

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

**LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA
JUVENTUD EN LAS TELENÓVELAS CHILENAS,
ANÁLISIS COMPARADO DE “LA TORRE 10” Y “ÁMAME”**

Memoria para optar al título de Sociólogo

Alumno memorista	:	Julio Troncoso Figueroa
Profesor guía	:	Eduardo Morales Morales

Santiago, Julio de 2001

A mi papá y a mi mamá por el inmenso e incondicional apoyo que me han brindado siempre.

A la Silvia, Carlos, Toña y Francisca por estar siempre conmigo.

A la Maru por contarme sus telenovelas y contestar mis extrañas preguntas.

A Pamela por ser todo lo que Benedetti promete del amor .

Agradecimientos

A mis "tías" Manda y Enriqueta y a mis profesores del colegio: Cira, Enrique, Rosendo, Sergio, Fernando.

A todos mis profesores de la Universidad de Chile; de todos aprendí mucho y a todos les agradezco sus consejos y orientaciones. A don Hernán Villablanca por acompañarme en los últimos años de Sociología.

A don Eduardo Morales, por la enorme confianza y libertad que me dio para realizar esta investigación, así como por el apoyo en los momentos más críticos de ella.

A los amigos que conocí en el Movimiento Scout: Gerardo, Coco, Adrián, Pitufo, Beto, Francois, Guatón, Richi, Pati, Julio, Javier, Chino, Ceci, Jan, Marcelo, Mario, Teru; por acompañarme tantos años y en momentos tan importantes.

A Roberto, Choca, Felipe, Juan (Jiménez y Zarricueta), Gonzalo, Rodrigo, Pati, Claudia (Barril y Marró), Martín, Iván, María Eugenia, Esteban y Luciano; por tantas cosas vividas juntos.

A la COOPEUCH, por permitirme estudiar libre de cualquier preocupación económica.

A Edison, Claudio, Pablo, Cristián, Gabriela, Ceci, Mauricio, Verónica, Gustavo y Tulio; por darme tiempo para conversar de este proyecto y entregar sus opiniones.

“Los objetos están más cerca de lo que aparentan”
(el espejo retrovisor del copiloto en muchos automóviles)

ÍNDICE

I. Presentación	1
II. Introducción	6
A. ¿Por qué dedicar esta investigación a la televisión?	6
B. ¿Y por qué, dentro de la televisión, a las telenovelas chilenas?	13
III. Antecedentes	24
A. Una forma de analizar la TV: el discurso televisivo	24
B. Una metodología para analizar el discurso de las telenovelas: las representaciones sociales	33
C. Las telenovelas y el melodrama	41
D. Estado del arte	52
1. La investigación sobre telenovelas en América Latina	62
2. La investigación sobre telenovelas en Chile	73
3. La investigación sobre juventud	84
IV. Problema de investigación	93
A. Problemas de investigación	93
B. Objetivos de la investigación	95
1. Objetivo General	95
2. Objetivos Específicos	95
V. Metodología	96
VI. Resultados	114
A. Telenovela "La Torre 10"	116
1. Descripción general	116
2. Resumen de la descripción de los personajes jóvenes de la telenovela "La Torre 10"	119
3. Descripción de las calificaciones de los personajes juveniles de la telenovela "La Torre 10"	125
4. Descripción de las funciones de los personajes juveniles de la telenovela "La Torre 10"	127
B. Telenovela "Ámame"	129
1. Descripción general	129
2. Resumen de la descripción de los personajes jóvenes de la telenovela "Ámame"	132
3. Descripción de las calificaciones de los personajes juveniles de la telenovela "Ámame"	141
4. Descripción de las funciones de los personajes juveniles de la telenovela "Ámame"	143
VII. Análisis	145
A. Representaciones sociales de la juventud de la telenovela "La Torre 10"	146
1. La hija abnegada	146
2. El joven luchador	150
3. El joven vividor o hedonista	152
4. Los jóvenes ingenuos	155

B.	Representaciones sociales de la juventud de la telenovela "Ámame"	157
1.	Los jóvenes emprendedores	157
2.	Los jóvenes vividores o hedonistas	160
5.	Los peleles	164
C.	Análisis comparado de las representaciones sociales de la juventud presentes en las telenovelas "Ámame" y "La Torre 10"	166
1.	El cambio en lo femenino/ masculino	168
2.	El cambio en el mundo juvenil	173
3.	Continuidad(es) en las representaciones de la juventud	176
VIII.	Conclusiones	179
A.	Primera conclusión: una metodología para analizar telenovelas	179
B.	Segunda conclusión: la comparación de las representaciones sociales de la juventud	181
C.	Tercera Conclusión: Los cambios	185
IX.	Bibliografía	188
X.	Anexos	193
A.	Resultados de la telenovela "La Torre 10"	193
1.	Inventario de personajes	193
2.	Reducción de la denotación: Descripción de los personajes juveniles de la telenovela "La Torre 10"	193
3.	Reducción de la connotación: tabla de calificaciones y tabla de funciones	201
B.	Resultados de la telenovela "Ámame"	207
1.	Inventario de personajes	207
2.	Reducción de la denotación. Descripción de los personajes juveniles de la telenovela "Ámame"	207
3.	Reducción de la connotación: tabla de calificaciones y tabla de funciones	218

I. Presentación

El sentido de la frase al comienzo de esta memoria no es rendir un pequeño homenaje al arte "pop", sino entregar al lector una frase que exprese, de alguna manera, dos elementos que reflejen, desde nuestro punto de vista, la relación que establecemos con los medios de comunicación de masas en general y con la televisión y las telenovelas en particular. Por una parte, su presencia tan extremadamente cotidiana los hace invisibles o no relevantes, como esa frase que no leemos en el espejo; por otra, cuando les prestamos alguna atención, se ven tan simples que fácilmente creemos que los conocemos muy bien y que podemos dar una opinión omnicomprendiva de cualquier cosa que pase en ellos, como la imagen que nos da el espejo, tan prístina y cercana que cuando la contrastamos con la observación directa nos llevamos un gran susto o estamos a punto de chocar.

Muy frecuentemente nos encontramos con el tema de la relación que establecemos o que deberíamos establecer con los medios de comunicación de masas (en adelante nos referiremos a ellos sólo como "los medios"), a este respecto la interpelación a las Ciencias Sociales es prácticamente inmediata y las preguntas comúnmente versan sobre la "influencia de los medios en las personas" (especialmente en los jóvenes y niños), la "globalización", "la representación (adecuada o no) que la televisión realiza de nuestro país", "internet", "nuestro país en el proceso de transculturación" y otros así.

Este tema y esta interpelación no son nuevos para las Ciencias Sociales en general, ni para la Sociología, en particular. Sin embargo, la extrema rapidez del cambio tecnológico hace difícil la elaboración de respuestas o "entradas de análisis" para una variedad tan amplia de fenómenos. Las Ciencias Sociales han

respondido a esta demanda con las herramientas que le son propias, produciendo investigaciones y análisis al respecto, sin embargo, éste no se ha constituido en un campo agotado, al contrario, hoy es necesario volver a discurrir por esa senda para dar cuenta y hacernos cargo de los cambios en los medios y en nuestras disciplinas.

Inicialmente es necesario recordar que el área de análisis de los medios y de la relación que se establece con ellos ha sido dejada de lado en el último tiempo por la Sociología. Pareciera que es un tema para periodistas, pedagogos, productores, comunicadores o líderes de opinión: como si la frivolidad inherente al medio salpicara de algún modo al investigador que se dedica a ellos. Esta investigación ha decidido tomar este riesgo, intentando hacerle frente a través de la elaboración de un marco conceptual preciso y de una metodología de investigación específica.

Sin duda los medios de comunicación de masas han adquirido gran importancia en nuestra cotidianeidad, así, la inmensa mayoría de las personas escuchan radio en las mañanas antes de trabajar o en el trayecto a hacerlo, una enorme masa de jóvenes escucha música casi todo el día, las familias se sientan a ver telenovelas en las tardes o a informarse de su curso en la noche, las transacciones por Internet crecen de una manera inmensa, etcétera.

Antes que todo, es necesario reconocer que - hoy en día - no parece adecuado referirse a los medios como un único fenómeno, ya que un fenómeno con tantos matices hace inadecuada y poco pertinente una entrada de investigación generalizante. Por lo tanto, el presente proyecto ha optado por el medio de mayor importancia en términos de envergadura e impacto público, es decir, la televisión. Es importante destacar

que esta opción considera que es necesario elaborar otras entradas, para otros medios, pero en la necesidad de optar, se ha decidido partir por el fenómeno que parece más dominante.

La expansión del fenómeno de la televisión se evidencia en un hecho tan clave como ilustrador, en el rediseño de la canasta básica de compras que da origen al Índice de Precios al Consumidor (IPC), que desarrolló hace un par de años el Instituto Nacional de Estadísticas para medir el cambio o permanencia de los precios en Chile, fue sacado el ítem "compra de televisores blanco y negro", puesto que esta actividad era absolutamente marginal respecto a la compra de televisores en colores; este hecho señala que una tecnología que aún no lleva veinte años en nuestro país, hoy en día es universal en términos estadísticos, esta velocidad en la incorporación de tecnología nueva debiera despertar por sí misma mucho mayor interés del que se les ha prestado por parte de nuestra disciplina en el último tiempo.

Los mismos medios (como es característico en ellos) han dado cuenta profusamente del fenómeno que ellos mismos son, solicitando opiniones e interpretaciones de psiquiatras, psicólogos, sociólogos y otros; sin embargo, la posición del profesional ante el micrófono, la grabadora o la cámara parece no haber salido de la discusión entre enemigos y exégetas de la televisión, es decir, aparentemente la discusión no ha avanzado nada desde las posiciones iniciales que se tomaron en su génesis.

Esto no ocurre porque los practicantes de las Ciencias Sociales hagan un ejercicio público diletante, sino más bien por una doble causalidad: por un lado, los medios en general y la televisión en particular tienden a banalizar y resumir cualquier discurso u opinión; por otra parte, aunque existen investigaciones referidas a la televisión, sólo una parte reducida de ellas han sido producidas en América Latina y un segmento

menor ha sido dedicado al análisis de programas propiamente tales.

Por supuesto que la Sociología no está obligada a dar respuesta a todas las cosas que ocurren, sin embargo, sí debería tener algo que aportar sobre el sentido que tiene una práctica tan extendida como la exposición a los medios; no resulta nada conflictivo señalar que esa preocupación requiere ser operacionalizada en investigaciones sociológicas, puesto que la preocupación que se acaba de describir coincide casi a la perfección con algunos elementos de los que Wright Mills describió como constitutivos de la "promesa sociológica".

