedia and discourse analysis. En J. P. Gee & M. Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 79-89). Abingdon: Routledge.
- Lipski, J. (2007). *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- Llorente Pinto, M. (2000). El español de las telenovelas hispanoamericanas. *Cuestiones de actualidad en Lengua Española*. Salamanca. Recuperado a partir de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121977/3/DLE_LlorentePinto

_Espanol_de_las_telenovelas.pdf

Llorente Pinto, M. (2004). La nueva cohesión del español y la influencia de las telenovelas. *Archivo de Filología Aragonesa*, 577-587. Recuperado a partir de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121975/3/DLE_LlorentePinto_La_nueva_cohesion_del_espanol.pdf

Llorente Pinto, M. (2006). ¿Qué es el español neutro? *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, (31), 77-81. Recuperado a partir de https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121976/3/DLE_LlorentePinto_Que_es_espanol_neutro.pdf

Llorente Pinto, M. (2007). Sentimientos y sensaciones ante el español de las telenovelas hispanoamericanas. *DLE. Artículos del Departamento de Lengua Española*. Recuperado a partir de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121967/3/DLE_LlorentePinto_Sentimientos_y_sensaciones.pdf

Lope Blanch, J. (1967). Sobre la influencia de las lenguas indígenas en el léxico del español hablado en México. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 395-402.

Lope Blanch, J. (1970). Las zonas dialectales de México. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX(1), 1-11. <https://doi.org/10.3998/NRFH.2016.01>

Lope Blanch, J. (1995). *El habla popular de la república mexicana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

López-Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Cátedra.

López-Pumarejo, T. (1999). La naturaleza educativa de los seriales: los soaps y las telenovelas. *Archivos de la Filmoteca*, (32), 165-189.

López-Pumarejo, T. (2012). The webnovela and immigrants in the United States. *American Journal of Business (Emerald Group Publishing Limited)*, 27(1), 40-57. <https://doi.org/10.1108/19355181211217634>

- Martín Butragueño, P. (2011). Estratificación sociolingüística de la entonación circunfleja mexicana. En P. Martín Butragueño (Ed.), *Realismo en el análisis de corpus orales: primer coloquio de cambio y variación lingüística*. (pp. 93-121). El colegio de México.
- Martos Eliche, F. (2015). La relación entre identidad y lenguaje en el proceso de enseñanza-aprendizaje. *Actas del XXVI Congreso Internacional de la ASELE*, 657-662. Recuperado a partir de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/26/26_0657.pdf
- Mato, D. (2001). Trasnacionalización de la industria de la telenovela. *XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*, (1). Recuperado a partir de <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2001/matodaniel.pdf>
- Mazziotti, N. (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.
- Mazziotti, N. (1996). *La Industria de La Telenovela*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 35-59). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Michael, J. (2010). *Telenovelas und kulturelle Zäsur*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Michael, J. (2013). Asesinas en series : violencia femenina en la televisión mexicana. *iMex. México Interdisciplinario.*, 3(5), 68-85.
- Minsky, M. (1975). A Framework for Representing Knowledge. *The Psychology of Computer Vision*, 211-277. Recuperado a partir de

<http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>

Montrul, S. (2013). *El bilingüismo en el mundo hispanohablante*. Oxford: Wiley Blackwell.

Mora, F. (2013). *Neuroeducación*. Madrid: Alianza Editorial.

Morales Morante, L. F. (2011). Telenovela mexicana : modelo de penetración del discurso emocional en la televisión generalista en España (1). *Revista Versión Nueva Época*, (26), 1-18.

Moreno Fernández, F. (2012). *Sociolingüística cognitiva*. Madrid: Iberoamericana.

Moreno Fernández, F., & Otero Roth, J. (2007). *Atlas de la lengua española en el mundo*. Barcelona: Ariel.

Neubauer, J. (2012). *Mexiko. Ein Länderportrait*. Berlin: Ch.Links.

O’Keeffe, A. (2012). Media and discourse analysis. En J. P. Gee & M. Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Abingdon: Routledge.

Orozco Gómez, G. (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Nueva Época*, (6), 11-35. Recuperado a partir de http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/2006_6/11-35.pdf

Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2011). *Anuario OBITEL 2011. Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es

Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2014). *Anuario OBITEL 2014. Estrategias de Producción Transmedia en la Ficción Televisiva*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es

- Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2015). *Anuario OBITEL 2015. Relaciones de Género en la Ficción Televisiva*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es
- Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2016). *Anuario OBITEL 2016. (Re)invención de géneros y Formatos de la Ficción Televisiva*. *Obitel 2016*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es
- Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2017). *Anuario OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es
- Orozco Gómez, G., & Vasallo de Lopes, M. I. (2018). *Anuario OBITEL 2018. Ficción televisiva iberoamericana en plataformas de video on demand*. (G. Orozco Gómez & M. I. Vasallo de Lopes, Eds.). Porto Alegre, Brasil. Recuperado a partir de http://www.obitel.net/?page_id=51&lang=es
- Orozco Gómez, G., & Vassallo de Lopes, M. I. (2013). *Anuario OBITEL 2013. Memoria Social y Ficción Televisiva en Países Iberoamericanos*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina.
- Ortí Teruel, R., & García Collado, M. (2014). El cine de animación en el aula de ELE. Propuesta metodológica a partir del cortometraje "El vendedor de humo". *redELE*, (26). Recuperado a partir de http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2014_26/2014_redELE_26_05Orti_Garcia.pdf?documentId=0901e72b818fef92
- Padilla de la Torre, M. R. (2004). *Relatos de telenovelas*. Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Padilla de la Torre, M. R. (2005). Ser mujer se aprende, enseña, disfruta y sufre: Telenovela, cultura e identidad de género. *Culturales*, 1(1), 143-

176. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69410107>
- Petkova, I. (2010). *Los Nahuatlismos En El Español De México*. Budapest. <https://doi.org/10.1556/Verb.12.2010.2.27>
- Petrella, L. (1997). El español «neutro» de los doblajes: intenciones y realidades. *I Congreso Internacional de la Lengua Española*. Recuperado a partir de <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>
- Rivera Alfaro, S. (2016). ¿Aprender español de las telenovelas?: un aporte desde la perspectiva de receptores rumanos. *Revista de Lenguas Modernas*, (25), 411-424.
- Roccia, M. (2015). El Discurso de la Iglesia Católica: Aborto, homosexualidad y pederastia. *Discurso y Sociedad*, 9(4), 445-468. Recuperado a partir de [http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9\(4\)Roccia.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9(4)Roccia.pdf)
- Roura, A. (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer*. Barcelona: Gedisa.
- Ruiz Fajardo, G. (2010). Televisión en el aula de español como lengua extranjera, o cómo llevar a clase muestras auténticas de lengua. *marcoELE*, (11), 64-111.
- Schank, R., & Abelson, R. (1987). *Guiones, planes, metas y entendimiento: un estudio de las estructuras del conocimiento humano*. Barcelona: Paidós.
- Tavira, A. (2011). Las 13 telenovelas invadidas por la política. *Animal Político*. Recuperado a partir de <http://www.animalpolitico.com/2011/11/las-13-telenovelas-invadidas-por-la-politica/>
- Toro, J. I. (2009). Enseñanza del español través del cine hispano: marco teórico y ejemplos prácticos. *marcoELE*, (8), 1-68.

- Uribe Alvarado, A. B. (2005, junio). México imaginado. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XI, 9-33. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602102>
- Uribe Alvarado, A. B. (2007, junio). La recepción cultural de las telenovelas desde la frontera. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIII, 127-150. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/pdf/316/31602525.pdf>
- van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: SAGE Publications Ltd.
- van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 23-36. Recuperado a partir de [http://discursos.org/oldarticles/El an%El1lisis cr%EDtico del discurso.pdf](http://discursos.org/oldarticles/El_an%El1lisis_cr%EDtico_del_discurso.pdf)
- van Dijk, T. A. (2001a). Critical Discourse Analysis. En D. Schiffrin, D. Tannen, & H. Hamilton (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352-371). London: Blackwell.
- van Dijk, T. A. (2001b). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-177). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- van Dijk, T. A. (2006a). Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Revista Signos*, 39(60), 49-74. Recuperado a partir de [http://discursos.org/oldarticles/Discurso y Manipulacion.pdf](http://discursos.org/oldarticles/Discurso_y_Manipulacion.pdf)
- van Dijk, T. A. (2006b). Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11(2), 115-140. <https://doi.org/10.1080/13569310600687908>
- van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Power*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- van Dijk, T. A. (2016). Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque sociocognitivo. *Discurso y Sociedad*, 10(1), 137-162. Recuperado a partir

de [http://www.dissoc.org/ediciones/v10n01/DS10\(1\)Van Dijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v10n01/DS10(1)Van Dijk.pdf)

VV. AA. (1998). *La cofradía de las emociones (in) terminables*. (J. González, Ed.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Wardhaugh, R., & Fuller, J. M. (2015). *An Introduction to Sociolinguistics* (7.^a ed.). Oxford: Wiley Blackwell.

Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-34). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Telenovelas

Cano, S. (2016). *Sin rastro de ti*. México: Televisa.

Gómez Fernández, R. (2014). *El color de la pasión*. México: Televisa.

González Salgado, G. (2016). *La candidata*. México: Televisa.

Gutiérrez, R. (2015). *UEPA - Un escenario para amar*. México: TV Azteca.

Lartilleux Nicaud, N. (2014). *La Gata*. México: Televisa.

Marcos, M. del C. (2014). *Las Bravo*. México: TV Azteca.

Mejía Alejandro, S. (2010). *Triunfo del amor*. México: Televisa.

Moreno Laguillo, C. (2012). *Amor bravío*. México: Televisa.

Ocampo, R. (2013). *Qué pobres tan ricos*. México: Televisa.

Ocampo, R. (2015). *Antes muerta que Lichita*. México: Televisa.

Osorio Ortiz, J. (2014). *Mi corazón es tuyo*. México: Televisa.

Velasco, F. (2015). *Así en el barrio como en el cielo*. México: TV Azteca.

Anexos

1. Telenovelas desde 2010 hasta 2018

1.1. Listado telenovelas Televisa 2010 hasta 2018

Año	Nombre	Episodios	Productor
2010	<i>Zacatillo, un lugar en tu corazón</i>	130	Lucero Suárez
2010	<i>Niña de mi corazón</i>	90	Pedro Damián
2010	<i>Soy tu dueña</i>	146	Nicandro Díaz González
2010	<i>Llena de amor</i>	206	Angelli Nesma Medina
2010	<i>Cuando me enamoro</i>	181	Carlos Moreno Laguillo
2010	<i>Para volver a amar</i>	146	Roberto Gómez Fernández
2010	<i>Teresa</i>	151	José Alberto Castro
2010	<i>Triunfo del amor</i>	176	Salvador Mejía Alejandre
2011	<i>Rafaela</i>	120	Nathalie Lartilleux Nicaud
2011	<i>Una familia con suerte</i>	266	Juan Osorio Ortiz
2011	<i>Ni contigo ni sin ti</i>	130	Martha Patricia López de Zatarain
2011	<i>La fuerza del destino</i>	101	Rosy Ocampo
2011	<i>Dos hogares</i>	150	Emilio Larrosa
2011	<i>Esperanza del corazón</i>	145	Luis de Llano Macedo
2011	<i>La que no podía amar</i>	166	José Alberto Castro
2011	<i>Amorcito corazón</i>	206	Lucero Suárez
2012	<i>Abismo de pasión</i>	95	Angelli Nesma Medina
2012	<i>Un refugio para el amor</i>	165	Ignacio Sada Madero
2012	<i>Por ella soy Eva</i>	166	Rosy Ocampo
2012	<i>Amor bravío</i>	166	Carlos Moreno Laguillo
2012	<i>Miss XV</i>	120	Pedro Damián
2012	<i>Cachito de cielo</i>	110	Giselle González Salgado, Roberto Gómez Fernández
2012	<i>Amores verdaderos</i>	181	Nicandro Díaz González
2012	<i>Corona de lágrimas</i>	111	José Alberto Castro
2012	<i>Porque el amor manda</i>	181	Juan Osorio Ortiz
2012	<i>Qué bonito amor</i>	161	Salvador Mejía Alejandre
2012	<i>La mujer del Vendaval</i>	166	Martha Patricia López de Zatarain