Por lo tanto, reconociendo que los medios de comunicación masiva son un fenómeno de una importancia enorme y que la Sociología puede hacer un aporte al respecto, resulta plausible y aceptable emprender una investigación que tienda a la comprensión del medio más importante (la televisión) y al interior de él a un tipo de programa especialmente particular y de gran desarrollo en América Latina (las telenovelas).

En América Latina se ha avanzado bastante respecto al tema de las telenovelas, por lo que es necesario tomar en cuenta esos avances y no utilizar la investigación de tipo exploratorio como una excusa para la falta de acuciosidad, por tanto, considerar (como lo hace esta investigación) a las telenovelas como un producto cultural cuyo "texto" contiene un discurso elaborado sobre la base de la articulación de muchas representaciones sociales que, de algún modo, se relacionan con la cultura popular de los países que las producen¹, es una "entrada" de investigación posible que considera ese avance e intenta ser aportadora respecto de él.

¹ Para tranquilidad del lector señalemos que estos conceptos serán discutidos y comentados más adelante, en esta sección sólo

El presente proyecto no sólo está dedicado a las telenovelas de producción nacional sino específicamente a la representación social de la juventud que en ellas se contiene, esta decisión tiene la misma importancia que todas las anteriores aunque es un poco más sencilla de explicar.

Durante todo el período de los años '80 la juventud fue un tema de primera línea en Chile, sin embargo, la juventud como ámbito o foco de investigación perdió fuerza en la década de los '90, de manera que centrar la presente investigación en la juventud nos lleva a retomar un área de investigación profusa e interesante y que nos parece del caso retomar en una vertiente más amplia que el mero estudio de disfunciones sociales.

El presente proyecto no pretende resolver por sí solo todas las circunstancias a las que no hemos referido previamente, sin embargo, sí espera ser un aporte en el esfuerzo por enfrentar la especificidad de las telenovelas dentro de la televisión y la representación de la juventud presente en ellas. Con lo expuesto en esta sección queda, por el momento, presentada la preocupación general que da origen al proyecto de investigación presente.

II. Introducción

A. ¿Por qué dedicar esta investigación a la televisión?

Como se ha señalado previamente, este proyecto de investigación ha tomado la opción de analizar de entre todos los medios de comunicación de masas a la televisión y, en la amplia diversidad de programación que en ella existe, a un género en particular: las telenovelas. En este marco es necesario ahondar en algunos aspectos conceptuales, que hagan comprensible al lector las opciones que tomará la investigación.

Los medios de comunicación de masas son un fenómeno que nace precisamente con las masas, como es de perogrullo, sin embargo, su importancia comienza a ser muy grande a partir del desarrollo del capitalismo industrial, que trajo aparejado la reunión de enormes cantidades de personas (especialmente obreros) en las ciudades. Sin embargo, su relevancia se convierte en un hecho innegable - aún para el menos despierto de los observadores - a partir de las primeras décadas del Siglo XX, adquiriendo un factor de aceleración a partir de la expansión de la televisión; desde entonces el fenómeno mediático ha alcanzado niveles impensables en sus principios, como originar crisis económicas en cuestión de horas o televisar la guerra.

Los medios de comunicación de masas han tenido en la televisión su expresión más completa, pese a la importancia de los periódicos, de la radio, del cine y las revistas; ella parece ser un estadio de desarrollo

sin parangón². Es difícil describir las características que hacen tan poderosa a la televisión, porque ella es tan cotidiana y conocida que parece insulso describirla, sin embargo, se puede decir que reúne en sí las características más importantes de los medios que ya se enunciaron y que, por sí mismos, ya son importantes; parafraseando a Martín - Barbero³ podemos decir que antes de la televisión parecía como que a todos los otros medios les faltaba algo, aunque con el desarrollo de la televisión todos los otros medios han tenido que perder algo.

Como señala González Requena al comparar las características de la televisión respecto de las otras "agencias" mediáticas, "la especificidad de la televisión como sistema semiótico consistiría no ya en una determinada combinación específica de códigos inespecíficos, sino en su capacidad pansincrética (...) en su capacidad de integrar en su interior todos los sistemas semióticos actualizables acústica y/o visualmente"⁴. Esta característica "pansincrética" de la televisión, su actuación como una moderna Escila que todo lo absorbe dentro de sí, no es un aspecto que exista fuera de un contexto: al contrario, como señala López Pumarejo la televisión tiene importancia en el mundo de hoy, justamente porque resulta coherente con la forma que nuestro mundo ha adquirido (más coherente cuanto más "desarrollado" sea el espacio que se considere como referencia al medio), "las nuevas tecnologías (son) expresión de un 'esquema de organización social característico de la etapa transnacional del capitalismo"⁵; con "la forma de nuestro mundo" López alude a la multimedialidad de nuestras comunicaciones, a la instantaneidad de la información, a la conexión "en línea", a la fragmentación de los metarrelatos y al surgimiento de

² Este tipo de caracterizaciones respecto de los medios de comunicación generalmente dejan fuera a INTERNET porque este medio se encuentra en pleno desarrollo y, aunque el futuro de las comunicaciones se encuentre en la "red de redes", el presente todavía sigue pasando por la radio, el periódico y la televisión. Es muy interesante estar atento a lo que va pasando con INTERNET, pero es difícil decir hoy en día cuál es el lugar que ocupará en el futuro.

³ Jesús Martín - Barbero de paso en Chile señalaba que a la televisión como que le faltaba algo sin el control remoto, su uso produce una sensación de completitud respecto del aparato.

⁴ González Requena, Jesús: "El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad"; Cátedra; Madrid, 1992; página 24.

⁵ López Pumarejo, Tomás: "Aproximación a la telenovela"; Cátedra; Madrid, 1987; página 23.

localismos y personalismos, a la aceptación de verdades múltiples, a la velocidad de los cambios tecnológicos, a la imposición del soporte tecnológico/informático, al centramiento en la superficie más que en el fondo de las cosas e incluso a la negación de la existencia de algo más allá de la superficie, etcétera.

Es importante rescatar del trabajo de González y López la hábil correspondencia que establecen entre las características del medio televisivo y algunos de los más destacables atributos de las sociedades occidentales contemporáneas que la cobijan, correspondencia que contribuye a colocar el análisis de los medios en las Ciencias Sociales.

El desarrollo de la televisión también ha sido importante en nuestro país, aunque su influencia no ha sido pareja en toda la sociedad y la cultura; su impacto ha estado básicamente centrado en el campo de la cultura popular y de masas como lo señalan Catalán, Munizaga y Guilisasti⁶; para aclarar de qué modo se entenderán lo popular y lo masivo en relación con la cultura, entendida en sentido amplio, realizaremos una pequeña digresión conceptual.

Respecto al concepto de “cultura popular” es necesario reconocer que en la mayoría de los trabajos que han servido de base para la elaboración de esta investigación se utiliza el concepto de “cultura popular” y no siempre con el mismo sentido; siguiendo el planteamiento de Subercaseaux a este respecto, más que conceptos, lo que encontramos son concepciones operantes, es decir, concepciones “tras las cuales subyace residuos teóricos o vertientes ideológicas; residuos que – aún cuando no se explicita – conllevan a

⁶ Catalán, C.; Munizaga, G. y Guilisasti, R.; “Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973”; CENECA: Santiago, 1987. Es importante tener en cuenta que en dicho texto los autores utilizan el concepto de campo desarrollado por Bourdieu.

su vez percepciones sobre la cultura de masas, la cultura nacional y la transnacionalización cultural”.⁷

Esta ausencia de consenso respecto a qué se entiende por “cultura popular” no es un defecto particular de algún autor, sino la demostración patente de que el concepto es, por sí mismo, fuente de controversia; más aún, ella es bastante antigua y en ella han intervenido desde las corrientes anarquistas hasta los exégetas de la “sociedad de la información”. En este universo de opciones, la presente investigación entenderá, en adelante, como cultura popular a “una gama de prácticas insertas en la modalidad industrial, o mejor, el ‘lugar’ desde el que deben ser miradas para desentrañar sus tácticas. Cultura popular habla entonces no de algo extraño, sino de un resto y un estilo. Un *resto*: memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianeidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva. Y un *estilo*, esquema de operaciones, manera de caminar la ciudad, de habitar la casa, de ver la televisión, un estilo de intercambio social, de inventiva técnica y de resistencia moral”⁸

Respecto a la cultura de masas hay muchos menos opciones conceptuales ya que ella ha sido regularmente entendida como el espacio de desarrollo de prácticas culturales de colectivos de gran tamaño que son producto de la degradación de algunas prácticas de la “cultura culta” o “alta cultura”, esta definición coloca el nacimiento de la cultura de masas en las primeras décadas del Siglo XX y la asocia, básicamente, a la exposición a los medios de comunicación. La presente investigación reconoce la validez de los dos últimos elementos pero difiere de los dos primeros, primero porque como demuestra Martín – Barbero: “Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular”⁹; es decir, que la cultura de masas no

⁷ Subercaseaux, Bernardo: “Sobre Cultura Popular. (Itinerario de concepciones operantes)”; CENECA: Santiago, 1985; pág. 2

⁸ Martín – Barbero, Jesús: “De los medios a las mediaciones”; Ediciones Gustavo Gili; México, 1991; página 94.

⁹ Martín – Barbero; *ibidem*; página 135.

surge a partir de una degradación de la alta cultura sino del un impacto del proceso de modernización en los sectores populares y, segundo, porque el surgimiento social de las masas y de la teoría de la sociedad – masa corresponde al Siglo XIX, especialmente con Tocqueville¹⁰.

Utilizar estas concepciones implica – siguiendo nuevamente a Subercaseaux - “por una parte un proceso de apertura paulatina a la heterogeneidad de lo popular, a la comprensión de una diversidad en que coexisten distintas orientaciones en una matriz común, y por otra, un proceso complementario, y también paulatino, de desideologización, que aleja de lecturas unificadoras y globalizantes de la cultura popular, que implica cambios en los observadores imbricados con nuevos fenómenos y con cambios en la realidad”¹¹; esta manera de entender el concepto no es casual, se debe al reconocimiento de que “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime”¹². Desde esta conceptualización se reconoce la existencia de diferentes ámbitos dentro de la cultura y se asume que esos campos están interconectados y que, por lo tanto, siendo diferentes no son puros y que tienen zonas de intersección.