2013	<i>Corazón indomable</i>	161	Nathalie Lartilleux Nicaud
2013	<i>La tempestad</i>	121	Salvador Mejía Alejandre
2013	<i>Mentir para vivir</i>	101	Rosy Ocampo
2013	<i>Libre para amarte</i>	106	Emilio Larrosa
2013	<i>De que te quiero, te quiero</i>	186	Lucero Suárez
2013	<i>Por siempre mi amor</i>	151	Ignacio Sada Madero
2013	<i>Quiero amarte</i>	161	Carlos Moreno Laguillo
2013	<i>Lo que la vida me robó</i>	197	Angelli Nesma Medina
2013	<i>Qué pobres tan ricos</i>	166	Rosy Ocampo
2014	<i>El color de la pasión</i>	121	Roberto Gómez Fernández
2014	<i>La gata</i>	122	Nathalie Lartilleux Nicaud
2014	<i>La malquerida</i>	116	José Alberto Castro
2014	<i>Mi corazón es tuyo</i>	177	Juan Osorio Ortiz
2014	<i>Hasta el fin del mundo</i>	191	Nicandro Díaz González
2014	<i>Yo no creo en los hombres</i>	121	Giselle González Salgado
2014	<i>Muchacha italiana viene a casarse</i>	176	Pedro Damián
2014	<i>La sombra del pasado</i>	136	Martha Patricia López de Zatarain
2015	<i>Que te perdone Dios</i>	116	Angelli Nesma Medina
2015	<i>Amores con trampa</i>	126	Emilio Larrosa
2015	<i>Lo imperdonable</i>	121	Salvador Mejía Alejandre
2015	<i>La vecina</i>	176	Lucero Suárez
2015	<i>Amor de barrio</i>	111	Roberto Hernández Vázquez
2015	<i>A que no me dejas</i>	141	Carlos Moreno Laguillo
2015	<i>Antes muerta que Lichita</i>	131	Rosy Ocampo
2015	<i>Pasión y poder</i>	136	José Alberto Castro
2015	<i>Simplemente María</i>	126	Ignacio Sada Madero
2016	<i>Un camino hacia el destino</i>	126	Nathalie Lartilleux Nicaud
2016	<i>El hotel de los secretos</i>	80	Roberto Gómez Fernández
2016	<i>Corazón que miente</i>	70	Martha Patricia López de Zatarain
2016	<i>Sueño de amor</i>	131	Juan Osorio Ortiz
2016	<i>Las Amazonas</i>	61	Salvador Mejía Alejandre
2016	<i>Por siempre Joan Sebastián</i>	18	Carla Estrada
2016	<i>Despertar contigo</i>	121	Pedro Damián
2016	<i>Vino el amor</i>	141	José Alberto Castro

2016	<i>Tres veces Ana</i>	111	Angelli Nesma Medina
2016	<i>Mujeres de negro</i>	51	Carlos Moreno Laguillo
2016	<i>Yago</i>	65	Carmen Armendáriz
2016	<i>Sin rastro de ti</i>	16	Silvia Cano
2016	<i>La candidata</i>	61	Giselle González Salgado
2017	<i>Mi adorable maldición</i>	121	Ignacio Sada Madero
2017	<i>El bienamado</i>	96	Nicandro Díaz González
2017	<i>La doble vida de Estela Carrillo</i>	50	Rosy Ocampo
2017	<i>Enamorándome de Ramón</i>	116	Lucero Suárez
2017	<i>La piloto</i>	80	Patricio Wills
2017	<i>Mi marido tiene familia</i>	101	Juan Osorio Ortiz
2017	<i>El vuelo de la victoria</i>	89	Nathalie Lartilleux Nicaud
2017	<i>En tierras salvajes</i>	69	Salvador Mejía Alejandre
2017	<i>Hoy voy a cambiar</i>	21	Santiago Galindo Rubén Galindo
2017	<i>Caer en tentación</i>	102	Giselle González Salgado
2017	<i>Papá a toda madre</i>	103	Eduardo Meza
2017	<i>Me declaro culpable</i>	61	Angelli Nesma Medina
2017	<i>Sin tu mirada</i>	111	Ignacio Sada Madero
2018	<i>Hijas de la luna</i>	81	Nicandro Díaz González
2018	<i>Por amar sin ley</i>	91	José Alberto Castro
2018	<i>Tenías que ser tú</i>	86	MaPat López de Zatarain
2018	<i>Y mañana será otro día</i>	76	Carlos Moreno Laguillo
2018	<i>La jefa del campeón</i>	63	Roberto Gómez Fernández
2018	<i>Mi marido tiene más familia</i>	101	Juan Osorio
2018	<i>Like: la leyenda</i>	97	Pedro Damián
2018	<i>Sin miedo a la verdad</i>	21	Rubén Galindo
2018	<i>Amar a muerte</i>	41	Carlos Bardasano

1.2. Listado TV Azteca 2010 hasta 2018

Año	Nombre	Episodios	Productor
2010	<i>La loba</i>	175	María del Carmen Marcos
2010	<i>Vidas robadas</i>	141	Georgina Castro Ruiz Fides Velasco
2010	<i>Quiéreme tonto</i>	107	Igor Manrique Genoveva Martínez
2010	<i>Prófugas del destino</i>	139	Rafael Urióstegui
2010	<i>Entre el amor y el deseo</i>	160	María del Carmen Marcos
2011	<i>Emperatriz</i>	155	Fides Velasco
2011	<i>Cielo rojo</i>	165	Rafael Urióstegui
2011	<i>Bajo el alma</i>	93	Fabián Corres
2011	<i>Huérfanas</i>	130	Fernando Sariñana
2011	<i>A corazón abierto</i>	144	Juan David Burns Elisa Salinas Pedro Lira
2012	<i>La mujer de Judas</i>	165	María del Carmen Marcos
2012	<i>Quererte así</i>	120	Rafael Urióstegui
2012	<i>Amor cautivo</i>	120	Fernando Sariñana
2012	<i>Los Rey</i>	125	Rafael Gutiérrez
2012	<i>La otra cara del alma</i>	130	Rita Fusaro
2013	<i>Vivir a destiempo</i>	150	Fides Velasco
2013	<i>Destino</i>	105	María del Carmen Marcos
2013	<i>Secretos de familia</i>	105	Rita Fusaro
2013	<i>Corazón en condominio</i>	151	Rafael Gutiérrez
2013	<i>Hombre tenías que ser</i>	105	Luis Urquiza
2013	<i>Prohibido amar</i>	90	Rafael Urióstegui
2014	<i>Siempre tuya Acapulco</i>	136	Rita Fusaro
2014	<i>Las Bravo</i>	130	María del Carmen Marcos
2015	<i>Así en el barrio como en el cielo</i>	120	Fides Velasco
2015	<i>Un escenario para amar</i>	105	Rafael Gutiérrez
2015	<i>Caminos de Guanajuato</i>	90	Javier Pons

2015	<i>Tanto amor</i>	120	Rita Fusaro
2016	<i>Un día cualquiera</i>	25	Fides Velasco
2016	<i>Rosario Tijeras</i>	60	Ximena Cantuarias Juan Pablo Posada Daniel Ucrós
2017	<i>La fiscal de hierro</i>	80	Manolo Cardona Ana Celia Urquidi
2017	<i>Nada personal</i>	77	Fides Velasco
2017	<i>Las malcriadas</i>	103	Joshua Mintz
2017	<i>La hija pródiga</i>	66	Alicia Carvajal
2017	<i>Tres familias</i>	150	Luis Guillermo Camacho
2018	<i>Educando a Nina</i>	106	Emily Lamonthe
2018	<i>Tres milagros</i>	55	Harold Sánchez
2018	<i>Rosario Tijeras 2</i>	127	Karina Blanco

2. Corpus Televisa

2.1. Triunfo del amor (2010)



Productor:	Salvador Mejía Alejandre (para Televisa)
Capítulos:	176
Horario³⁹⁶:	21:30 (público adulto)
Comentario:	Es una adaptación de la telenovela venezolana <i>Cristal</i> (1985).
Género:	Telenovela clásica
Rating / Share:³⁹⁷	20,3 / 30,9 (rango 2/10)

³⁹⁶ El horario que se presenta aquí se corresponde al estreno de la telenovela pudiendo variar a lo largo de la emisión. Habitualmente, el final de una telenovela celebra con la emisión de un capítulo de mayor duración en el horario del *prime time*.

³⁹⁷ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2011, p. 415).

Sinopsis

Victoria es una empresaria exitosa en el mundo de la moda, pero tuvo que hacer muchos sacrificios para llegar a la cima. Tuvo una hija fruto una relación prohibida con un futuro sacerdote y cuando la pequeña tenía pocos años la perdió. A pesar de haber formado una familia con un actor famoso, tener otra hija y poseer una empresa importante, solo desea volver a encontrar a su hija perdida. Los caminos de ambas se cruzan por casualidad, pero Victoria no logra reconocer a María Desamparada como su hija y le hace la vida imposible cuando esta muchacha huérfana se enamora de su hijastro Max. Debido al carácter difícil de Victoria su matrimonio es todo menos feliz y su marido Osvaldo suele tener amantes. Es una historia plagada de relaciones amorosas posibles e imposibles, secretas y públicas, felices y tristes.

Temas centrales

Alcoholismo, adicción a medicamentos, anorexia / bulimia, bullying, discapacidad, embarazo involuntario, virginidad / honor, violación, violencia doméstica.

Personajes

1



**Victoria
Gutiérrez de
Sandoval**

Edad: 40 - 50 años

Tiene raíces humildes y fruto de su trabajo duro crea un imperio de la moda: Casa Victoria. Tuvo una hija con Juan Pablo, pero la perdió cuando esta tenía pocos años. Aún sigue buscándola. Tiene otra hija con su marido y un hijastro. Pese a sus orígenes se ha convertido en una mujer activa y fría.

2



**María
Desamparada**

Edad: 18 años

Crece como huérfana en una casa hogar que debe abandonar al cumplir los 18 años. Quiere emprender una carrera como modelo en la Casa Victoria y no tarda en enamorarse de Max, pero su relación está destinada al fracaso. Victoria le hace la vida imposible, ignorando que se trata de su buscada hija. Es buena persona y humilde.

3



**Max Sandoval
Montenegro**

Edad: +/- 25 años

Es hijo del actor Osvaldo, creció sin su madre biológica y vive una vida de lujos. Se enamora de María, pero su exnovia Ximena y madrastra Victoria lo manipulan para que abandone ese amor.

4



**Padre Juan
Pablo Iturbide
Montejo**

Edad: 40 – 50 años

Es hijo de Bernarda que siempre lo ha dirigido hacia el sacerdocio. Antes de hacer los votos tiene relaciones con Victoria de las cuales nace María. Su madre se lo oculta y lo descubre poco a poco mientras se acerca a su hija sin que ella sepa de su parentesco.

5



**Osvaldo
Sandoval**

Edad: 40 – 50 años

Es un actor famoso que tiene dos hijos y adora a su familia, pero suele tener amoríos extramaritales. Atraviesa una crisis laboral y antepone sus necesidades a las de su familia. Cuando Victoria se entera de su infidelidad sufre muchísimo. Él es buena persona, pero egoísta y algo ingenuo.

6



**Fernanda
Sandoval
Gutiérrez**

Edad: +/- 16 años

Es la segunda hija de Victoria, una niña difícil y caprichosa con un novio golfo que la involucra en el consumo de alcohol y las carreras de coches. Al parecer, Fer ni estudia ni trabaja, pero un accidente automovilístico la hace replantearse su vida y se vuelve más serena y responsable.

7



**Guillermo
Quintana**

Edad: 40 – 50 años

Es compañero de Osvaldo a quien siempre le ha tenido envidia. Mantiene una relación secreta con Ximena y no tiene escrúpulos en deshacerse de la gente que se le ponen en su camino. Es malo e intrigante, aunque la gente tarda en percatarse de ello.