Una vez aclarada la manera específica en que se comprenderán los conceptos de cultura popular y de masas¹³, podemos volver a la descripción que estábamos realizando del impacto de la televisión. El enorme impacto de ella la llevó a reemplazar y aumentar el espectro de influencia que inicialmente se le adjudicó a la radio, fenómeno que es casi una réplica aumentada de lo que ocurrió entre la radio y los

¹⁰ Nótese que al principio hicimos referencia a la visibilidad del fenómeno de los medios de comunicación de masas y aquí hacemos referencia al momento histórico con que se indica el surgimiento de la sociedad – masa y de la cultura de masas.

¹¹ Idem; página 19.

¹² García – Canclini: “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”; Editorial Sudamericana; Bs. Aires, 1995; página 18.

¹³ En este punto, más adelante retomaremos la discusión teórica pero dedicándola a tópicos más específicos, no porque no nos interese la discusión más amplia, sino porque consideramos que basta con que señalemos nuestras opciones y, de ese modo, el lector podrá dar con desarrollos conceptuales pertenecientes a proyectos más específicamente ligados a ese ámbito disciplinario

periódicos, como señala Bourdieu “Por su extensión, por su peso realmente extraordinario, la televisión produce unos efectos que aunque no carezcan de precedentes, son absolutamente inéditos”¹⁴

Lo anteriormente señalado es importante porque los periódicos y la radio ya habían tenido un fuerte impacto; por ejemplo, la radio nace experimentalmente el año 1923 (la televisión lo hace el '59) y tuvo su principal auge en Chile a partir de la década del '50 y '60, en esa época “la radio contribuye a la formación de una identidad nacional pero lo hace en términos funcionales al modelo económico (y no respecto al sistema político) (...) De este modo, no sólo encauza sino que desencadena o impulsa un despliegue de subjetividad que no encuentra cabida en una actividad política muy formalizada y la desplaza hacia el mercado cultural. No es de extrañar entonces el impacto que logra posteriormente el intento neoliberal de hacer del mercado el mecanismo exclusivo de gratificación”¹⁵, es decir, la radio no sólo impactó fuertemente en el ámbito de la comunicación masiva sino que cooperó en la construcción de una identidad nacional y generó procesos que años después fueron utilizados para aumentar la sustentabilidad de proyectos ideológico - políticos importantísimos.

Por supuesto que no son la radio ni la televisión las que determinan los proyectos políticos del país, pero sí pueden ser más o menos coherentes con las características de un determinado arreglo social, Munizaga y Gutiérrez destacan que la radio “se desarrolla y afirma en las dos décadas siguientes (a partir de la década del '20), es decir, en plena etapa de transformación del antiguo régimen oligárquico en una sociedad capitalista”¹⁶, en ese proceso de transformación la radio se concatena con el proceso de ampliación de la participación en el mercado, pero no en la expansión de la participación social; por lo tanto, nuevamente

y de una envergadura más adecuada a la amplitud y alcances de esa discusión.

¹⁴ Bourdieu, P.; “Sobre la televisión”; Anagrama; Barcelona 1997; pág. 64.

¹⁵ Gutiérrez, Paulina y Munizaga, Gisselle; “Radio y Cultura popular de masas”, CENECA. Dcto. de trabajo; 1983; pág. 21.

queda establecida la relación entre las características de una sociedad y las que van adquiriendo los medios que se desarrollan en ella.

La importancia de la radio no es sólo un dato histórico, un reciente estudio cuantitativo (con una muestra representativa para las principales ciudades chilenas, además de ciudades intermedias y pequeñas) realizado por nuestra universidad señala que en 1999 “el 99.2% de las personas escuchan radio y el 83.8% de ellos lo hacen todos los días. Así mismo, de un 2.9% de personas que en 1996 no escuchaban radio, ahora sólo un 0.7% no lo hace”¹⁷ “La radio, en comparación a la televisión y los diarios, es percibida como el medio más cercano a la gente, el que mejor los interpreta y con el cual más se identifican (62.4%, 54.7%, 58.1%; respectivamente)”¹⁸ “Al comparar la radio con otros medios de comunicación, tales como la televisión, los diarios, internet y TV cable, el 40.9% de los encuestados lo definen como el medio más influyente en su modo de pensar”¹⁹

Esta relación entre los procesos del país con el desarrollo de la radio pueden ser extendidos a la televisión; puesto que, si se ha verificado la importancia de la radio en las transformaciones más importantes del país y existe consenso en la superioridad tecnológica y de impacto de la televisión respecto de los medios precedentes a ella, no pueden existir dudas de que la importancia e influencia de la televisión es muy fuerte. Finalmente, resulta oportuno considerar el inmenso campo de acción de la televisión en el mundo así como su expansión, Singhal, Rogers y Brown señalan que en 1992 “During the past twelve years (from 1980 to 1992) , television sets increased by about 20 times in India. Television now reaches an estimated

¹⁶ ibid, página 6.

¹⁷ Documento presentado a la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI) por el Departamento de Sociología de la Universidad de Chile – GESTRA: “Hábitos y usos audiotores radiales”; Santiago, 1999; Sin numeración, Sección Principales Conclusiones (I).

¹⁸ Ídem.

750 million of China's 1.3 billion people, and 300 million of India's 850 million people"²⁰; del mismo modo, Fuenzalida (utilizando datos del "Statistical Yearbook" de la UNESCO) señala que "Entre 1970 y 1990, los televisores por mil habitantes más que se duplicó en la mayoría de los países; en Argentina creció de 146 a 222, en Bolivia de 8 a 163, en Brasil de 64 a 123, en Chile de 53 a 205, en Paraguay de 19 a 59"²¹

B. ¿Y por qué, dentro de la televisión, a las telenovelas chilenas?

Dentro de la televisión, nos encontramos con una diversidad muy grande de tipos de televisión (abierta, por cable, satelital), de géneros (deportivos, familiares, noticiosos, talk-shows, reality-show, artístico-culturales, folklóricos, infantiles), de horarios (matinal, prime-time, nocturno, traspase, vespertino) y de tipos de producción (programas en vivo, enlatados, nacionales e internacionales), por nombrar sólo algunas variables; desde cualquier punto de vista nos encontramos con un universo complejo, esta circunstancia hace necesario optar entre todas estas opciones de un modo plausible.

Para los objetivos de la presente investigación la alternativa analítica más potente es analizar la programación televisiva a través de sus géneros, es decir, a través de programas que comparten y funcionan "como un conjunto de elementos de reconocimiento de los actos de comunicación como 'horizonte de espera' es decir, como institución que suscita en el espectador unas disposiciones psíquicas particulares"²² ante las cuales "los sujetos no son libres de producir el discurso que desearían porque no

¹⁹ Ídem.

²⁰ Singhal, Arvind; Rogers, Everett y Brown, William; "Entertainment telenovelas for development: lessons learned". En Fadul, ibid. 149.

²¹ Ibidem; página 25.

²² Mattelart Michèle y Armand; "El carnaval de las imágenes. La ficción brasileña"; Akal; Madrid, 1988; página 93

pueden expresarse sin doblarse a las imposiciones de la 'práctica discursiva'²³. El concepto de "género televisivo" no implica una particularidad técnica solamente, sino la existencia de unas condiciones que hacen inteligible el programa para el espectador; en este sentido, Mattelart y Mattelart ocupan la conceptualización de Foucault de "práctica discursiva" entendiéndola como "el conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el espacio y el tiempo, que en una época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística concreta, han delimitado las condiciones en que la función comunicativa debía ejercerse"²⁴.

A partir de comprender a los géneros televisivos de la forma expuesta previamente, resulta oportuno preguntarse si el desprecio hacia las telenovelas nace de una evaluación adecuada respecto a las características del género o de la crítica externa de quien no domina la práctica discursiva que permite la comprensión del programa.

El presente proyecto ha optado, entonces, por dedicarse al análisis del género de las telenovelas de producción nacional; las telenovelas son un género "familiar" y, por lo tanto, se transmiten por televisión abierta en horario "prime time" en su primera emisión. El significado preciso de los aspectos que acabamos de utilizar será abordado más adelante, por de pronto, nos centraremos en la explicación de la opción por las telenovelas.

Muchos de los programas que se transmiten en nuestra televisión son producidos fuera de nuestro país²⁵ y,

²³ Ibidem.

²⁴ Foucault, M.; "L'archéologie du savoir"; Gallimard; París; 1966. Citado en Mattelart y Mattelart, ibid, pág.93.

²⁵ Esta circunstancia se repite en distintos grados en diversas partes del mundo, incluido Europa: aún en U.S.A. que es la industria dominante se transmiten programas de producción foránea aunque en mucho menor medida. La existencia de leyes que norman la proporción de programación foránea o nacional en otros países es prueba suficiente de la extensión del fenómeno que

aunque es importante analizarlos, ha parecido mucho más relevante dedicarse a los programas producidos en el país ya que su importancia en términos de audiencia, avisaje y permanencia en el tiempo es mayor. Aún así, queda pendiente justificar la opción por el género de las telenovelas²⁶, dentro de la diversidad de programas de producción nacional ("talk-show", "reality-show", reportajes, noticiarios, matinales, festivales, programa magazinescos, festivales, programas deportivos, musicales, infantiles, religiosos, miniseries, series humorísticas).

Comencemos considerando que, independiente de que uno sea un espectador asiduo o reticente, todos sabemos con una claridad meridiana qué es una telenovela; las telenovelas de producción nacional son producciones que duran cerca de 100 capítulos de emisión diaria en que se presentan una historia central relacionada con otras historias laterales y cuyo patrón narrativo dominante es el melodrama²⁷. Estas telenovelas o "culebrones" son producidas casi exclusivamente en Latinoamérica y los países de mayor importancia son México, Venezuela y Brasil, seguidos por Argentina, Colombia y Chile (valga recordar que en décadas pasadas Perú también fue un país productor de importancia), dichas telenovelas tienen claramente segmentado a su público y de acuerdo a esa segmentación es el horario en que se destinan e incluso los canales que las exhiben.

Las telenovelas son un género de historias de ficción con un alto componente emocional que filmicamente se constituyen como una versión pragmática, austera y predecible de las convenciones de la "época dorada" del cine norteamericano, siendo "un espectáculo de pragmatismo formal y clisés argumentales,

no sólo se verifica en la televisión sino también en los cines y la programación radial.

²⁶ Lo dicho no le resta interés a que los horarios "prime" (telenovela, noticiario, primara serie nocturna) tengan una programación fuertemente nacional, sino sólo reconocer la importancia de la industria televisiva estadounidense.