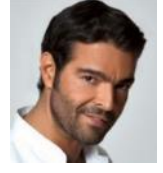

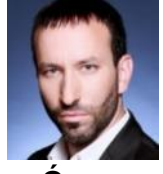
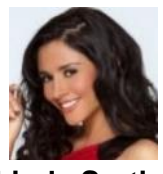
8




**Ximena De
Alba**

Edad: +/- 25 años

Es una modelo que busca junto a su madre la seguridad económica que le puede brindar su exnovio Max. Por eso finge que el bebé que espera es suyo e insiste en casarse con él. Pasa sus días entre borracheras y crisis de ansiedad. Es una persona muy difícil y desequilibrada.

- 9  Edad: 60 – 70 años
Es una católica fanática que se cree la mano de Dios en la tierra. Forzó a su hijo al sacerdocio para recibir la absolución de él cuando la necesite. En nombre de su creencia mata a gente sin reparos e intriga contra sus enemigos. Su hijo tarda en reconocer la maldad en ella.
- Doña Bernarda Montejo Vda. de Iturbide**
- 10  Edad: +/- 25 años
Es fotógrafo y expareja de Ximena que abortó al bebé de ambos sin consultárselo. Se enamora de María Desamparada y trata de conquistarla hasta que se entera de su enfermedad mortal.
- Alonso del Ángel**
- 11  Edad: +/- 40 años
Es la mejor amiga de Victoria y siempre ha estado a su lado incondicionalmente tanto en la vida profesional como privada. Cuando se enamora de Óscar al final también se dedica a su propia felicidad.
- Antonieta Orozco**
- 12  Edad: +/- 25 años
Es bombero y trabaja de jardinero en la casa de los Sandoval donde se enamora de Fernanda. Con sus dotes de cantante logra poco a poco conquistarla.
- Cruz Robles Martínez**
- 13  Edad: +/- 40 años
Es un diseñador de moda sumamente excéntrico que es fiel a la Casa Victoria. Habla un italiano inventado y se hace alusión a su homosexualidad.
- Pipino Pichoni**
- 14  Edad: +/- 40 años
Trabaja en la Casa Victoria y está perdidamente enamorado de Victoria a pesar de que ella ya está casada. Luego se da cuenta de que su amor puede ser correspondido por otra persona: Antonieta.
- Óscar**
- 15  Edad: +/- 20 años
Es compañera de piso de María Desamparada y Nati. Su naturaleza seductora atrae a muchos hombres lo cual la lleva a tener una vida doble como amante de Osvaldo y novia de Juanjo.
- Linda Sortini**

- 16 
Nati Duval
Edad: +/- 20 años
Es una chica humilde, estudiosa y buena amiga de María Desamparada. Cuando se enamora de Juanjo no logra llamar su atención y esto la lleva al límite.
- 17 
María Magdalena
Edad: +/- 18 años
Creció en la misma casa hogar que María Desamparada, lo cual lleva a Victoria confundirla con su hija. Desde muy joven tiene problemas con el alcohol y vive en el ambiente nocturno, probablemente ejerciendo de prostituta.
- 18 
Heriberto Ríos Bernal
Edad: +/- 50 años
Es médico especialista en algología y trata a Fer en su recuperación. Perdió a su mujer por enfermedad (¿cáncer?) y sus dos hijos murieron en un accidente de coche causado por un conductor ebrio. Cuando conoce a Victoria intenta rehacer su vida junto a ella.
- 19 
Rodolfo Padilla
Edad: +/- 50 años
Es un empresario corrupto que abusó de Victoria cuando era joven y dependía de él. Por casualidad, los hijos de ambos, Fer y Fede, empiezan una relación, lo cual causa varios problemas. Colabora con otros villanos cometiendo crímenes a cambio de dinero.
- 20 
Juanjo Martínez Robles
Edad: +/- 25 años
Es bombero, vive con su madre Milagros y su primo Cruz y su pasión es el fútbol. Se enamora de su guapa vecina Linda, pero ella solo juega con él. Esto lo lleva al límite hasta que se da cuenta del verdadero amor de su también vecina Nati.

2.2. Amor bravío (2012)



Productor:	Carlos Moreno Laguillo (para Televisa)
Capítulos:	166
Horario:	19:45 (público familiar)
Comentario:	Es un <i>remake</i> de la telenovela mexicana <i>De pura sangre</i> (1985).
Género:	Telenovela clásica
Rating / Share: ³⁹⁸	17,91 / 29,56 (rango 6/10)

Sinopsis

Camila Monterde pierde a su prometido en un accidente de tráfico y para superar esta experiencia se va a vivir al rancho de su tío Daniel junto a su madre. Ahí rehace su vida como veterinaria de los toros y encuentra en Alonso un posible nuevo amor. Sin embargo, el principal interés de su nueva pareja son las tierras que ella hereda al morir Don Daniel. Al querer cobrar la herencia, la familia se entera de la existencia de otro heredero, un posible hijo ilícito de Don Daniel, que lleva el mismo nombre y vive en Chile. Daniel se

³⁹⁸ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vassallo de Lopes, 2013, p. 375).

infiltra en el rancho bajo una identidad falsa y se gana el amor de Camila sin estar seguro de si son primos o no. Cuanto más los villanos insisten en quedarse con las tierras, más se complica y retuerce la historia.

Temas centrales

Aborto, adopción, cáncer, mundo taurino, corrupción, embarazo involuntario, secuestro, violación, violencia doméstica.

Personajes

1



**Camila
Monterde
Santos**

Edad: +/- 30 años

Un día antes de casarse muere su prometido en un accidente lo cual la marcó mucho. Rehace su vida como veterinaria al lado de Alonso en el rancho de su tío Daniel, pero tampoco logra ser feliz hasta conocer a Andrés (Daniel) y enamorarse de él. Es idealista y una mujer independiente.

2



**Daniel Díaz
Acosta /
Andrés
Duarte**

Edad: +/- 30 años

Está casado con Miriam por la cual se convirtió al judaísmo. Tras un suceso cree que está muerta y se va a México, huyendo de la justicia chilena, donde pretende vengarse y cobrar su herencia, el rancho. Sin embargo, bajo la identidad de Andrés se enamora de Camila y nace una relación que tiene que vencer obstáculos.

3



**Alonso
Lazcano
González**

Edad: +/- 30 años

Es el marido de Camila y pretende quedarse, junto a su socio Dionisio y su madre Isadora, con el rancho para venderlo. Sufre de impotencia con Camila y dada su frustración se vuelve violento. Tiene un carácter inestable y es la marioneta de su madre.

4



**Dionisio
Ferrer /
Héctor
Gutiérrez**

Edad: 50 – 60 años

Es un hombre de negocios sin escrúpulos que tuvo a una hija (Natalia) bajo la identidad de Héctor. Conquista a Agustina por interés mientras mantiene una aventura con Isadora e intenta vengarse de su exmujer Amanda. Su objetivo principal es hacerse con el rancho para convertirlo en un desarrollo turístico.

5



**Agustina
Santos**

Edad: 50 – 60 años

Es la madre de Camila y Ximena. Siempre ha antepuesto los hombres a sus hijas, es viuda, se casó de nuevo con Javier, un pícaro, y estaba enamorada del marido de su difunta prima (tío de Camila). Por Dionisio pierde nuevamente la cabeza.

6



**Ximena Díaz
Santos**

Edad: +/- 25 años

Es una niña malcriada y calculadora que se ve involucrada en robos de ropa en tiendas. Odia a su media hermana Camila y no tiene remordimientos cuando seduce al marido de ella (Alonso) con quien desea formar una pareja estable. Se alía con los enemigos Camila.

7



**Isadora
González
Vda. de
Lazcano**

Edad: 50-60 años

Es la supuesta madre de Alonso y lo utiliza para lograr su cometido de ganar dinero. Mantiene una relación secreta con Dionisio y es sumamente manipuladora y malvada. No tiene reparos en matar a los que se le pongan en el camino, incluso su propio marido e hijo.

8



**Viviana Del
Valle**

Edad: +/- 30 años

Es fotógrafa y se hace amiga íntima de Camila apoyándola en sus momentos difíciles. Sufrió maltratos por su exmarido y perdió un hijo como consecuencia de una paliza. Intenta recuperar su vida y lo logra al lado de Rafael.

9



**Amanda
Jiménez Ulloa**

Edad: +/- 40 años

Es la dueña de un hostel y amiga de la fallecida madre de Daniel. Tiene una hija, Natalia, con la que huyó de su marido mentiroso (Héctor). Colabora con Daniel e intenta resistir a los chantajes de su exmarido cuando la descubre.

10



**Piedad
Martínez**

Edad: +/- 40 años

Es la cocinera del rancho, madre de Luz María y hermana de Leoncio. Iba a casarse con el padre de su hija cuando estaba embarazada, pero éste nunca llegó al altar. Está sometida a su hermano que ejerce violencia y poder sobre ella y su hija.

11



**Luz María
"Luzma"
Martínez**

Edad: 18 años

Es estudiante de la Prepa, hija de la cocinera de la Malquerida y novia de Pablo, un joven rico del rancho colindante. Los padres de él nunca aceptarían la relación por lo que quieren casarse a escondidas. El día de la boda Luz María sufre una terrible agresión que hace que no llegue al altar y que tambalea el futuro de ambos.

12



**Rafael
Quintana**

Edad: +/- 30 años

Es escritor y, por casualidad, amigo del chileno Daniel. Se enamora de Camila, poniendo en peligro la amistad con Daniel, y al no ser correspondido se da cuenta de que Viviana es la que le gusta de verdad. Colabora en el bando de los buenos en esta trama.

13



**Natalia
Jiménez**

Edad: +/- 20 años

Es hija de Amanda y trabaja de secretaria en el rancho. Es una chica sencilla y algo inocente que se deja seducir por el mujeriego Yago. Cuando se queda embarazada de él conoce sus verdaderas intenciones. Al descubrir quién es su padre entra en conflicto con su madre.

14



**Mariano
Albarrán
Mendiola**

Edad: +/- 35 años

Es el mayor de los hijos Albarrán y empieza a trabajar como administrador de la Malquerida donde se enamora de Camila. Es viudo y tiene una hija. Sus avances hacia Camila no tienen fruto, pero se comporta como un amigo. Es una persona leal y noble que antepone la sinceridad.

15



**Miriam Farcas
de Díaz**

Edad: +/- 30 años

Es la esposa de Daniel y no murió como se cree al principio. Cuando se despierta del coma viaja a México con su hija Ágata para estar con Daniel, pero este ya había rehecho su vida con Camila. Debido a su estado crítico de salud aún no se le puede decir la verdad, así que todos mantienen una vil mentira con tal de protegerla.

16



**Leoncio
Martínez**

Edad: +/- 50 años

Es el hermano de Piedad y trabaja de caporal en el rancho. No tiene educación (es analfabeto) ni modales y es un borracho violento y machista. Controla la vida de su sbrina y cuando esta se le escapa, le impone un castigo incomparable. Asimismo, colabora con los villanos y no acepta a una mujer como jefa.

17



**Rocío
Mendiola de
Albarrán**

Edad: +/- 60 años

Es la esposa de Cayetano, pero tuvo una aventura con Don Daniel (tío de Camila) de la cual nació su hijo Pablo. Es una mujer clasista y orgullosa que solo recupera la modestia cuando se recupera de una isquemia cerebral.

18



**Cayetano
Albarrán**

Edad: +/- 60 años

Es dueño del rancho Buenaventura y Pablo es su hijo favorito. Infeliz en su matrimonio se deja manipular por Isadora que intenta hacerse con su rancho tras casarse con él. Se convierte en una marioneta lo cual alarma a sus hijos que intentan averiguar lo que le pasa.

19



**Yago
Albarrán
Mendiola**

Edad: +/- 25 años

Es el más ambicioso de los hermano Albarrán y quiere gustarle a su padre. Las mujeres son solo un pasatiempo para él y le importa el prestigio que le otorga su clase social. Accede a casarse con Natalia solo por interés económico con el que le chantajea Dionisio.

20



**Pablo
Albarrán
Mendiola**

Edad: Edad: +/- 20 años

Es el pequeño de los hermanos y está perdidamente enamorado de Luz María. Cuando la relación se vuelve complicada por las circunstancias, él no quiere renunciarla. Es idealista, noble y leal.

2.3. Qué pobres tan ricos (2013 - 2014)



Productora:	Rosy Ocampo (para Televisa)
Capítulos:	166
Horario:	20:15 (público familiar)
Comentario:	Es una adaptación de la telenovela colombiana <i>Pobres Rico</i> (2012).
Género:	Telenovela cómica - familiar
Rating / Share³⁹⁹:	19,86 / 30,37 (rango 3/10)

Sinopsis

La familia Ruizpalacios es sumamente rica y lleva una vida llena de lujos. Tras una intriga de Alejo, Miguel Ángel pasa a ser buscado por la justicia y su familia se queda en ruina. Solo pueden recurrir a una propiedad que les pertenece a los Menchaca y es cuando ambas familias empiezan a convivir en condiciones de pobreza. Dos mundos radicalmente diferentes se juntan y



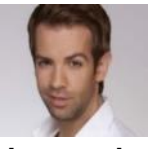

³⁹⁹ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2014, p. 366)

dan para muchos malentendidos y momentos cómicos. También surge la chispa de amor entre los integrantes de ambas familias (Miguel Ángel y Lupita, Frida y Tizoc).

Temas centrales

Aborto, adopción, alcoholismo, Alzheimer / demencia, anorexia / bulimia, bullying, cáncer, crimen callejero, derechos del trabajador, embarazo involuntario, homosexualidad.

Personajes

- 1  Edad: +/- 30 años
Es un millonario que pierde toda su fortuna por culpa de su primo Alejo. Intenta probar su inocencia, lo cual se complica sumamente por ser oficialmente un prófugo de la justicia. Por necesidad y asuntos de propiedad irresueltos su familia convive con los Menchaca. Poco a poco se va enamorando de Lupita.
- 2  Edad: 50 – 60 años
Es la madre de Miguel Ángel y descende de gente pudiente de Italia. Es una persona muy orgullosa y está acostumbrada a la vida en pleno lujo. Ante la ruina total que sufre su familia ella sigue fingiendo ser rica y no desperdicia ninguna ocasión para despreciar a los pobres y su manera de vivir.
- 3  Edad: +/- 25 años
Es el hermano de Miguel Ángel y el consentido de su madre. Se cree artista, es muy sensible y sus ambiciones le impulsan a contraer matrimonio con una supuesta condesa española. Sin embargo, él parece ser el último de su entorno en darse cuenta de que es homosexual.
- 4  Edad: +/- 18 años
Es la hermana de Miguel Ángel y comprometida con causas sociales, ambientalistas y animalistas. Es el miembro de la familia que acepta con más ganas vivir en la pobreza con los Menchaca. A pesar de perseguir causas nobles, no deja de ser una niña mimada de buena familia.

- 5 
Matilde Álvarez
Viuda de
Ruizpalacios
- Edad: 60-70 años
 Es la abuela de Miguel Ángel y viuda de Don Aureliano que era el dueño de todo el imperio Ruizpalacios. Padece demencia y mucho tiempo ha estado reclutada en un asilo mientras Alejo se ingenió para empeorar su salud con la ayuda de medicamentos. Miguel Ángel, su nieto consentido, vuelve a hacerse cargo de su abuela que de vez en cuando recobra toda lucidez.
- 6 
Alejo
Ruizpalacios
Saravia
- Edad: +/- 30 años
 Es el primo de Miguel Ángel. Poseído de la ambición de hacerse con toda la herencia de su abuelo traiciona despiadadamente a los suyos. Se empeña en cumplir con la cláusula del testamento, es decir, ser más rápido que Miguel Ángel en tener un hijo legítimo dentro del matrimonio.
- 7 
Jesús Menchaca
- Edad: +/- 50 años
 Don Chuy solía ser luchador famoso de la lucha libre con el nombre artístico "El hijo de Sumatra". Es viudo y sus tres hijos y su nieto son todo para él. Es una persona sencilla, graciosa, honrada y de palabra.
- 8 
Guadalupe
Menchaca
Martínez
- Edad: +/- 30 años
 Lupita es la hija mayor de Jesús. Del noviazgo breve con Alejo se quedó embarazada y decidió luchar como madre soltera con el apoyo de su familia. Es muy trabajadora y participa en diversos negocios para sacar adelante a los suyos.
- 9 
Perla Ivette
Menchaca
Martínez
- Edad: +/- 18 años
 Es la hermana de Lupita y quiere convertirse en una modelo famosa. No le interesa mucho trabajar ni estudiar con lo cual tiene a su padre bastante preocupado.
- 10 
José Tizoc
Menchaca
Martínez
- Edad: +/- 20 años
 Es el hermano de Lupita y su mayor sueño es ser un músico profesional tocando "música guapachosa". Cuida a su familia y durante la convivencia con los Ruizpalacios se va enamorando de Frida.

- 11  Edad: +/- 8 años
Es el hijo de Lupita, que durante mucho tiempo no quería decirle quién era su padre. Es obediente y buen estudiante. Su madre hace todo lo posible para poder abonar la colegiatura de un colegio privado con el fin de ofrecerle una buena educación.
- 12  Edad: +/- 40 años
Ella es amiga de Lupita y ha desempeñado también el papel de madre para ella y sus hermanos. Está secretamente enamorada de don Chui y siempre está al lado de la familia Menchaca.
- 13  Edad: +/- 30 años
Güendy es amiga de Lupita y Carmela. Tiene una tienda de estética y no puede guardarse ningún secreto. Es una amiga muy leal, pero con los hombres se muestra de su lado más atrevido.
- 14  Edad: +/- 40 años
Nepo es padre soltero y el autodenominado “rey del plátano” con su propio negocio de frutas en el mercado de la Nopalera. Está perdidamente enamorado de Lupita y aunque ella lo rechace varias veces, él no quiere darse por vencido.
- 15  Edad: +/- 20 años
Es hijo de Nepo y recibió su nombre en honor al futbolista argentino Maradona. Su padre quiere que se convierta en un futbolista profesional, pero Diego Armando prefiere el arte. Junto a Leonardo se da cuenta de su homosexualidad.
- 16  Edad: +/- 30 años
Es el mejor amigo de Miguel Ángel, además de su abogado. Tiene un tic con la cabeza y una forma peculiar de hablar.
- 17  Edad: +/- 30 años
Primero es novia de Miguel Ángel y luego pasa a ser esposa (frustrada) de Alejo. Su objetivo en la vida, y la de su madre, es casarse con un hombre rico para gozar de un buen nivel de vida. Sin embargo, Miguel Ángel la tiene muy enamorada y ella intenta todo como para recuperarlo.

18



Isela Blanco
Vda. de
Fontanet

Edad: 50 - 60 años

Es la madre de Minerva y una mujer de cultura limitada, si bien ha estado acostumbrada a la buena vida. Se casó por mero interés con un diputado y así también ha condicionado a su hija influyendo en su vida como puede.

19



Vilma Terán
Sande

Edad: +/- 30 años

Es abogada de Alejo y está completamente enamorada de él. Fruto del afecto que le tiene accede incondicionalmente a las jugadas más arriesgadas. Alejo, sin embargo, no solo no la percibe como mujer sino se siente disgustado por sus avances.

20



Macarena Larrea

Edad: +/- 20 años

Se hace pasar por miembro de la realeza española (Condesa de Valladolid) para poder casarse con Leonardo del que cree que es riquísimo. Para mantener su farsa alquila actores que hacen de sus padres pero resultan ser ladrones. Al final se descubre su identidad real antes de la boda.

2.4. El color de la pasión (2014)



Productor:	Roberto Gómez Fernández (para Televisa)
Capítulos:	121
Horario:	18:15 (público joven)
Comentario:	Es una historia original escrita por José Cuauhtémoc Blanco y María del Carmen Peña.
Género:	Telenovela clásica
Rating / Share⁴⁰⁰:	16,98 / - (rango 6/10)

Sinopsis

La esposa de Alonso muere en una caída misteriosa y solo se puede rescatar al bebé que lleva en su vientre: Lucía. Al cabo de un tiempo Alonso empieza una relación con Rebeca, la hermana de su mujer fallecida, y juntos tienen a otra niña llamada Nora. La familia no es tan idílica como parece, porque Nora

⁴⁰⁰ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2015, p. 364).

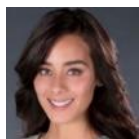
siente mucha envidia hacia Lucía y Rebeca tiene aventuras extramaritales sin tener intención de dejar a su marido. Uno de sus amantes, Federico, termina suicidándose por no poder estar con ella. El medio hermano de él, Marcelo, quiere vengarse de la mujer que causó la muerte de Federico y así llega a la familia Gaxiola. Al ver a Lucía se enamora de ella lo cual afecta a sus planes de venganza. Cuando además aparece su exnovia apoyada por Milagros, la madre de Marcelo, el asunto se complica aún más. Entre intrigas y varias historias de amor se desarrolla la trama.

Temas centrales

Aborto, adopción, derechos del trabajador, embarazo involuntario, paternidad desconocida, suicidio, violación, violencia doméstica.

Personajes

1



**Lucía Gaxiola
Murillo**

Edad: 24 años

Su madre embarazada murió en una caída y ella ha podido ser salvada. Crece con su padre, su tía y su media hermana. Es una persona alegre e impulsiva, pero sufrió una gran decepción amorosa.

2



**Marcelo Escalante
Fuentes**

Edad: 25 - 30 años

Es una persona muy familiar y cuando su hermano se suicida por una mujer, busca venganza. Así llega a la familia Gaxiola, trabajando en su empresa, y conoce a su gran amor Lucía.

3

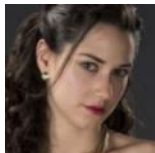


**Alonso Gaxiola
Beltrán**

Edad: +/- 50 años

Es el padre de Lucía y después de quedarse viudo se casa con su cuñada y tiene otra hija, Nora. Su familia es lo más importante para él, junto a su fábrica de cerámica.

4



**Nora Gaxiola
Murillo**

Edad: +/- 18 años

Es una chica caprichosa y muy celosa de su media hermana Lucía. Intenta quedarse con el afecto de cualquier persona que quiere a su hermanastra como su padre, Rodrigo, Marcelo y Román.

- 5  Edad: +/- 45 años
Es la mujer de Alonso, madre de Nora y tía de Lucía. A pesar de amar a su marido busca amoríos extramatrimoniales
- 6  Edad: +/- 40 años
Es la hermana de Rebeca y solía ser soltera hasta conocer a Mario. Además desempeña un rol maternal para Lucía. Es una mujer íntegra y serena.
- 7  Edad: +/- 25 años
Estaba a punto de casarse con Lucía cuando la engaña con Nora. Intenta recuperarla, porque su familia tiene mucho interés en llevarse bien con los Gaxiola.
- 8  Edad: 25 - 30 años
Su padre la deja sola habitualmente y compensa la falta de afecto con dinero. Además, es la expareja de Marcelo y no quiere aceptar la ruptura. Pretende volver con él de cualquier manera.
- 9  Edad: 50 - 60 años
Es una mujer controladora y vengativa cuyo primer marido murió en extrañas circunstancias. Apoya a Daniela en su reconquista, porque siente gran desprecio por Lucía.
- 10  Edad: +/- 40 años
Trabaja como abogado y es soltero hasta que se enamora de Magdalena. Juntos quieren formar una familia, aunque no funciona como lo desean.
- 11  Edad: +/- 55 años
Es un hombre peligroso, agresivo y manipulador. Trabaja en la fábrica y es capaz de todo con el fin de alcanzar sus objetivos.
- 12  Edad: +/- 55 años
Es la esposa de Amador y una mujer altiva. Depende plenamente de su marido por lo cual decide sufrir sus abusos en silencio.
- 13  Edad: +/- 40 años
Es la criada de la familia Gaxiola y novia de Lalo. Desgraciadamente se convierte en víctima de represalias contra su novio.