²⁷ En la concepción de Jesús Martín Barbero, "De los medios a las mediaciones", Ediciones Gustavo Gili: México, 1991.

paradójicamente capaz de suscitar una efervescente participación del televidente"²⁸, a través de una comunidad de personajes intensamente interrelacionada y conflictuada, que enmarca la suerte de una pareja estelar. Los conflictos de la comunidad de personajes de una telenovela regularmente están centrados en problemas afectivos y están enmarcados en el "reino de la conversación, del conflicto interpersonal doméstico"²⁹; la resolución de esos conflictos es casi siempre positiva para los "buenos" y el placer estético que se deriva de su visión "depende por un lado del conformismo y por otro del sensacionalismo"³⁰, este conjunto de características han sido denotadas peyorativamente como "melodramáticas" y por extensión se ha denominado a la estructurada dramática de las telenovelas "melodrama".

La denominación de melodrama para la estructura de las telenovelas y la adjetivación de melodramático a todo aquello que se asemeje a las características que se describieron en el párrafo precedente es común al tratamiento lego y especializado de las telenovelas. Paradójicamente, la utilización de la palabra es correcta en sentido estricto, aunque incorrecta en su comprensión; como señalan diversos autores, el melodrama, nace a partir de un tipo de espectáculo surgido a finales del Siglo XVIII cuyas características de espectáculo popular fueron construyendo, durante el Siglo XIX, una estructura que tiene "como eje central cuatro *sentimientos* básicos - miedo, entusiasmo, lástima y risa -, a ellos se hacen corresponder cuatro tipo de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones - terribles, excitantes, tiernas y burlescas- personificadas o 'vividias' por cuatro personajes - el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo -, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia"³¹.

²⁸ López Pumarejo, Tomás: "Aproximación a la telenovela"; Cátedra; Madrid, 1987; página 108.

²⁹ Ibid., página 93.

³⁰ Ibid., página 43.

Martín - Barbero asevera que la pretensión de intensidad del melodrama no puede lograrse sino a través de la complejidad. Lo que exige la puesta en juego de dos operaciones, la "esquemmatización" (conversión de los personajes en signos vaciados de la carga y espesor de la vida humana) y la "polarización" (reducción valorativa de los personajes a buenos y malos). Por lo tanto el concepto de melodrama tiene dos significados y usos diferentes: una posibilidad es utilizarlo como adjetivo, queriendo connotar la mala calidad artística de una obra, en particular comparándola con las características del drama aristotélico; la otra es utilizarlo como sustantivo, haciendo alusión a una estructura narrativa que tiene sus propias características; esta investigación utilizará la segunda posibilidad.

Consideremos que, si la televisión es objeto de fuertes críticas y ácidas connotaciones, las telenovelas son el resumidero de estas acepciones negativas. Todos los semestres nos podemos encontrar con actores repudiando su bajo nivel, con artículos de prensa que atacan su frivolidad, de las iglesias acusándolas de liviandad moral, etcétera; aunque existen otras interpretaciones al respecto, es claro que la opinión dominante es negativa. Al respecto, un hecho de particular notoriedad es que son los propios medios los que otorgan el mayor espacio a la crítica de las telenovelas, aunque en espacios determinados como programas "culturales", de conversación, notas de prensa o foros.

Sin embargo, pese a todo lo señalado, la otra cara de la medalla es que, en la programación diaria, uno podría pasarse casi todo el día viendo telenovelas, las que día a día se transmiten en los canales más importantes, que acaparan una audiencia inaudita para el resto de la programación (dos datos pueden bastar para reflejar esto: ellas alcanzan sobre el 50% de audiencia sumadas todas las telenovelas del horario vespertino con un alto índice de televisores que se encienden para verlas, las telenovelas ocuparon

³¹ Martín - Barbero, Jesús: "De los medios a las mediaciones"; Ediciones Gustavo Gili, México, 1991; página 128.

en 1994 el 12,4 % de la programación según el Consejo Nacional de Televisión³²), en definitiva y a lo largo de todo el año se puede afirmar que diariamente ven telenovelas, entre 2.400.000 y 3.200.000 personas³³, este rating sólo es equiparable al que alcanzan los grandes eventos deportivos (partidos de fútbol o tenis muy relevantes).

Toda esta descripción podría no pasar más allá de la anécdota respecto de los gustos o falta de gustos nacionales; sin embargo, la cuestión es mucho más seria que eso, las telenovelas no sólo mueven millones de pesos en el escenario nacional, sino que también son uno de los principales productos de exportación de toda América Latina: TV Globo y Televisa (de Brasil y México respectivamente), no son una industria de segunda categoría en el escenario mundial, al contrario, son las compañías hegemónicas en el mundo de las telenovelas alrededor del globo. Fuenzalida señala (citando a Marques de Melo; 1988, 1986) “A fines de los ’80 la red Globo exportaba telenovelas a 128 países y la región, en conjunto, obtenía por este concepto ingresos anuales por unos 100 millones de dólares”³⁴; del mismo modo, McAnany (citando a Montaigne, 1992) indica que “the Mexican telenovela ‘Los ricos también lloran’ is attracting audiences over 100 million people, but not in Latin America but in Russia!, the largest world audience outside the Olympics”³⁵.

Estos éxitos no se fundan en una sola telenovela o un grupo de ellas, sino en una lógica de producción perfectamente ajustada al mercado “el precio de una serie americana vendida en Brasil oscilaba en 1984

³² Dato citado por Brunner, J. y Catalán, C.: “Televisión. Libertad, mercado y moral”: Editorial Los Andes; Santiago. 1995; página 20

³³ El dato que entregamos es sólo aproximativo y está basado en los datos que entrega Time y los aporte técnicos del periodista Hans Erman; en ellos estamos hablando sólo de un horario de exhibición y sin resaltar períodos especiales como el principio o final de temporada en que la audiencia aumenta.

³⁴ Fuenzalida, Valerio; “Televisión y cultura cotidiana. La influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia”: CPU; Santiago, 1997; página 128.

³⁵ McAnany, Emile; “The telenovela and social change: Popular culture, public policy and communication theory”. En Fadul,

entre los 8.000 y los 12.000 dólares por hora y una película americana corriente entre los 20.000 y los 25.000 dólares por un pase en antena. La realización de una hora de novela valía, por las mismas fechas de 20.000 a 30.000 dólares; la de un episodio de *Dallas*, alrededor de un millón de dólares. En cuanto a la producción de un episodio de soap – opera estadounidense, costaba 60.000 dólares”³⁶, los mismos autores señalan que el minuto de publicidad en el horario de las 20 horas costaba 30.000 dólares, para el año correspondiente al resto de los datos.

De hecho, este desempeño comercial se da también en otras latitudes, por ejemplo Allen acota que en Estados Unidos “To Procter and Gamble its soap operas represent a primary advertising vehicle, one capable of reaching tens of millions of their most important customers: women between the ages of eighteen and forty – nine. To the networks soap operas are a crucial profit base, generating nearly \$1 billion in revenues and one – sixth of all network profits. With a single thirty – second commercial time slot selling for nearly thirty thousand dollars, General Hospital earns over fifty thousands dollars per week in profits to ABC – TV”³⁷.

La sola revisión de estos datos nos llevan a estimar que las telenovelas requieren ser tomadas en serio, ya que no debiera permitirse que fenómeno de estas características pase por el lado de la Sociología como disciplina y que ella no tenga a mano el correspondiente cúmulo metodológico y conceptual que permita entrar al tema más allá de las posturas apocalípticas o integradas que ya Eco caracterizó adecuada y suficientemente³⁸ y que hasta hoy en día podemos encontrar en las posturas de diversos autores que muy

Anamaria (ed.); “Ficcão Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas”; ECA – USP; Sao Paulo, 1992; página 145.

³⁶ Michèle y Armand Mattelart; “El carnaval de las imágenes”; Akal; Madrid, 1987; página 16.

³⁷ Allen, Robert C.; “Speaking of soap operas”; The University of North Carolina Press; Chapel Hill, 1985; página 50.

³⁸ Eco, Umberto; “Apocalípticos e Integrados frente a la Cultura de Masas”; Editorial Lumen; Barcelona, 1968. Valga decir que muchos otros autores han descrito la misma situación que Eco.

cómodamente ocupan una u otra posición.

Cualquier novato en las ciencias sociales podría establecer que el fenómeno descrito es un caso clásico de dominación sistémica, en que las personas son alienadas de la capacidad de distinguir lo malo de lo bueno y ven sólo lo que se les permite ver, sobretodo considerando que la programación televisiva viene acompañada de anuncios comerciales y de un claro contenido ideológico; del mismo modo, cualquier adalid de la globalización y la posmodernidad verá una clara demostración de la universalidad del mensaje y de la constitución de la aldea global de la que tanto han hablado autores en la línea de Marshall McLuhan.

Si ese fuera nuestro convencimiento no abordaríamos el presente proyecto, sin embargo también querría decir que las Ciencias Sociales no han avanzado nada desde los trabajos de Lazarsfeld o de la dupla de Adorno y Horkheimer. No se quiere señalar que sus trabajos no tengan valor - al contrario - sino que, desde sus trabajos, ha habido avances, dentro y fuera de América Latina, y, por tanto, es necesario tomarlos en cuenta y reactualizar nuestros puntos de vista; un ejemplo muy claro de la necesidad de reactualizar nuestra comprensión del fenómeno de los medios de comunicación de masas y la televisión en general y de las telenovelas en particular son los desarrollos ingleses relativos a este ámbito: en dicho país la preocupación por este tipo de fenómenos dió lugar a una amplia reflexión, que generó un nuevo campo de investigaciones (los estudios culturales) en que se cruzan las investigaciones referidas a los medios de comunicación y a los grupos emergentes (minorías sexuales, étnicas, etc.) a la luz del análisis de la cultura contemporánea³⁹.

³⁹ Más adelante volveremos brevemente a tratar este tema; por el momento, basta con señalar que esta escuela de investigación fue desarrollado a partir de los trabajos de Williams y, especialmente, del desarrollo académico de Hall; algunos de los investigadores más conocidos que han seguido esta línea son Silverstone, Morley, Modleski y Gerarthy.

A lo largo de esta introducción, hemos destacado la importancia de las telenovelas producidas en América Latina, en el contexto de la importancia que la televisión tiene en nuestro país y el mundo, en adelante, atacaremos dos puntos relevantes para este proyecto de investigación: por qué se atenderá sólo a las telenovelas de producción nacional y cuáles son las preguntas de base que orientarán el proyecto.