- 14 
Rafaela Osuna
 Edad: 60 - 70 años
 Es la nana de Marcelo y Federico y ha sido más madre para ellos que Milagros. Tiene buen corazón y lo que más le importa es la felicidad de sus niños.
- 15 
Federico Valdivia Fuentes
 Edad: +/- 25 años
 Es medio hermano de Marcelo y tiene una relación con Rebeca. Para ella es solo una aventura, pero él se lo toma muy en serio. Al comprender que no la tendrá se suicida frente a ella.
- 16 
Ricardo Márquez
 Edad: +/- 45 años
 Iba a casarse con Magdalena, pero tuvo una aventura con Rebeca quien lo animó a dejar a su prometida plantada en el altar. Años después reaparece.
- 17 
Alfredo Suárez
 Edad: +/- 55 años
 Es el padre de Daniela y era amante de Rebeca justo en el tiempo cuando concibió a Nora. Este hecho llega a poner la paternidad de Alonso en duda.
- 18 
Eduardo Barragán
 Edad: +/- 40 años
 Lo llaman Lalo y es fiel trabajador en la fábrica. Es una persona humilde, leal e íntegra. Tiene buena intuición sobre las intenciones de la gente.
- 19 
Sergio Mondragón
 Edad: +/- 25 años
 Es el mejor amigo de Rodrigo y trabaja en el despacho de Mario. Está enamorado de Nora, pero ella no le hace caso.
- 20 
Román Andrade
 Edad: +/- 30 años
 Es el psiquiatra de Nora y se enamora de Lucía. Por despecho hacia Marcelo, ella le da una oportunidad, pero no logra quererle a Román por igual.

2.5. La Gata (2014)



Productora:	Nathalie Lartilleux Nicaud (para Televisa)
Capítulos:	122
Horario:	16:15 (público joven)
Comentario:	Es una adaptación de la telenovela venezolana <i>La Gata</i> (1968).
Rating / Share⁴⁰¹:	18,61 / - (rango 4/10)

Sinopsis

Fernando, el padre de Renata (Esmeralda), mata a un hombre en defensa propia y tiene que ir a la cárcel por 20 años. Mientras tanto, a su mujer Blanca le quitan la hija recién nacida y ella enloquece. A la niña la dejan en el basurero Bordo de Xochiaca, en Chalco (Nezahualcóyotl), con Doña Rita que cuida a dos niños más: su nieta Inés y el abandonado Carlos. Esmeralda es apodada

⁴⁰¹ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2015, p. 364).



“La Gata” por llevar consigo un gato negro y se hace amiga de Pablo. Ambos se enamoran, sin embargo, los padres de él se oponen a la relación y hacen todo lo posible, junto a Doña Rita, para impedir que estén juntos. Incluso cuando Esmeralda se queda embarazada de gemelos, no los quieren reconocer como parte de la familia. Cuando vuelve Fernando de la cárcel el destino de Esmeralda cambia. Sin conocer su parentesco, es acogida por ese hombre generoso que prepara su venganza particular contra los Martínez-Negrete. Asimismo, vuelve a aparecer Blanca que, poco a poco, recobra la cordura y memoria. Paralelamente se desarrollan otros amores (Virginia y Carlos, Inés y Garabato...) y numerosas intrigas por Agustín, Lorenza y Gisela.

El *plot* conlleva un gran contraste entre la auténtica miseria del basurero⁴⁰² y las mansiones de los ricos que, al parecer, están en la vecindad inmediata del basurero.

Temas centrales









Pobreza, explotación infantil, paternidad desconocida, alcoholismo, crimen callejero, corrupción, discapacidad, embarazo involuntario, prostitución, secuestro, suicidio, violación, violencia doméstica.

Personajes

- | | | |
|---|---|--|
| 1 |  | Edad: +/- 20 años
Vive en el basurero bajo la tutela de Doña Rita, que la explota y maltrata. Desea salir de la miseria así que acude al colegio ya de adulta. Cuando se queda embarazada, su vida cambia radicalmente. |
| | Esmeralda Cruz
“La Gata” | |
| 2 |  | Edad: +/- 25 años
Licenciado en arte y literatura se enamora de muy joven de la pobre Esmeralda. Sus padres están en contra de la relación y crean numerosas intrigas para separar a los amantes. |
| | Pablo Martínez-Negrete | |

⁴⁰² La autenticidad del lugar es asombrosa como se mencionará en el apartado sobre los lugares.

- 3 
Fernando de la Santa Cruz
 Edad: +/- 50 años
 “El Silencioso” fue a la cárcel por matar a alguien en defensa propia, dejando atrás su mujer y bebé. Tras salir, su único cometido es vengarse de los culpables y recuperar a su familia.
- 4 
Blanca Rafaela Sánchez
 Edad: 45 - 50 años
 Cuando su marido Fernando es detenido, le quitan a su hija (Esmeralda) y como consecuencia se vuelve loca. Un día aparece en el basurero y es cuando empieza a recuperar poco a poco la memoria y su familia.
- 5 
Agustín Martínez-Negrete
 Edad: 55 - 60 años
 Es el padre de Pablo y archienemigo de Fernando. Siempre ha estado enamorado de Blanca y ahoga sus penas en alcohol. Es sumamente altivo y su maldad no tiene límites
- 6 
Lorenza de Martínez-Negrete
 Edad: 55 - 60 años
 Es la esposa de Agustín y madre de tres hijos. El estatus, la clase social y la opinión pública le importan tanto que intriga contra las relaciones de sus hijos Pablo y Virginia. Lleva un matrimonio infeliz y es falsa con el fin de manipular a la gente.
- 7 
Mariano Martínez-Negrete
 Edad: 25 - 30 años
 Es el hermano de Pablo, trabaja de abogado y está enamorado de Esmeralda. Al principio parece otro villano más, pero desaprueba las acciones dudosas de sus padres poniéndose del lado de Esmeralda y Fernando.
- 8 
Virginia Martínez-Negrete
 Edad: +/- 18 años
 Es la menor de los hermanos y es ciega. Cuando se enamora de Carlos sus padres la quieren alejar lo máximo posible. Sin embargo, se escapa con él, se casan y tienen una hija. Virginia resulta ser hija de la hermana de Lorenza y tiene una enfermedad congénita que no le deja sobrevivir el parto.
- 9 
Carlos "Centavito"
 Edad: +/- 25 años
 Crece junto a Esmeralda e Inés en casa de Doña Rita, pero es hijo de una criada de los Negrete-Martínez. Intenta superarse con trabajo honesto para salir de la pobreza y formar una familia con Virginia.

- 10 
**Mónica Elizalde
Castañeda**
Edad: +/- 25 años
Es amiga de Pablo, aunque desea convertirse en su novia y esposa. Están a punto de casarse, pero ella sabe que no la quiere. Su madre y Lorenza la manipulan, pero en el fondo ella solo quiere verle a Pablo feliz.
- 11 
**Leticia
"La Jarocho"**
Edad: +/- 40 años
Vive en el basurero y es amiga de Esmeralda. Se prostituye para ganarse la vida y es sumamente leal a su amiga. Junto a ella logra salir de la pobreza y encontrar el amor verdadero.
- 12 
**Rita Pérez Vda.
De Olea**
Edad: +/- 60 años
Es una mujer interesada y falsa que se aprovecha de los niños a su cuidado. Tampoco cambia mucho cuando gana la lotería y en varios momentos se arrepiente de su maldad. Intriga especialmente contra Esmeralda.
- 13 
Inés Olea Pérez
Edad: +/- 18 años
Es la nieta de Doña Rita y es malcriada por esta, ya que su padre está en la cárcel. No aprecia el trato preferente y junto a su novio Garabato se involucra en el crimen organizado.
- 14 
Mercedes Reyes
Edad: +/- 50 años
Doña Meche es vecina del basurero, una mujer trabajadora y humilde que, gracias a Fernando, logra salir de la miseria. Es una mujer con principios.
- 15 
Damián Reyes
Edad: +/- 25 años
Es hijo de Doña Meche y amigo de Esmeralda. Conoce a Fernando en la cárcel y se convierte en su mano derecha ayudándole en su venganza.
- 16 
**Gisela
Cienfuegos**
Edad: +/- 30 años
Es dueña de una galería de arte y se obsesiona con Pablo. Sufre bipolaridad lo cual la hace impredecible y peligrosa. Para conseguir sus metas cualquier remedio le vale.
- 17 
Domingo
Edad: +/- 40 años
"El italiano" tiene una pizzería y está obsesionado con la Gata. Al ser rechazado por la muchacha no duda en usar la fuerza y extorsión para conquistarla. En realidad, ni es italiano y ya tiene esposa.

18



Víctor de la Fuente

Edad: +/- 20

Su apodo es “Garabato” y crece en el basurero. Es el novio de Inés y juntos se organizan en una banda para cometer pequeños crímenes. Cuando Inés se queda embarazada estando en la cárcel, él recupera al hijo y cambia drásticamente su vida.

2.6. Mi corazón es tuyo (2014)



Productor:	Juan Osorio Ortiz (para Televisa)
Capítulos:	177

Horario:	20:20 (público familiar)
Comentario:	Es una adaptación de la telenovela española <i>Ana y los siete</i> (2002).
Género:	Telenovela cómica - familiar
Rating / Share⁴⁰³:	23,12 / - (rango 1/10)

Sinopsis

Ana es bailarina en un antro nocturno que busca un segundo trabajo para poder pagar sus deudas. Así empieza a trabajar como niñera en la casa de la familia Lascuráin cuidando a los siete hijos del viudo Fernando. Poco a poco los dos se van enamorando, pero diversos acontecimientos impiden este amor. Al mismo tiempo, cada uno de los siete hijos tiene problemas ligados a su respectiva edad y se desarrollan varias historias de amor, por ejemplo, entre Jennifer y Nicolás con una importante diferencia de edad.

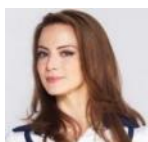
La adaptación mexicana de *Ana y los siete* (idea original de Ana Obregón) es bastante fiel al original español; incluso se mantiene la mayoría de los nombres de los personajes.

Temas centrales

Familia numerosa, ausencia / muerte de madre, mundo corporativo (empresa de alimentación “La Costeña”), *pole dance*, vida nocturna, venganza, enfermedades (ETS, cáncer, bipolaridad), violación, bullying, adopción.

Personajes

1



Ana Leal

Edad: +/- 30 años

De noche es bailarina de *pole* en un bar y de día trabaja como niñera en la casa de los Lascuráin. Se enamora del padre de los niños, pero su doble vida le complica todo.

⁴⁰³ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2015, p. 364).

Abandonada de niña creció en una casa hogar y no ha dejado de buscar a su madre.

2



**Fernando
Lascuráin
Borbolla**

Edad: +/- 45 años

Es ejecutivo en una gran empresa de enlatados y se quedó viudo hace poco. Tiene siete hijos a su cargo y la llegada de la nueva niñera Ana le cambia la vida. Aun así, su personalidad tradicional se interpone constantemente.

3



**Estefanía
Lascuráin Díez**

Edad: 19 años

Fanny es la mayor de los hijos Lascuráin y está estudiando en la universidad. No sabe muy bien qué hacer con su vida hasta que se involucra en proyectos solidarios. Se hace muy amiga de Ana y empieza un noviazgo tormentoso con León.

4



**Fernando
Lascuráin Díez**

Edad: 17 años

Nando es intelectual y poco popular. Se enamora de una amiga de Fanny, pero esta le complica mucho la vida. Él es una persona sensata y suele hablar con los adultos de forma muy madura.

5



**Alicia
Lascuráin Díez**

Edad: 15 años

En plena adolescencia le salen los típicos problemas: acné y enamoramientos. A pesar de llevarse bien con Ana, también mantiene una relación estrecha con la villana Isabela.

6



**Sebastián
Lascuráin Díez**

Edad: 10 años

Le encanta bailar, pero como su padre no lo aprueba, intenta ocultar su pasión. También se enfrenta a la nueva mujer de su padre, Isabela, lo cual le causa muchos conflictos.

7

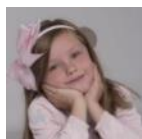


**Guillermo y
Alejandro
Lascuráin Díez**

Edad: 8 años

Los gemelos Guille y Alex son traviosos y difíciles de controlar. Les gusta gastar bromas y la gente siempre tiene problemas en distinguirlos. Isabela es repetidamente víctima de sus travesuras.

8



Edad: 4 años

Es la más pequeña de los Lascuráin y desde que perdió a su madre hace un año dejó de hablar. Con la llegada de Ana a la casa, Luz vuelve a sonreír y hablar.