Para enfrentar el tema de las telenovelas de producción nacional, es necesario retomar someramente los temas que tocamos en párrafos anteriores; convengamos que, desde nuestro punto de vista, las telenovelas no son un fenómeno puro, en ningún sentido, es decir, las telenovelas no son pura dominación, pero tampoco son un factor de liberación de las masas oprimidas; como es característico en los productos culturales de nuestro continente, las telenovelas son un producto básicamente híbrido⁴⁰, es decir, producto de la mezcla tan propia de Latinoamérica y que es posible de encontrar a cada paso “Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor (sic), ahora los difunden masivamente. El rock y la música ‘erudita’ se renuevan, aún en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas.

No se trata sólo de estrategias de las instituciones y los sectores hegemónicos. Las hallamos también en la ‘reconversión’ económica y simbólica con que los migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos; cuando los obreros reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas sin abandonar creencias antiguas, y los movimientos populares insertan sus demandas en radio y televisión. Cualquiera de nosotros tiene en su casa discos y casetes en que combina música clásica y jazz, folclor (sic), tango y salsa, incluyendo a

⁴⁰ Hemos preferido utilizar este adjetivo, pese a su sesgo biologicista, en honor a García – Canclini y porque compartimos con él que abarca mezclas interculturales y no sólo étnicas, al mismo tiempo que permite ir más allá del puro aspecto religioso o simbólico tradicional.

compositores como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades que fusionaron esos géneros cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares”.⁴¹

Por otro lado, toda disciplina se desarrolla sobre la realización de investigaciones simples que aporten elementos que analicen el comportamiento de un fenómeno ante unas determinadas circunstancias que pueden influir en la ocurrencia de él⁴², esas investigaciones (exitosas o no) permiten entender de mejor manera los fenómenos que preocupan a la disciplina; la debilidad en la producción de este tipo de investigaciones (de la que hicimos mención al comienzo de este proyecto) es precisamente lo que hace necesario un acercamiento acotado a la espera de que otras investigaciones aporten lo suficiente como para dar cuenta del fenómeno total de las telenovelas.

En este sentido, nuestras aspiraciones son dedicar el presente proyecto a las telenovelas de producción nacional, puesto que los avances respecto al tema de las telenovelas en otras latitudes (Estados Unidos, Colombia, Brasil y Argentina), dan la convicción de que analizarlas es una veta de análisis importante para cada país productor; en definitiva, el desarrollo de la disciplina nos ha enseñado que comenzar por trabajos acotados es una manera adecuada de empezar a avanzar en un ámbito y el desarrollo internacional al respecto indica que las telenovelas de producción nacional tienen efectos y significados diferentes al interior del país en que son producidas respecto del que adquieren fuera de ese país. Por lo tanto, pese a que las telenovelas sean un fenómeno latinoamericano, preguntarse por las telenovelas de producción nacional no sólo es adecuado, sino también necesario.

⁴¹ García-Canclini, Néstor: “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”: Ed. Sudamericana; Bs. Aires, 1995; página 14.

⁴² La conocida expresión de Newton “soy un enano parado sobre hombros de gigantes” es una muestra genuina de esta

En ese mismo marco de aporte al desarrollo disciplinar es que se ha decidido centrar el proyecto en el análisis de la representación que contienen las telenovelas de la juventud y, en particular, analizar la continuidad y cambio de esa representación.

Para finalizar esta introducción, entonces, explicitaremos los principales tópicos que, a modo de preguntas, orientarán este proyecto y que surgen del decurso que hasta ahora se ha seguido e indican el curso que se tomará a continuación.

El primer tópico que seduce es la pregunta de ¿por qué las personas miran telenovelas? o más bien ¿qué ven las personas en las telenovelas?, esas preguntas son muy lógicas, sin embargo, dado el nivel de desarrollo de la temática es necesario hacerse otras preguntas, ellas corresponden a dos áreas de interés: una de ellas área es la relacionada con el conocimiento de las características que tienen las telenovelas de producción nacional, ¿cómo son las telenovelas de producción nacional? ¿qué tipo de representación contienen? ¿si miramos una representación social en particular (la juventud) qué ha cambiado en las telenovelas nacionales en el último tiempo?; la otra área de interés es metodológica, ¿qué nos permite decir que las telenovelas son de un modo o de otro? ¿Qué metodología nos permitiría describir adecuadamente una telenovela? ¿Qué tiene que ver esta metodología de observación de una telenovela con la observación que hacen las personas desde sus casas?. En adelante, este proyecto seguirá orientado por estos tópicos y los enfrentaremos en las secciones siguientes puesto que ya se ha introducido al lector en los intereses específicos de esta investigación.

III. Antecedentes

A. Una forma de analizar la TV: el discurso televisivo

La televisión es un medio “espectacular”, de acuerdo a la definición de González Requena⁴³, es decir, que convierte en espectáculo cualquier evento, ya sea un accidente, un discurso científico, una misa, etcétera; ella desarrolla una programación muy compleja y diferenciada, esta característica le permite integrar casi cualquier tendencia, discurso o ataque al propio discursivo televisivo, funcionando como una poderosa ideología que es capaz de dar cuenta de sí misma permanentemente. Esto permite que la televisión produzca, reproduzca y difunda un discurso que se cierra sobre sí mismo, como ha demostrado el mismo autor recién citado, la televisión da cuenta de sí misma a través de un discurso que aunque complejo es unitario⁴⁴.

De la caracterización realizada en el párrafo anterior es necesario rescatar un elemento de vital importancia: la televisión elabora un discurso; por lo tanto, contiene algún tipo de mensaje que puede ser analizado y sometido a interpretación.

Este “discurso televisivo” es bastante relevante al interior de las sociedades del mundo “desarrollado” y de las mayorías de las sociedades “en desarrollo”, por lo que la televisión es sometida a una serie de

⁴³ González Requena, op.cit.

⁴⁴ Tan unitario que autores como Silverstone se preocupan del modo en que ese discurso es una forma de difusión, en Inglaterra de la vida de suburbio, propia del “american way of life”, en Inglaterra; en “Televisión y vida cotidiana”: Amorrortu: Bs. Aires;

exigencias o presiones respecto a lo que debiera o no debiera contener o transmitir, esto porque "A mayor audiencia de la televisión en el mundo, más débil pareciera ser su legitimidad y menor su prestigio. A mayor fuerza económica y despliegue tecnológico, menor la confianza moral que despierta".⁴⁵ Como indica el trabajo de Catalán y Brunner, la falta de legitimidad y de prestigio de la televisión tiende a aumentar entre aquellos grupos que son hegemónicos en el campo de la alta cultura porque la televisión plantea la posibilidad del desmoronamiento de la subordinación de la cultura popular - masiva respecto a ella, por lo tanto, presionan a través de la instauración de controles a la televisión o del reclamo por los medios que aún pueden dominar en aras de la mantención de "nuestros valores patrios", "buenas costumbres" o la "protección de lo que ven nuestros niños y jóvenes" o lo que sea con tal de ahuyentar esos fantasmas que recorren su campo cultural.

Naturalmente no todos los que abogan por un mejor control del medio televisivo se encuentran operando de acuerdo a esta lógica, sin embargo, no deja de ser cierto que esa lógica es la hegemónica en el esfuerzo por controlar la televisión y, al margen de esto, lo que interesa consignar es que pese al repudio y aparente desprecio de la televisión; lo que sí resulta indiscutible es que ella puede ser odiada o amada, combatida o apoyada, pero no deja indiferente a los actores del ámbito de la cultura.

Es decir, la televisión tiene un discurso y que ese discurso es objeto de debate y pugna constante, dentro y fuera del medio televisivo; este discurso que (entre otras cosas) es esencialmente publicitario y cuyos anuncios y programas se interlegitiman⁴⁶, lo que significa que cada género contiene un discurso específico que colabora en la legitimidad de otros discursos de otros géneros y a la inversa. Esto es lo que provoca el

1996.

⁴⁵ Brunner, J.J. y Catalán C.; "Televisión. Libertad, mercado y moral"; Editorial Los Andes; Santiago, 1995; página 93.

⁴⁶ López Pumarejo, Tomás; "Aproximación a la telenovela"; Op. cit. página 13.

aparente absurdo de los noticieros cubriendo la grabación de la nueva telenovela, del matinal comentando el evento deportivo del día anterior o la invitación de otros "tíos" del canal a los programas infantiles, todos ellos son subdiscursos, partes del (macro)discurso televisivo; operando en dos niveles permanentemente: en un nivel de acuerdo a los mecanismos de enunciación característicos de cada uno de los géneros televisivos y, en otro, de acuerdo a los mecanismos de enunciación globales del conjunto de la programación como macrodiscurso⁴⁷.

Reconocer que existe un discurso televisivo implica considerar a la televisión y sus programas no sólo como un objeto mediático o económico sino también cultural, entendiendo que bajo esa denominación se incluyen "los procesos de producción, distribución y consumo de algunos productos que el sentido común denomina artísticos y que son la literatura, la música, el teatro, la danza, la pintura, el cine, etc. en sus diversas versiones, niveles y soportes"⁴⁸, de este modo se comprende a la cultura "como el orden de sentido que impregna la forma en que una sociedad se produce y reproduce"⁴⁹; aunque el concepto de cultura y las definiciones utilizadas pudieran aparecer como un sesgo antropológico contradictorio en una investigación que debe acreditar la calidad de sociólogo de su autor, se utilizan con el convencimiento de que "En primer lugar, toda investigación social presenta por fuerza un aspecto cultural, etnográfico o 'antropológico'. Esto es una expresión de (...) la doble hermenéutica que caracteriza a la ciencia social".⁵⁰

Las últimas líneas del párrafo anterior señalan la relación entre cultura y ciencia social, por extensión –

⁴⁷ Cuando la presente investigación utiliza el concepto de discurso lo hace utilizando la conceptualización de la Escuela de Sociología Crítica Española, como veremos más adelante. Sin embargo, es importante tener en cuenta que todos los autores consultados, aunque utilicen diferentes definiciones de discurso, concuerdan en que existe un discurso televisivo e incluso se dedican a caracterizarlo, por ejemplo: González Requena llega a describirlo como un discurso psicótico postmoderno.

⁴⁸ Catalán, Guilisasti y Munizaga; op. cit., primera página, sin número.

⁴⁹ Subercaseux, Bernardo: "Sobre cultura popular (Itinerario de concepciones operantes)": Documento de trabajo de CENECA; Agosto de 1985; página 4.