**Luz Lascuráin
Diez**

9



**Nicolás
Lascuráin**

Edad: +/- 60 años

Es el padre de Fernando, viudo y se vuelve a enamorar de una mujer mucho más joven que él: Jennifer. La conquista como un caballero y al final se casa con ella. Poco después empiezan los problemas.

10



**Diego
Lascuráin
Borbolla**

Edad: +/- 30 años

Es el hermano de Fernando y ambos siempre han tenido cierta rivalidad por las mujeres (primero la fallecida Estefanía, madre de los siete y luego Ana). Es amante de la libertad, aventurero y apasionado. Empieza una relación con Ana, pero no les sale bien.

11



**Isabela
Vázquez de
Castro
Valverde**

Edad: +/- 30 años

Es una mujer ambiciosa con un buen perfil profesional. Empieza a trabajar para Fernando y poco a poco lo conquista, primero por interés y luego se enamora de verdad. Cuando se queda embarazada, ambos se casan, pero no es una relación feliz. Es una villana simpática.

12



**Yolanda
Valverde Vda.
de Vázquez de
Castro**

Edad: 50 - 60 años

Es la madre de Isabela y tiene orígenes muy humildes de los cuales su hija siempre se burla. Ella intenta ligar con varios hombres (sin éxito) y puede que tenga un problema con la bebida. Con su hija intriga contra Ana y los siete niños para mantener su nivel de vida, pero le suele salir mal.

13



**Juan Gutiérrez
Pérez**

Edad: +/- 30 años

Johnny es el exnovio de Ana y tiene trabajos varios sin consolidarse. Destacan su sencillez y candor. Es muy buena persona y se enamora de su amiga Jennifer.

14



**Jennifer
Rodríguez**

Edad: +/- 30 años

Es huérfana y la mejor amiga de Ana, son como hermanas. Ella se enamora de Don Nico y su deseo desesperado de ser madre parece no poder materializarse por varios motivos.

15



**León González
Contreras**

Edad: +/- 25 años

Trabaja de mensajero en la empresa de Fernando y se enamora de Fanny. Tiene un hijo de un matrimonio anterior lo cual oculta a su nueva novia. Es muy impulsivo y algo inmaduro.

16



**Enrique
Basurto**

Edad: +/- 40 años

Es hijo de un antiguo proveedor de Fernando. Planea vengarse de Fernando por haber despedido a su padre, así que se infiltra en la empresa y empieza con su malévolo plan.

17

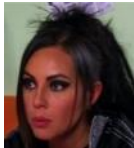


**Ximena
Olavarrieta**

Edad: +/- 20 años

Es amiga de Fanny y termina siendo novia de Nando. Sufre bipolaridad lo cual complica enormemente la relación. Es una chica mimada y caprichosa con una relación distorsionada con sus padres.

18



Edith Blanco

Edad: +/- 20 años

Es compañera de estudios de Fanny y se convierte en novia de Nando después de Ximena. Tiene que superar un trauma por violación.

19



**Doroteo
Martínez**

Edad: +/- 45 años

Es el dueño del bar nocturno "Chicago", altamente corrupto, explotador y abusón. Sus empleados son como esclavos y no tienen derechos.

2.7. Antes muerta que Lichita (2015 - 2016)



Productora:	Rosy Ocampo (para Televisa)
Capítulos:	131

Horario:	20:20 (público familiar)
Comentario:	Es una historia original, si bien no se puede negar el parecido con la telenovela colombiana <i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999) y sus respectivas adaptaciones.
Género:	Telenovela cómica - familiar
Rating / Share⁴⁰⁴:	16,75 / 26,33 (rango 3/10)

Sinopsis

Alicia “Lichita” lleva ocho años trabajando en la agencia de publicidad “Icónica” y aún no le dan más tareas que copiar y servir el café. Sufre constantemente de bullying y es despedida (y readmitida) en diferentes ocasiones. Empieza a transformarse de un patito feo a una *femme fatale* llegando a ser realmente mala (“Malicia”). Se enamora de Roberto, pero este termina casándose con Luciana, su cruel oponente. Alicia empieza una relación con Alex y, después, con Santiago, pero sigue estando enamorada de Roberto. Mientras tanto, en la agencia ocurren cosas extrañas que apuntan a una gestión fraudulenta de los fondos.

Es una telenovela para toda la familia y después de cada capítulo unos dibujos animados invitan a los más pequeños a dormir con el siguiente mensaje:

“Tengo un recado de parte de la tele. Ya va siendo hora de que los peques nos vayamos a la cama. ¡Vamos! (Cantando) Vamos a la cama que hay que descansar para que mañana podamos madrugar.”

⁴⁰⁴ Datos tomados de (Orozco Gómez & Vasallo de Lopes, 2016, p. 386).



Temas centrales

Bullying en el trabajo, mundo corporativo (agencia de publicidad), paternidad desconocida, homosexualidad, obesidad, bullying en la escuela, delincuencia, adopción, corrupción, embarazo involuntario, (intento de) secuestro, violencia doméstica (psicológica).

Personajes

1



Alicia Gutiérrez

Edad: +/- 30 años

“Lichita” es trabajadora y buena persona, pero sufre de bullying en el trabajo por su aspecto físico. Poco a poco se va transformando por dentro como por fuera y llega a conocer su lado malo (“Malicia”).







2










Roberto Duarte

Edad: +/- 30 años

No siempre juega limpio y mediante mentiras llega a su puesto de trabajo. Se aprovecha de Lichita, aunque también se crea un cariño especial entre ellos. Tiene un hijo, Mateo de 6 años, al que intenta recuperar.

- 3  Edad: +/- 50 años
Es la madre de Lichita que, por necesidad y ganas, se vuelve emprendedora. Sigue sus valores y siempre apoya a sus hijas y marido.
- 4  Edad: +/- 50 años
Nacho es el padre de Lichita y trabaja de taxista. Al quedarse sin coche trabaja como limpiador e invierte en negocios turbios. Es una persona alegre, chistosa y trabajadora.
- 5  Edad: +/- 25 años
Magos es la hermana de Lichita y es madre soltera. No le interesa ni estudiar ni trabajar, solo quiere ver sus telenovelas. Cuando tiene ocasión se involucra en negocios turbios para hacer mucho dinero rápido, pero su familia no la respalda en esto.
- 6  Edad: 9 años
Es la hija de Magos, pero como esta se despreocupa por ella, Lichita y Elsa desempeñan el rol de madre y Nacho, el de padre. Admira mucho a su tía hasta ver cómo la humillan en el trabajo.
- 7  Edad: 55 años
Es el dueño de la agencia de publicidad “Icónica”, además de estar casado y tener dos hijos. Tiene una amante y se involucra en negocios ilegales. Está acostumbrado a tener poder y que todo el mundo lo respete.
- 8  Edad: +/- 50 años
Es la esposa de Augusto y es católica, rozando la exageración. Su vida como madre y ama de casa es bastante aburrida, así que, tras enterarse de los amoríos de su marido, decide participar más en la agencia, porque es la accionista mayoritaria.
- 9  Edad: 16 años
Es la hija adoptiva de Beatriz y Augusto y físicamente no encaja en la familia lo cual siempre le reprochan. Es obesa y una adolescente difícil. Mantiene una buena relación con su hermano y entabla amistad con Lichita.

- Dafne De Toledo y Mondragón**
- 10  Edad: +/- 25 años
Hasta muy avanzada la historia no se revela que no es hija biológica.
Es hijo de Beatriz y Augusto y vivió un tiempo en EE. UU. donde se hizo novio de un jugador de *football*. Sus padres rechazan categoricamente su homosexualidad y para disimularla estaba a punto de casarse con Lichita.
- Alex De Toledo y Mondragón**
- 11  Edad: +/- 30 años
Es sobrina de Augusto (en realidad, su hija) que va en busca de la riqueza y vida fácil. Es una villana simpática que quiere destrozar a Lichita. Se enamora de Roberto, se casan, y termina estando embarazada de Gumaro.
- Luciana De Toledo y Mondragón**
- 12  Edad: 43 años
Es ejecutiva en Icónica, apodada “godzila” por ser muy estricta y su vida ha sido siempre su trabajo. Mantiene una relación secreta con Augusto y sufre mucho por ello.
- Sandra Madariaga**
- 13  Edad: +/- 35 años
“Chuchette” trabaja en RR. PP. de la agencia y también tiene un amorío con Augusto. Para ella lo más importante es su físico y el chismorreó. Le hace imposible la vida a Lichita, pero en el fondo está plagada de inseguridades.
- Jesusa Urieta**
- 14  Edad: +/- 30 años
Es amigo de Lichita desde la universidad y es un poco excéntrico. Junto a Brisa forman una alianza contra el bullying en la empresa. Entre Braulio y Brisa empieza una relación tormentosa.
- Braulio Moncada**
- 15  Edad: 31 años
Es amiga de Lichita y una persona muy espiritual y caótica. Se enamora de Braulio y consigue convivir con él, lo cual trae muchos conflictos.
- Brisa Pacheco**
- 16  Edad: 35 años
Es amigo íntimo de Roberto que se mantiene gracias a trabajos dudosos y variados. Entra como empleado de mantenimiento en la casa de los Toledo y Mondragón. Ahí se enamora de Luciana con la que finalmente tiene un hijo.
- Gumaro Sánchez**

17



Néstor Acosta

Edad: 41

Trabaja en Icónica y es uno de los más chismosos. Su homofobia destaca continuamente y suele aliarse con quienes le conviene.

2.8. Sin rastro de ti (2016)



Productora:	Silvia Cano (para Televisa)
Capítulos:	16
Horario:	21:00 (público adulto)
Comentario:	Es una historia original.
Género:	Telenovela de suspense
Rating / Share:	No entraba entre los diez títulos más vistos.


Sinopsis

Julia y Mauricio están enamorados y viven felizmente juntos. Un día llega Camila, la hermana de Julia, que suele tener problemas con alcoholismo y otras adicciones. Hay una pelea entre ambas y poco después Julia desaparece sin rastro. Tras años de búsqueda infructuosa, Mauricio forma una familia con Camila y tienen un bebé. Julia vive en otra parte con una identidad distinta (Lorena) cuando empieza a recordar su vida anterior. Cuando vuelve ya nada es como antes y se empeña en investigar qué le ocurrió. Al parecer, el padre de Mauricio y Camila tienen algo que ver.


Temas centrales

Secuestro, mundo de la política, homosexualidad, corrupción, alcoholismo, violencia doméstica.


Personajes

- 1 

**Julia Borges /
Lorena Mendoza**

Edad: +/- 30 años
Lleva una vida feliz con su novio, pero desaparece un día sin dejar rastro. Sin recuerdos vive lejos de su hogar como Lorena hasta recuperar la memoria y su antigua vida averiguando lo que le pasó.
- 2 

**Mauricio
Santillana**

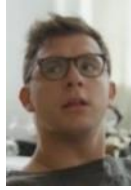
Edad: +/- 30 años
Es el novio de Julia que, tras su desaparición, forma una familia con la hermana de ella, Camila. Cuando vuelve Julia se encuentra en una situación violenta, porque nunca ha dejado de amarla.
- 3 

Raúl Santillana

Edad: 50 - 60 años
Es el padre de Mauricio que siempre se ha opuesto a la relación con Julia. Es un político corrupto y no tiene escrúpulos yendo de un matrimonio a otro.