⁵⁰ Giddens, Anthony: "La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración"; Amorrortu; Buenos Aires,

entonces - entre Sociología y cultura, sin embargo ¿cuál es la importancia de los medios, la televisión entre ellos, al interior de los diferentes campos culturales?, García Canclini indica que "las tecnologías comunicativas y la reorganización industrial de la cultura (...) cambian las condiciones de obtención y renovación el saber y la sensibilidad. Proponen otro tipo de vínculos de la cultura con el territorio, de lo local con lo internacional, otros códigos de identificación de las experiencias, de desciframiento de sus significados y maneras de compartirlos(...) Todo este se enlaza, como sabemos, con la remodelación de la cultura en términos de inversión comercial, aunque los cambios simbólicos citados no se dejan explicar sólo por el peso que adquiere lo económico"⁵¹; así terminamos de mostrar que la preocupación de esta investigación es coherente con la realidad de nuestro continente y con los avances conceptuales de las ciencias sociales, asumiendo que esta investigación es un esfuerzo por responder a la necesidad de desarrollar "ciencias sociales nómadas" como dice García Canclini, más preocupadas de la comprensión de nuestra realidad que de la demarcación entre Sociología, Antropología, Historia, Comunicación Social, etcétera.

Ya que se ha demostrado que resulta plausible tratar a los programas de televisión como objetos culturales, queda pendiente el tema de los discursos, los géneros pueden ser subdiscursos del discurso televisivo o éste un macrodiscurso de aquellos, pero, en qué sentido se habla de discurso, ¿es posible su análisis?. Consideremos que al utilizar el concepto de "discurso" se hace entendiendo que él se encuentra enlazado al de "ideología", "Una 'ideología' es una 'lengua acotada', un conjunto de restricciones en la lengua común. Cuando hablamos 'somos hablados' por las ideologías que la sociedad ha grabado (escrito) en nuestro cuerpo. Cada ideología está estructurada por un 'discurso': 'encadenamiento' de proposiciones,

1995; página 310.

⁵¹ García Canclini, Néstor; "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad": Ed. Sudamericana; Bs. Aires. 1995; página 244.

del orden 'lógico' del razonamiento, del orden 'físico' de la probabilidad o del orden 'moral' de la promesa. Articulando -a modo de Frankenstein - trozos (a menudo contradictorios) de esos discursos, construimos cada uno nuestro 'discurso personal'⁵².

En ese mismo entendido, "Para ser comprendidos, los 'discursos' se interpretan y analizan, bien a partir de cualquier texto (por ejemplo: documentos históricos, declaraciones a los medios de comunicación social, textos literarios, etc.), bien - en la actual investigación sociológica- mediante la 'producción de los propios discursos' en situaciones de comunicación interpersonal más o menos controlada"⁵³. De acuerdo a lo señalado en este párrafo anterior, podemos utilizar el concepto de discurso utilizando como metodología la primera estrategia que señala Ortí, pero ¿la televisión puede ser analizada como un texto?.

De acuerdo con el prestigioso Lorenzo Vilches sí, porque "aún en el caso de las imágenes, (se encuentran) bloques macroscópicos, 'textos'⁵⁴, esta no es una interpretación antojadiza del trabajo de Vilches puesto que este autor indica que "las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas pueden ser estudiados como textos"⁵⁵ y que se puede decir que, en este punto al menos, nos encontramos ante un consenso prácticamente absoluto.

Tenemos ante nuestra vista – entonces - una poderosa máquina generadora de un flujo mediático de imágenes, sonidos, diálogos, acciones, etcétera; este flujo continuo se agrupa en cadenas sintagmáticas que tienen sus propias convenciones, cadenas de significado que son reconocibles bajo el concepto de

⁵² Jesús Ibañez; "Perspectivas de la investigación social: El diseño en las tres perspectivas". En García Ferrando, Ibañez y Alvira (comp.); "El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación"; Alianza Editorial; Madrid, 1993; página 76.

⁵³ Alfonso Ortí; "La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: La entrevista abierta y la discusión de grupo". En García Ferrando, Ibañez y Alvira (comp.); "El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación"; Alianza Editorial; Madrid, 1993; página 171.

"géneros". Cada género contiene un discurso particular y es contenido en un macrodiscurso televisivo, esos discursos tiene una clara relación con la ideología, entendida en el sentido que se ha descrito previamente; el discurso de cada género y el macrodiscurso televisivo puede ser analizado como texto sin entrar necesariamente en una investigación semiótica⁵⁶.

Al margen del asunto metodológico, puede quedar la sensación de que los textos televisivos son un puro espacio de determinación de la ideologías sobre el flujo icónico, eso no es precisamente así, Furio Colombo indica que "La cultura producida por la televisión no es la continuación ni el reflejo ni el subproducto de la cultura culta, ni tampoco una simple extensión de los demás mass media"⁵⁷, este es un punto de alta importancia, porque se encuentra imbricado con un principio de investigación más amplio, a saber, que el poder y la ideología no se vivencian como una pura coerción sino también como una posibilidad de acción y que ese proceso no se explica enteramente en el concepto de "alienación", puesto que esta doble vinculación no se fundamenta sólo en alguna(s) característica(s) de las personas sino en que las personas se relacionan con los fundamentos estructurales del orden social como todos nos relacionamos con nuestra habla, es decir, cada vez que decimos algo utilizamos un habla que preexiste a nosotros pero cada vez que hacemos uso de ella contribuimos a recrearla, dejándola igual o cambiándola según sea nuestro comportamiento.

Así, Giddens señala que la "Estructura no es 'externa' a los individuos: en tanto huellas némicas, y en tanto ejemplificada en prácticas sociales, es en cierto aspecto más 'interna' que exterior, en un sentido

⁵⁴ Vilches, Lorenzo: "La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión"; Paidós; Buenos Aires, 1995; página 31.

⁵⁵ Vilches; ibid. página 32.

⁵⁶ Obviamente queda pendiente la metodología específica que se utilizará para analizar el texto de las telenovelas, este aspecto será tratado en la sección respectiva que se encuentra un poco más adelante.

⁵⁷ Colombo, Furio: "Televisión: La realidad como espectáculo"; Ediciones Gustavo Gili; Barcelona, 1976; páginas 92-93.

durkheimiano, a las actividades de ellos. Estructura no se debe asimilar a constreñimiento sino que es a la vez constrictiva y habilitante. Esto, desde luego, no impide que las propiedades estructuradas de sistemas sociales rebasen, en tiempo y espacio, las posibilidades de control por parte de actores individuales cualesquiera. Tampoco compromete la posibilidad de que las teorías que los actores tienen sobre los sistemas sociales que ellos contribuyen a construir y reconstruir en sus actividades puedan reificar esos sistemas"⁵⁸, por simple lógica, sabemos que lo que es verdadero en lo general también lo es en lo particular, de lo que concluimos que, si las estructuras se desarrollan o interactúan con los sujetos a través de principios estructurantes, que no sólo implican una determinación sino también la posibilidad de "juego" del sujeto; entonces, ese principio es aplicable a unidades menos complejas como los discursos o los textos televisivos que no son solamente un espacio de coacción ideológica, sino también un espacio para la significación del receptor, proceso que puede ser creativo, liberador o resignificador pero que, en cualquier caso, nunca tiene determinadas todas las posibilidades ni ellas son infinitas tampoco

Previamente se había establecido que la televisión posee un discurso que es característico de nuestro tiempo y, por lo tanto, ha adquirido mucha importancia, sin embargo no se puede dejar escapar que la descripción que acabamos de hacer tiene relación con que los discursos son determinantes en la forma de construcción de la realidad, la constituyen como una forma de intercambio básico en nuestra estructura de relaciones, pero eso no ocurre sólo porque los discursos tengan un poder particular, sino también porque son el principal intercambio en la actual fase de del capitalismo, al respecto Ibañez señala que la importancia del intercambio comunicativo ya estaba indicada por Levi-Strauss como el tercer tipo de intercambio básico (de mujeres, de cosas, de palabras) de manera que no resulta extraño ni sorprendente que la actual forma de dominación se ejerza como una dominación sobre los discursos, para terminar

⁵⁸ Giddens, Anthony: "La constitución de la Sociedad. Bases para la teoría de la estructuración"; Amorrortu; Buenos Aires.

transformándose en una inscripción sobre los cuerpos "Desde el punto de vista estructural, una sociedad es la organización de tres sistemas de intercambio: de mujeres, de bienes y servicios de mensajes. Levi-Strauss postula, como invariantes, una estructura de comunicación dentro de cada sistema (orden) y una estructura de comunicación entre los sistemas (orden de los órdenes) (...) Los sujetos de las tres relaciones de intercambio son personas humanas; sus objetos son, respectivamente, personas, cosas y signos"⁵⁹ "A. En el proto - capitalismo: incorporación de energía exterior (la mecánica como modelo de las ciencias) (...) B. En el capitalismo de producción y acumulación: transformación de la energía interior (la termodinámica como modelo de las ciencias) (...) C. En el capitalismo de consumo: retención y circulación de la energía transformada (la lingüística y la teoría de la información como modelos - alternativos y complementarios- de las ciencias"⁶⁰, sin duda que una buena muestra de esta forma de dominación son las tele-guerras que se han transmitido por CNN a todo el orbe, el efecto de transmitir las parece tanto o más importante que el geopolítico que se buscaba con su realización.

En todo caso, éste no es un aporte aislado de Jesús Ibañez a la Sociología: desde los trabajos fenomenológicos bien expresados en los textos de A. Schutz, siguiendo en Goffman y Giddens las Ciencias Sociales han tomado nota de la importancia de la comunicación y el lenguaje en la construcción, tramado y articulación de toda la realidad subjetivamente vivida⁶¹; este decurso indica también que "en lo dicho" no se contiene toda la comunicación ni se desarrolla todo el juego del intercambio social, lo hablado es muy importante, sin embargo, hay otras vías y elementos de comunicación simbólica (alusiones metafóricas, representaciones, historias, gestos, etc.) más complejos y condensados, que

1995, páginas 61-62.

⁵⁹ Ibañez, Jesús: "Más allá de la Sociología"; Siglo XXI editores; Madrid, 1979; páginas 140-141.

⁶⁰ Ibañez, Jesús: ibidem páginas 51-52. Por supuesto no es la intención de esta investigación entrar en la caracterización de la actual etapa de desarrollo del capitalismo, en este caso solamente se respeta la conceptualización que hace el autor sin entrar profundamente en esa temática.

permiten tejer sobreentendidos y elaborar mensajes extensos en breves intercambios, accesible sólo a quienes manejan un determinado repertorio o cúmulo cultural que permite una interpretación rápida y fluida para el iniciado y una ocultación insalvable para el neófito.

Antes de seguir, demos un pequeño rodeo respecto a los tópicos de la producción de símbolos, de la construcción de realidad, del poder y de los discursos; la importancia que se le asigna a los discursos no le resta relevancia a otras formas de dominación (económica, sexual) ni a otro tipo de hechos sociales (relaciones cara a cara, conflictos, reificación, etc.) sino que indica dónde se encuentran concentradas las formas de dominación de las fuerzas hegemónicas las que, como se sabe, funcionan como una gigantesca medusa, con capacidad de destinar sus esfuerzos a muchas cosas al mismo tiempo, decidiendo cada una en una aparente desconexión de las otras, como si cada cabeza respondiera a sus propias y únicas intenciones y no al mantenimiento general del conjunto.

De más está decir que estas son metáforas y que es muy claro que para una coordinación de acciones no es necesaria la racionalización ni la explicitación y eso es lo que hace tan interesante analizar esa operación, como señala Foucault en su trabajo respecto a la sexualidad, “el punto importante será saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales, qué caminos le permiten alcanzar las formas infrecuentes o apenas perceptibles del deseo, cómo infiltra y controla el placer cotidiano – todo ello con efectos que pueden ser de rechazo, de bloqueo, de descalificación, en suma; las ‘técnicas polimorfos del poder’”.⁶²

⁶¹ Lo que es casi imposible de desconocer desde los desarrollos de Wittgenstein y sus sucesores en el ámbito de la Pragmática del Lenguaje.

⁶² Foucault, Michel; “Historia de la Sexualidad” (Vol. 1); Siglo XXI Editores: México, 1998: página 19.

Este tipo de análisis puede ser aplicado a la televisión, siguiendo la propuesta de Durham y Rothembuler de desembarazarse “al mismo tiempo del horror que siente el positivista (cuando alguien toca ‘su’ realidad) y del júbilo que siente el desmitificador (cada vez que muestra el artificio). La producción simbólica, performativa y discursiva de la realidad es un hecho corriente; todos tenemos la experiencia de ella. Sencillamente vivimos en una sociedad que mantiene un silencio pudibundo en lo que se refiere a la producción de la realidad. No es en absoluto necesario revelar que la sociedad – y la comunicación - están fabricadas. Es algo que ya sabíamos. Se trata antes bien de describir y explicar cómo están fabricados y cómo funcionan. En otras palabras, se trata no de un problema de verdad, sino de un problema de forma”⁶³.

B. Una metodología para analizar el discurso de las telenovelas: las representaciones sociales

El carácter audiovisual (icónico) de la comunicación televisiva hace que el discurso televisivo tenga un componente simbólico importantísimo, ya que el uso y abuso de ese factor permite entregar muchísima más información al receptor “instantáneamente” y por un medio de comunicación directa. Así, los diálogos telenovelescos, que de tan repetitivos parecen carentes de importancia dramática, están saturados de elementos simbólicos que aportan información potencial/real al telespectador avezado; ahora bien, las características de la producción y del medio (rapidez en la filmación, inmediatez de la emisión, financiamiento por publicidad) hacen que el factor simbólico sea explotado primordialmente a través de múltiples medios como el juego de cámaras, los acompañamientos musicales de fondo, el vestuario de los

⁶³ Durham, John y Rothembuler, Eric; “Más allá del temor a las imágenes”. En Veyrat – Masson, Isabel y Dayan, Daniel

personajes, la presentación de los mismos, etc.; todos estos elementos deben ser muy convencionales, es decir, que sean fácilmente aprehensibles por el espectador.

Esto no significa que la televisión intente ser una copia fiel de la sociedad que le da origen sino que de algún modo “espectaculariza” de una manera lúdica (lo que no quiere decir alegre) determinadas imágenes, pero estas imágenes; no son un simple cuadro expresionista o realista, sino que tienen la forma de representaciones sociales. Dichas representaciones no forman un conjunto amorfo sino que se estructuran para dar forma al discurso televisivo en general y de cada género en particular, de lo que resulta razonable e interesante analizar las representaciones sociales que contienen las telenovelas, como parte del discurso general de la televisión⁶⁴.

La investigación referida a los medios de comunicación de masas en general y a la televisión en particular, son bastante antiguos, es decir, que es posible encontrar estudios de este tipo a partir de las primeras décadas del siglo pasado; esta investigación ha tenido variaciones, derivaciones y cambios que han ido desde un rechazo total al medio a una aceptación incondicional, desde un receptor irrelevante a uno totalmente consciente.

En las últimas décadas, este campo de investigación ha tendido a abandonar las posiciones más polares (después de haberlas utilizado en grandes investigaciones y largos debates) para elaborar una comprensión más compleja del fenómeno mediático y televisivo; particularmente en el ámbito de las telenovelas, como señala Emile McAnany “In recent years there has been a revision of the views on this genre by writers

(comp.): “Espacios públicos en imágenes”; Gedisa; Barcelona, 1997; página 34.

⁶⁴ Naturalmente esta investigación no considera sólo razonable analizar las representaciones sociales, sino que tiene el convencimiento de que ese análisis es un modo privilegiado de análisis de las telenovelas.

who see it in a perspective that gives larger credit to audiences in deriving their own messages from it. This literatures comes from the U.S. (Allen, 1985), Europe (Ang, 1985) and Latin America (Gonzales, 1988; Martin Barbero, 1988; Mattelart and Mattelart, 1990; Vink, 1988). This revision has attempted to take the genre seriously without accepting uncritically⁶⁵. Esta forma de entender el problema, este enfoque y preocupación a la que hace alusión McAnany son las que orientan el presente estudio⁶⁶.

Esta consideración del género que no abandona la crítica, no implica centrarse única y exclusivamente en la recepción, el mensaje propiamente tal sigue siendo un foco de interés importante, como señala David Morley “el análisis del texto o del mensaje continúa siendo una necesidad esencial, porque la polisemia del mensaje no carece de una estructura propia. Las audiencias no ven sólo lo que quieren ver, puesto que un mensaje (o un programa) no es una simple ventana abierta al mundo, sino que es una construcción. Si bien el mensaje no es un objeto con sentido real, posee en su interior mecanismos significativos que promueven ciertos sentidos (y hasta un sentido privilegiado) y suprimen otros: estos son los ‘cierres’ directivos codificados en el mensaje. El mensaje puede ser interpretado de maneras diferentes y esto depende del contexto de asociación”⁶⁷. De esto se concluye que - lo ideal - es analizar la interrelación los “mecanismos significativos” que se encuentran en los “cierres directivos” de los programas.

El interés de la presente investigación es comparar el decurso de las telenovelas a lo largo del último tiempo, considerando los avances en las Ciencias Sociales respecto al ámbito de los medios de

⁶⁵ Emile G. Macnany; “The telenovela and social change: Popular culture, public policy and communication theory”; en Fadul, op.cit.; página 135.

⁶⁶ Esta investigación, expresa e intencionalmente no contiene un análisis de las perspectivas y paradigmas anteriores a esta reconsideración de la que hemos hablado; de cualquier modo existen textos que contienen ese trabajo, como “La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unidos” de Saperas, también es recomendable consultar la primera parte de los trabajos de Fuenzalida, Allen, Martín – Barbero, Silverstone y Morley que se citan en este proyecto, así como la parte final del trabajo de los Mattelart. Por supuesto que estas recomendaciones no invalidan la opción de revisar autores más conocidos e igualmente valiosos (como Moragas).

comunicación de masas; por lo tanto, se ha optado por analizar a las telenovelas propiamente tales, ya que el análisis de la relación con sus audiencias requeriría la existencia de un trabajo de base que no existe en nuestro país.

La estrategia que sigue este proyecto – entonces – es analizar el discurso televisivo de las telenovelas a través de las representaciones sociales que ella contiene, por lo tanto se hace necesario contestar la pregunta: ¿a qué se hace referencia al decir “representación” o “representación social”? Comencemos por señalar que la televisión se caracteriza por mostrar, por “televisar” imágenes y sonidos que son representaciones de la realidad en la mayor parte de su programación, esto es tan obvio que incluso se indica con gran pompa cuando en la televisión se está hablando “en vivo” o mostrando imágenes de la “vida real”; ahora bien, es útil recordar que no todas las representaciones son representaciones sociales y que al presente proyecto sólo le interesan las segundas.

Cuando hacemos alusión a una representación social, se está ejecutando una operación que implica analizar la programación televisiva desde el punto de vista de las Ciencias Sociales, antes que desde el punto de vista de la Estética. A este respecto, la Escuela de Ginebra⁶⁸ considera que una representación social es un constructo que contiene de manera resumida - no reducida - un conjunto de connotaciones y significados: “imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede (e incluso da un sentido a lo inesperado), categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y los individuos con quienes tenemos algo que ver y como

⁶⁷ Morley, David: “Televisión, audiencias y estudios culturales”: Amorrortu: Buenos Aires, 1996: página 42.

⁶⁸ En particular se hace referencia a los conceptos contenidos en el texto: Moscovici, Serge (et. al.); “Psicología Social II”; Editorial Paidós; Barcelona 1986. Especialmente los artículo de D. Jodelet y el de R. Farr.

teorías que permiten establecer hechos sobre ellos"⁶⁹.

Esta conceptualización, será utilizada en esta investigación ya que ella parece muy pertinente, por cuanto las mayores dificultades de análisis de las representaciones sociales se han encontrado en determinarlas a partir del habla y en que las personas no operan rígidamente con ellas. Ambas dificultades estarán ausentes en el análisis que se hará de las telenovelas, por cuanto ellas contienen imágenes propiamente tales y esas imágenes son rígidas una vez que han sido grabadas para su exhibición, con lo que las principales carencias o dificultades que implican la traducción del concepto de representaciones sociales en investigaciones aplicadas (rigidez, dificultad técnicas en la observación, segmentación arbitraria de la complejidad de las relaciones interpersonales, interferencia del observador), quedan solucionadas y, al contrario, muestran un derrotero analítico e investigativo muy interesante.

Las representaciones sociales tienen diversas características, de entre las cuales la que representa mayor interés para este proyecto es el proceso de "anclaje", entendido como la capacidad de conectar a las personas que se relacionan o utilizan la representación con el objeto que se connota y con el contexto de esa representación, al mismo tiempo que imprime una suerte de huella némica que permite a la persona operar en el mundo con esa representación. Huelga decir que las representaciones sociales no tienen un origen "puro", es decir, que no son absolutamente impuestas por algún grupo o medio hegemónico, pero tampoco son pura creación espontánea del conjunto de la sociedad; las representaciones sociales son producto del proceso de construcción social de la realidad⁷⁰ y de las pautas relacionales que desde allí nacen y que hacen de dicho aspecto un fenómeno de interés sociológico.

⁶⁹ Jodelet, Denise: "La representación social: fenómenos, concepto y teoría"; en Moscovici *ibid.*, pág. 472.