- 4  Edad: +/- 25 años
Es hermana de Mauricio y amiga de Julia. Intuye que la desaparición conlleva alguna conspiración y se pone a investigar. Desconfía de su cuñada Camila.
- 5  Edad: +/- 35 años
Es la mujer actual de Raúl y madre de su hijo más pequeño. Desconfía de su marido que ya planea dejarla por otra.
- 6  Edad: 50 - 60 años
Es el padre de Julia y Camila. Siempre carece de dinero y es un oportunista aprovechándose de sus hijas. No tiene ni mucha moral ni mucha ética.
- 7  Edad: +/- 30 años
Es la hermana de Julia y siempre la envidió. Con su desaparición conquista a Mauricio y tiene un hijo con él. Cuando vuelve su hermana también vuelve su alcoholismo.
- 8  Edad: +/- 25 años
Es amigo de Érika y le ayuda a Julia a investigar sobre su desaparición misteriosa.
- 9  Edad: +/- 35 años
Es un amigo de Julia que siempre ha estado enamorado de ella. Su comportamiento es algo sospechoso con lo cual lo relacionan con su desaparición.
- 10  Edad: +/- 30 años
Cuando Julia vive como Lorena empieza una relación con Braulio. Él la quiere e intenta recuperarla cuando ya se encuentra de vuelta a su vida antigua.
- 11  Edad: +/- 30 años
Es una doctora que sabe más sobre la desaparición de varias personas al haber trabajado con el Dr. Miller. Sin embargo, corre riesgo al hablar de estos temas.
- 12  Edad: 50 - 60 años
Es un médico fanático que regenta su propio laboratorio y consigue sus conejillos de Indias de manera ilegal.
- Dr Samuel Miller**

13



**Francisco
Medina**

Edad: +/- 25 años

“Chisco” es el compañero de piso de Luis Lara, es homosexual y está enamorado de Luís, pero lo mantiene en secreto. Juntos le ayudan a Julia a averiguar qué le pasó durante su desaparición.

2.9. La candidata (2016)



Productora:	Giselle González (para Televisa)
Capítulos:	61
Horario:	21:00 (público adulto)
Comentario:	Es una historia original.
Género:	Telenovela política
Rating / Share:	No entraba entre los diez títulos más vistos.

Sinopsis

Regina Bárcenas es senadora y está casada con Alonso San Román, el gobernador de la ciudad, que aspira a la presidencia del país. Los padres de ambos están involucrados en negocios sucios como la prostitución, trata de personas y el crimen organizado. Mientras Regina lucha por la igualdad de los ciudadanos, Alonso le es infiel con diversas mujeres y persigue sus propios intereses económicos y de poder. Entre Gerardo Martínez, el opositor, y Regina empieza a surgir la llama de un amor enterrado hacía años, pero

Teresa, la exmujer de él, les hace la vida imposible. Regina finalmente aspira a ser candidata a la presidencia del país y en su empeño de lograrlo se topa con oscuras verdades sobre su familia y marido.

Lo sorprendente de esta telenovela es que la trama no se teje alrededor de una historia de amor, sino que el tema central es el atropellador mundo de la política.

Debido al contenido inusualmente polémico de la telenovela, los capítulos rezan el siguiente aviso: “Este programa puede contener escenas de violencia, adicciones, sexualidad o lenguaje no apto para audiencias menores de 18 años de edad.”



Ilustración 1 - Aviso para el espectador

Otra particularidad es que en la página web de Televisa apareció *La Candidata* tanto en el listado de las telenovelas como en el de las series⁴⁰⁵.

Temas centrales

Mundo de la política, corrupción, violencia (doméstica), prostitución, violación, drogas, trata de personas, homosexualidad, demencia, cáncer, embarazo involuntario, secuestro, suicidio.

Personajes

1















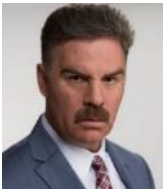

**Regina
Bárcenas**

Edad: +/- 40 años

Es senadora, mujer de Alonso y madre de Emiliano. Es infeliz en su y cuando decide postular al cargo de presidenta encuentra opositores incluso en su familia. Su ideología y ética profesional se distingue radicalmente de la de su marido.

⁴⁰⁵ Hecho apreciable en la dirección web <http://www.lasestrellas.tv/series/la-candidata/> (accedido el 11/01/2018).

- 2 
Alonso San Román
Edad: +/- 45 años
Es gobernador y le encantan las mujeres y el poder. Le es sistemáticamente infiel a su mujer y está involucrado en negocios sucios. No teme recurrir a la violencia con el fin de conseguir sus objetivos
- 3 
Mario Bárcenas
Edad: +/- 65 años
Es el padre de Regina y lleva una vida oscura a espaldas de su familia. Administra una red de prostitución para satisfacer la demanda de políticos y otras personas importantes.
- 4 
Omar San Román Lagunes
Edad: +/- 70 años
Es el padre de Alonso y marido de Natalia a la que controla y somete violentamente. Su orgullo le impide aceptar el divorcio, pero sí accede a tener una amante. Participa en negocios ilegales hasta que una enfermedad lo cambia por completo.
- 5 
Cecilia Bárcenas
Edad: +/- 35 años
Es la hija de Mario, media hermana de Regina, pero oficialmente no la ha reconocido ni su familia conoce su existencia. Trabaja con las prostitutas y es adicta a la cocaína. En el afán de recibir la completa aprobación de su padre, es capaz de todo.
- 6 
Noemí Ríos
Edad: +/- 60 años
Es la mujer de Mario y por llevar una vida sumamente infeliz se ha refugiado en el alcoholismo. Tiene una visión muy machista que queda patente cuando le desaconseja a Regina optar a la presidencia.
- 7 
Natalia Suárez
Edad: +/- 65 años
Es la mujer de Mario, pero lleva años infeliz a su lado. Por eso tiene una aventura con un joven banquero. Cuando Omar se entera, el amante es asesinado y Natalia sufre toda la violencia de su marido.
- 8 
Emiliano San Román
Edad: +/- 19 años
Es el hijo mimado de Regina y Alonso. Su novia es asesinada lo cual le afecta mucho. Se vuelve rebelde y se enamora de Cecilia sin saber que es su tía. En una fiesta privada muere otra chica, así que la sombra de la muerte lo acompaña.

- 9  Edad: +/- 30 años
Es la amiga de Regina y su mano derecha en el trabajo. Parece que no tiene vida privada hasta conocer a un policía.
- 10  Edad: +/- 45 años
Es senador, padre de Ximena y aún casado con Teresa. En la universidad tuvo una relación con Regina y no ha dejado de amarla. Teresa, sin embargo, no permite que Gerardo rehaga su vida y usa a Ximena en su contra.
- 11  Edad: +/- 19 años
Es una joven que sufre del divorcio de sus padres. Se enamora de Emiliano y se queda embarazada, lo cual no está bien visto por Alonso.
- 12  Edad: +/- 45 años
Es ludópata y alcohólica con una personalidad obsesiva. Con el fin de mantener sus adicciones usa la mentira y le vale cualquier intriga para mantener a Gerardo a su lado.
- 13  Edad: +/- 50 años
Es el asistente de Alonso y llega a ser gobernador interino. Saborea así el lado amargo del poder en un gobierno altamente corrupto. Su vida privada es secreta, ya que mantiene una relación homosexual con otro personaje público casado y con hijos.
- 14  Edad: +/- 50 años
Es colaborador de Gerardo y padre de Nayeli. Se divorció de su mujer que se fue a EE. UU. y desde entonces cuida solo de su hija, pero no le dedica mucho tiempo.
- 15  Edad: +/- 19 años
Es hija de Ignacio y amiga de Ximena. Tiene un carácter conflictivo, le gusta juntarse con gente mala y toma drogas y alcohol desenfrenadamente. Con tal de conseguir sus objetivos miente sin remordimientos.

16



Hugo Urquijo

Edad: +/- 19 años

Es el mejor amigo de Emiliano, pero esconde sus sentimientos verdaderos. Nadie sabe que es gay y que sufre mucho el rechazo de Emiliano que lo culpa por la muerte de su novia.

17



**Magdalena
Gómez**

Edad: +/- 60 años

Trabaja en el equipo de Alonso y lleva enamorada muchos años de Omar. Desde su soledad empieza una relación con Israel, un hombre que la manipula y se aprovecha de ella.

18



Israel Meléndez

Edad: +/- 60 años

Vive con su nuera y su nieta tras la muerte de su hijo. No tiene trabajo y se gana la vida a base de engaños, robos y mentiras. Finge estar enamorado de Magda con tal de aprovecharse de ella.

3. Corpus TV Azteca

3.1. Las Bravo (2014)



Productora:	María del Carmen Marcos (para TV Azteca)
Capítulos:	130
Horario:	20:00 (público familiar/adultos)
Comentario:	Es una adaptación de la telenovela chilena <i>Las Vega's</i> (2013).
Género:	Telenovela para adultos
Rating / Share:	No entraba entre los diez títulos más vistos.

Sinopsis


Valentina Díaz de Bravo está casada con José Bravo, un turbio empresario envuelto en negocios peligrosos, y juntos tienen tres hijas: Adriana, Roberta y Carmen. José Bravo muere (supuestamente) en un accidente de tráfico y deja

a su familia con muchas deudas. Parte de la herencia es un club nocturno (de *striptease*) y las cuatro mujeres deciden abrirlo al público femenino. Este negocio inusual, especialmente para mujeres en la sociedad mexicana, da lugar a numerosos desafíos a los que tienen que enfrentarse las Bravo.


Temas centrales

Alcoholismo, crimen callejero, corrupción, drogas, homosexualidad, prostitución/trata de personas, *striptease*, vida nocturna, violencia doméstica.


Personajes

- 1 


Valentina Díaz de Bravo

Edad: +/- 50 años
Se queda viuda e intenta sacar adelante a su familia convirtiendo el negocio de su marido en un club de *striptease* masculino. Es una mujer fuerte, trabajadora y algo soñadora por no ver las intenciones de algunos personajes.
- 2 

José "El Toro" Bravo









Edad: +/- 50 años
Es empresario y ha tenido una vida oculta fuera del seno familiar. Finge su propia muerte para escapar de deudas y negocios turbios. Poco a poco salen a la luz sus mentiras y su doble vida.
- 3 

Adriana Bravo Díaz

Edad: +/- 30 años
Es la mayor de las hijas, tiene un marido machista y juntos tienen un hijo. Es economista y empieza a trabajar en el negocio familiar. Es conservadora, seria y no muy feliz en su matrimonio.
- 4 

Roberta Bravo Díaz

Edad: +/- 25 años
Es hija de Valentina, madre soltera y trabaja de profesora de baile. Tiene un carácter muy romántico y se enamora de un bailarín casado lo cual conlleva varios problemas.

- 5  Edad: +/- 22 años
Es la hija menor de Valentina, estudiante de arquitectura y apasionada del dibujo. Su debilidad son los hombres mayores y llega a competir con su propia madre por Leonardo.
- 6  Edad: +/- 50 años
Es amigo de Valentina y José y siempre ha estado enamorado de ella. Al quedarse viuda él la intenta conquistar. Es abogado que se dedica a negocios turbios y tiene un carácter machista.
- 7  Edad: +/- 45 años
Es policía encubierto que intenta descubrir los negocios sucios de José, a la vez de vengar la muerte de su novia. Trabaja de camarero en el club de Valentina donde se enamora de ella. Sin embargo, la situación resulta ser muy complicada.
- 8  Edad: +/- 40 años
A “Gerry” le gusta bailar y deja su trabajo de oficina para dedicarse al *striptease*. Se enamora de Adriana y poco a poco la seduce.
- 9  Edad: +/- 30 años
Es orgulloso, vanidoso y arrogante, haciéndose llamar “Adonis”. Trabaja de bailarín y se dedica a seducir mujeres (mayores) para quedarse con su patrimonio. Es sumamente calculador.
- 10  Edad: +/- 30 años
Se ve obligado a trabajar de bailarín a falta de ingresos. Su mujer Rosa está embarazada, pero no tienen un matrimonio feliz. Pronto se enamora de Roberta y se ve envuelto en muchas mentiras.
- 11  Edad: +/- 45 años
Es el mayor de los bailarines que se dedica ya desde hace mucho tiempo a esta profesión. Debido a esto la madre de su hija lo dejó.
- 12  Edad: +/- 28 años
Es hermana de Gerry y lo apoya en su trabajo de bailarín. Se enamora de Adonis, pero éste no va en serio con ella, sino quiere que ella lo mantenga.

13



Rosa Quiroga

Edad: +/- 30 años

Es mujer de Fernando, pero está embarazada de otro hombre con quien mantiene una relación a escondidas. No piensa dejar a su marido y lo chantajea como pueda.

14



Evangelina López de Pastrana

Edad: +/- 50 años

Es la mejor amiga de Valentina, está divorciada y tiene un hijo. Le gusta disfrutar de su libertad con amoríos sin compromisos.

15



Cándido Pastrana

Edad: +/- 50 años

Es el exmarido de Evangelina y mejor amigo de José. Está involucrado en negocios turbios, pero en el fondo es buena persona.

16



José Primitivo Bravo González

Edad: +/- 16 años

Es el hijo extramatrimonial de José Bravo con una prostituta. Animado por su madre intenta robar a sus medias hermanas, pero es buena persona y prefiere formar parte de la familia Bravo. Tiene orígenes muy humildes y es algo ordinario.

3.2. Así en el barrio como en el cielo (2015)



Productora:	Fides Velasco (para TV Azteca)
Capítulos:	120
Horario:	20:00 (público familiar)
Comentario:	Es una historia original.
Género:	Telenovela cómica - familiar.
Rating / Share:	No entraba entre los diez títulos más vistos.

Sinopsis

Es la historia de dos familias, los humildes López López y los ricos Ferrara, a las que el destino unió. Cuando los Ferrara pierden todo su patrimonio, los López López se enriquecen gracias a esto, y al revés. Además, a las familias también les unen historias de amor entre las hermanas López y los hermanos Ferrara. La trama está ambientada en el mundo de la moda y muestra una vida moderna en la Ciudad de México.

Temas centrales

Alcoholismo, anorexia/bulimia, bullying, cáncer, crimen callejero, embarazo involuntario, ETS, mundo de la moda, secuestro, suicidio, trata de personas/prostitución, virginidad/honor

Personajes

1



**Jesús "El Gallo"
López López**

Edad: +/- 45 años

Es el primero de los once hijos de Expedito y Jacinta. Todos, menos él, abandonaron el país para perseguir "El Sueño Americano". Optimista, trabajador, generoso, espléndido padre, pero sobre todas las cosas en la vida, están sus hijas y su familia.

2



**María López
López**

Edad: +/- 20 años

Es hija de Jesús, de carácter leal, simpática, fiel, trabajadora. Trabaja en la pollería, pero su verdadera vocación es el diseño y la confección de alta costura. Abandonada por su madre siendo adolescente, se convirtió un poco en la "mamá sustituta" de sus dos hermanas, así como de la pequeña "Pollola".

3



**Jacinta "Jackie"
López López**

Edad: +/- 22 años

Es hermana de María. Fue bautizada como Jacinta en honor a su difunta abuela, pero ella lo transformó en "Jacky". Trabaja como edecán en eventos de alto nivel y como modelo, con la esperanza de encontrarse al príncipe azul rico.

4



**Bernarda López
López**

Edad: +/- 16 años

Es la menor de las tres hermanas y es gran apasionada del fútbol. Para hacer lo que le gusta emplea la mentira y es una persona muy perseverante.

5



**Paola López
López**

Edad: +/- 8 años

Ella apareció en la puerta de "El Gallo" dentro de una caja de huevo, exactamente un año después de que su mujer Estrella lo abandonara. La "Pollola" se quedó y se convirtió en una hija más. Algunos sospechan que fue producto de algún amor fugaz de "El Gallo".

6



**Expedito López
López**

Edad: +/- 60 años

Es el patriarca de la familia y dueño de la pollería "El Huevo de Oro". Se casó con Jacinta López, aunque nunca olvidó su gran amor Francesca. Es tacaño, simpático y ávaro, pero a la vez muy ahorrativo y previsor.

- 7  Edad: +/- 22 años
Es el hijo mayor de Héctor y Aurora, guapo, noble, leal, trabajador y muy responsable. Trabaja de Vicepresidente Ejecutivo.
- 8  Edad: +/- 60 años
Conocida como Francesca Ferrara, es la abuela de Octavio, es fundadora, diseñadora y dueña del emporio más importante de moda. Se divorció de Marcelo cuando sus hijos aún eran pequeños, aunque nunca dejaron de ser socios en los negocios. Es simpática, alcohólica, adicta a los medicamentos, a las cirugías plásticas y está obsesionada con la juventud eterna.
- 9  Edad: +/- 20 años
Es hermano de Octavio y heredó de su padre los vicios de la lujuria y la pereza. Encantador, guapo, inteligente extremadamente simpático, aunque puede ser rencoroso.
- 10  Edad: +/- 18 años
Lo llaman también “Pato” y es el único que no conoció a su madre despierta, pues ella entró en coma al momento de darlo a luz. Disfruta del fútbol apasionadamente.
- 11  Edad: +/- 45 años
Tiene tres hijos con Aurora y empezó un amorío con Lucifer sin darse cuenta de sus intenciones. Aspira a la buena vida y está dispuesto a emprender acciones ilegales para lograr sus cometidos. Es algo ingenuo.
- 12  Edad: +/- 40 años
Cayó en coma víctima de una eclampsia ocurrida durante el nacimiento de Pato, su tercer hijo. Ha conservado su belleza intacta a pesar del coma. Todos la apodan cariñosamente “La Bella Durmiente”.
- 13  Edad: 43 años
Es la hermana menor de Héctor, conservadora y extremadamente moralista. Presume su virginidad como un logro y se pasa la vida juzgando y criticando a los demás. Es producto del amorío entre Francesca y Expedito.

- 14 
Demóstenes Juárez Edad: +/- 40 años
Es compadre y mejor amigo de "El Gallo". Fracasó en como actor de TV, así que se dedica a entrenar a la juventud desempleada en las artes del comercio informal.
- 15 
Liliana Mejía Edad: 45 años
Es la comadre de "El Gallo" y madrina de María. La llaman "La Pechu", se autodenomina vidente y es madre soltera de "Donkey" y de Kevin.
- 16 
Kevin Mejía Edad: +/- 18 años
Es hijo de Liliana, amigo (y algo más) y compañero de Bernarda en el fútbol y en el "comercio informal".
- 17 
Lucía Fernanda Mercado Edad: +/- 35 años
Ella, también llamada Lucifer, pertenece a una de las familias más adineradas de Paraguay con un historial impecable. Sin embargo, persigue la riqueza sin escrúpulos.
- 18 
Cassandra Legarreta Edad: +/- 25 años
Es la ahijada y protegida de Verónica, la mejor amiga de su madre. Es diseñadora de "Francesca Ferrara" y novia de Octavio, pero lo engaña con Flavio. Cuando Octavio la deja lo quiere recuperar a toda costa.
- 19 
Claudio Andrade Edad: +/- 35 años
Es abogado, inteligente, astuto y carismático, resulta vencedor en cada asunto que se le adjudica. Se obsesiona con María y cualquier método le vale para conquistarla.
- 20 
Heydi Castro Edad: +/- 25 años
"La Hey Yu" vive en la vecindad de los López López y se alía con Cassandra para ganarse algo de dinero. Es sumamente chismosa y ordinaria.
- 21 
Marcelo Ferrara Edad: +/- 65 años
Es exmarido y compañero de negocios de Francesca, mantiene una relación con Lucifer y se casa con ella en secreto.

3.3. Un escenario para amar (2015)



Productor:	Rafael Gutiérrez (para TV Azteca)
Capítulos:	30 (temporada 1) 75 (temporada 2)
Horario:	17:00 (público joven)
Comentario:	Es un remake de la telenovela mexicana <i>Como en el cine</i> (2001).
Género:	Telenovela juvenil
Rating / Share:	No entraba entre los diez títulos más vistos.

Sinopsis

Cuando se quedaron huérfanas, Lourdes se encargó de su hermana pequeña Estefy. Procura darle la mejor educación en un internado privado, pero le oculta su verdadera ocupación por vergüenza. Le hace creer que es psicóloga, pero en realidad es bailarina en un antro. Asimismo, sigue su doble vida cuando conoce a Claudio. Estefy, por su parte, se queda embarazada de su novio cuando este ya quiere dejarla por otra. La trama se teje alrededor de la vida de las bailarinas e historias de amor difíciles.

Temas centrales

Bullying, embarazo involuntario, redes sociales, vida nocturna, virginidad/honor.

Personajes

1



**Lourdes
Jordán "Lule"**

Edad: +/- 30 años

Es bailarina en un club nocturno, pero le hace creer a su hermana menor, a la que cuida como si fuera su madre, que es una psicóloga prestigiosa. Cuando se enamora de Claudio se esmera en vivir su identidad falsa, lo cual implica varios problemas.

2



**Claudio De los
Arcos**

Edad: +/- 30 años

Es un exitoso hombre de negocios de gran corazón (colabora con obras caritativas) que se enamora de Lourdes.

3



**Estefanía
Jordán**

Edad: 16 años

Estefy es hermana de Lule y desde la muerte de su madre ha encontrado en ella una madre sustituta. Va a un internado y tiene un novio, Saúl.

4



Anya Moret

Edad: 25 - 30 años

Es amiga de Lule y comparten piso y trabajo. Ella le ayuda en construir coartadas para la identidad falsa de Lule. Ella está enamorada de Aldo, pero este no le hace mucho caso.

5



Aldo Galán

Edad: +/- 30 años

Es un hombre rico y pretendiente de Lourdes. Al ser rechazado por ella se mantiene respetuoso y se ofrece como amigo.

6



**Rafaela Vda. de
De los Arcos**

Edad: +/- 55 años

Es la madre de Claudio, Franco y Marisel. Es una persona manipuladora, intrigante y está acostumbrada a dirigir las vidas de sus hijos.

- 7  Edad: +/- 16 años
Es hermana de Claudio y Franco. Al tener problemas con su madre ingresa al internado de Estefy. Cuando conoce a Saúl comienza una relación amorosa con él.
- 8  Edad: +/- 30 años
Es hermano de Claudio y su familia lo cree muerto, pero en realidad se perdió por una confusión en el hospital.
- 9  Edad: +/- 30 años
Es amiga de infancia de Claudio y está enamorada de él. Ella desea casarse con él y cuenta con el apoyo de la madre de él y de sus padres.
- 10  Edad: +/- 35 años
Es la jefa del bar nocturno PINK y amiga de Lourdes. Tuvo un hijo fruto de una violación y lo dio en adopción. Está en proceso de recuperarlo.
- 11  Edad: +/- 30 años
Se hace llamar "Pantera" y es compañera de trabajo de Lourdes. Existe gran rivalidad entre ellas por lo que Pantera empieza a intrigar contra Lourdes.
- 12  Edad: +/- 30 años
Es compañero de Claudio y tiene una aventura con la madre de él. Está muy interesado en Alexandra, pero ella no le hace mucho caso.
- 13  Edad: +/- 30 años
Es primo de Zoila y suele estar involucrado en negocios turbios. Se hace llamar el "zar de la colonia" y está obsesionado con Lourdes.
- 14  Edad: +/- 16 años
Es novio de Estefy hasta que se enamora de Marisela y empieza una relación con ella. Resulta ser hijo de Zoila, pero ha crecido con padres adoptivos.
- 15  Edad: +/- 50 años
Es la madre de Alexandra y está acostumbrada a la vida de los ricos. Apoya a su hija en su conquista de Claudio, porque con un matrimonio podrían mantener su situación prestigiosa.

16



**Sergio
Williams**

Edad: +/- 55 años

Es el padre de Alexandra y tiene problemas económicos que ponen en riesgo su buen estilo de vida. Aunque no le cae muy bien Rafaela, la trata con amabilidad para conseguir algo de dinero

17



Alfonso Solís

Edad: +/- 30

Es de origen humilde y muy buen amigo de Claudio. Su madre crio a Franco, hermano gemelo de Claudio, desde que se cambiaron sus hijos en el hospital. Alfonso no le ha dicho nada al respecto a su amigo.

18



Julia Rivero

Va al internado y es amiga de Estefy, Carilina y Teresa. La mayoría del tiempo está sola, porque sus padres no se preocupan por ella y dejan que el dinero y los criados cuiden de ella.

19



Carolina García

Va al internado y es amiga de Estefy, Julia y Teresa. Tiene muy buena relación con su madre que le da buenos consejos cuando ella se enamora.

20



Teresa Tapia

Va al internado y es amiga de Estefy, Julia y Carolina. Su nombre completo es Teresa Del Niño Jesús Tapia, pero sus amigas la llaman Teresita. Su madre es sumamente religiosa e inculca valores católicos y el odio hacia los hombres en su hija.