⁷⁰ Respecto a los conceptos de construcción social, véase Berger P. y Luckmann T.: "La construcción social de la realidad"; Amorrortu; Buenos Aires. 1968. Respecto al proceso de constitución de la realidad a Giddens en el texto ya citado.

Por otro lado, el análisis de las representaciones sociales que se encuentran en las telenovelas son una excelente vía de acceso para superar la dificultad que implica la enorme cantidad de información que contiene el flujo mediático "La imagen icónica (...) es portadora de una gran cantidad de signos y por tanto tiene una enorme riqueza potencial de comunicación"⁷¹; esa riqueza potencial de comunicación es una potencialidad perversa para el análisis y la investigación, porque la televisión, en vez de modular esa riqueza, la transforma en una conversación continua sobre lo obvio, vaciando el mensaje de contenido. Esta particularidad es especialmente notoria en el caso de las telenovelas, en ellas las características del melodrama obligan a una saturación de las posibilidades narrativas de la comunidad de personajes y esa saturación genera la impresión de que se dice todo lo que es posible decir sobre el conflicto emotivo/familiar/cotidiano entre los personajes, lo que es lo mismo que de no decir nada⁷².

Esta característica (la saturación) es el génesis de la praxis narrativa de la telenovela, o sea: una redundancia intraepisódica e interepisódica que provoca en el telespectador la atención a cualquier signo que le permita pasar por sobre el escamoteo permanente de la verdad que también es característico del género. El texto de la telenovela "nunca será aprehensible como totalidad"⁷³ sin embargo es "totalidad" en relación con cualquier momento de lectura⁷⁴ pero no bajo cualquier metodología ni marco conceptual; la apuesta de esta investigación es que el análisis de las representaciones nos permitirá superar esa característica, porque la representación social es una condensación, que nos permite abordar el texto de la telenovela acercándonos de algún modo a la visión que, en su momento, tuvieron los espectadores de las

⁷¹ Fuenzalida, Valerio; "La televisión en los '90"; CPU: Santiago. 1990; página 74.

⁷² Por supuesto que toda esta caracterización es válida cuando se habla desde fuera de la lógica de la "práctica discursiva" del género.

⁷³ López Pumarejo, op. cit., página 103

⁷⁴ Ibid.

telenovelas a las que este proyecto se dedica.

Cuando se señala la posibilidad de acceder a la visión de los espectadores originales de la telenovela se hace referencia a un aspecto de gran importancia, ya que como señala García - Canclini "Desde hace décadas (...) los nexos entre medios y cultura forman parte de las estructuras más amplias de la interacción social"⁷⁵, esta conexión entre medios y cultura opera directamente en las telenovelas, interna y externamente y eso potencia a las telenovelas como un producto de gran interés.

La conexión a que aludimos más arriba opera internamente en las telenovelas porque los autores de los guiones ven su producto mientras lo producen, de manera que cuando un personaje, logra "prender" en los telespectadores, entonces, el guionista no puede no hacerse eco de eso y naturalmente en ese "hacerse eco" no hay puro amor al arte: "En la producción del texto intervienen diversos tipos de feedback (...) El primer tipo de feedback es aportado por los institutos de sondeo de opinión (...) Además periódicamente se invita a grupos de telespectadores expresen su opinión sobre el guión y los personajes (...) Dias Gomez explica (...) 'Yo percibo, por ejemplo, las reacciones de la gente con la que estoy. Casi a pesar mío, lo que dicen penetra en mi piel, en mi cabeza. Soy un ser sensible, un artista, y como no vivo en una torre de marfil, oigo las opiniones de los diversos tipos de persona. Además están las cartas que recibo procedentes de todas las clases sociales(...) Cuando veo que un actor interpreta bien su papel, me entusiasmo a pesar mío y me siento capaz de profundizarlo".⁷⁶

Al mismo tiempo, existe una conexión externa ya que las telenovelas utilizan la estructura narrativa del melodrama como una "mediación" entre la cultura de masas y la cultura popular como han demostrado

⁷⁵ García-Canclini. op.cit., página 243.

desde diversas estrategias analíticas Martín - Barbero, Silverstone y Fadul: o sea, más allá de las características particulares que tenga una determinada telenovela, siempre utilizará la estructura narrativa del melodrama y esa siempre será una forma de vincular dos esferas de la cultura, la cultura de masas y la cultura popular. Este vínculo ocurre más allá de las intenciones de los productores y cada vez que ellos hagan caso omiso de él, la telenovela fracasará⁷⁷ y en potenciar (el vínculo) se encontrará gran parte del éxito de una producción específica del género.

Aunque una telenovela es desarrollada en el contexto de una sociedad dada, su carácter comercial hace que muchas veces se produzca pensando en su posible inserción en otro país, entonces ¿qué importancia tiene su país de origen? o ¿por qué dedicar una investigación a las telenovelas de producción nacional en vez de las telenovelas en general?. Sin desconocer la importancia de este hecho ni tampoco la que tiene la transmisión de telenovelas foráneas con mucho éxito en diferentes países⁷⁸, el presente proyecto persiste en dedicarse a las telenovelas de producción nacional, porque el país de origen continúa siendo un referente de la más alta importancia y las particularidades recientemente descritas no implican que las telenovelas "exportadas(bles)" carezcan de un primer referente nacional, de hecho ocurre casi al contrario, las telenovelas más relacionadas en las claves de un determinado país han mejorado sus posibilidades de colocación en otros mercados.

En este marco, las posibilidades investigativas que se abren ahora son variadas, la opción que ha tomado el presente proyecto es utilizar una estrategia descriptiva y comparativa de las representaciones sociales de

⁷⁶ Mattelart y Mattelart, op.cit. página 33.

⁷⁷ Como fue posible apreciar en la telenovela "Santiago City" de Megavisión o en la estrategias del área dramática de Canal 13 entre los años 1998 y 2000.

⁷⁸ Por ejemplo la telenovela mexicana "Los ricos también lloran" en Rusia, la brasileña "La Esclava Isaura" en Cuba, "Carrusel" en Brasil, "Yo soy Betty, la fea" en la audiencia latina en USA, "Pantanal" en Chile, "Los Hermanos Coraje" y "Simplemente

las telenovelas, centrándonos en un grupo específico, la juventud.

C. Las telenovelas y el melodrama

Anteriormente, se había señalado que una de las razones para elegir las telenovelas dentro de la programación televisiva como foco de atención era la alta importancia en términos de audiencia y producción que dicho tipo de producción tiene en el escenario nacional e internacional; sin embargo, esa no es razón suficiente para elegir este género, ya que se podrían utilizar casi los mismos argumentos (con menos fuerza en todo caso), para dedicar el mismo esfuerzo a los “talk shows” de contenido preferentemente emocional (v.gr. “El show de Geraldo”, “A la cama con Moria”, “El Show de Cristina”, etc.) o algún festival (de Cartagena de Indias, de Acapulco, de Viña del Mar). Sin embargo, estos otros programas, siendo muy interesantes carecen de algunos elementos que hacen distintivas e interesantes a las telenovelas latinoamericanas, que trataremos – resumidamente – a continuación.

Las telenovelas latinoamericanas o “culebrones” (en adelante nos referiremos a ellas sólo como telenovelas) son un tipo de programa que presenta una determinada historia que se resuelve a lo largo de una serie que oscila generalmente entre los 100 y los 200 capítulos aproximadamente, aunque algunas pueden exceder con mucho esa cantidad; regularmente es posible distinguir el país de origen de una determinada producción, sin más datos que su mera observación. Las telenovelas contienen historias de un gran contenido emocional, narrando las aventuras y desgracias de un héroe, generalmente de sexo femenino junto a otras historias que están relacionadas de algún modo con la historia central; en nuestro

María” en muchos países.

país regularmente ellas son de programación diaria, aunque en otros países latinoamericanos esta es una condición muy variable.

Se pueden reconocer dos “patrones” de desarrollo de telenovelas muy marcados, el mexicano y el brasileño⁷⁹; este formato básico tiende a mezclarse con las tradiciones populares y características particulares de cada país en que se producen telenovelas, por ejemplo: las telenovelas venezolanas tienden a seguir el formato mexicano aunque exageran al máximo la “mise en scene” y los “close up” en cierto sentido son una exégesis de esa forma de desarrollo de la telenovela, al mismo tiempo que incorporan con mucha fortaleza las características caribeñas de los personajes. De allí se origina el “remake” de muchas historias en distintas versiones

Las diferencias entre el patrón brasileño y el mexicano se da sobre algunos elementos, ya que en lo general ambos comparten las características básicas de las telenovelas latinoamericanas; estos elementos son “grosso modo” los esbozados en el siguiente cuadro⁸⁰:

Tópico de comparación	Patrón Mexicano	Patrón brasileño
Complejidad de la historia	Básica	Alta
Contextualización	Casi nula	Extensa
Actuaciones	Simples, esquemáticas	Complejas, intensas
Características técnicas del producto	Tomas en primer plano, simples, cortes	Tomas en varios planos, casi

⁷⁹ Que a su vez se relacionan (además de con la tradición cultural propia de esos países) con la matriz o formato del radioteatro argentino y cubano de principios de siglo, como indica, entre otros, Valerio Fuenzalida en “Televisión y Cultura cotidiana”; CPU; Santiago, 1997.

⁸⁰ Lo que aparece en el siguiente cuadro no es una caracterización exhaustiva y precisa de ambos patrones de telenovelas, sino sólo una breve referencia para seguir la lógica en que están expuestos los antecedentes de esta investigación. En ningún caso se encuentra entre nuestros intereses ahondar en este tópico... comparar ambos patrones es una tarea interesante pero que no nos compete ahora.

	rudimentarios.	cinematográfica, cortes sofisticados.
Tipo de diálogos	Cortos, reiterativos, contienen toda la historia.	Un poco más largos, hay aspectos que deben ser comprendidos en base a las imágenes.
Número de capítulos	Grande	Mediano

Las telenovelas son series de ficción producidas en América Latina que incorporan, en su desarrollo, particularidades de los países donde son producidas, estas particularidades nacionales no se encuentran en las telenovelas sólo por una estrategia de marketing (que explicaran el alto rating), o porque sea una característica ineludible de este tipo de producciones, sino también porque las telenovelas no son producidas desde la nada, tienen en las radionovelas su antecedente más inmediato y claro: este vínculo es muy importante, porque en él se basa la relación entre las telenovelas y la cultura popular latinoamericana.

En toda América Latina y, por lo tanto, en Chile⁸¹, la introducción de los periódicos fue intensa a principios de siglo, sin embargo, esa intensidad fue poca comparada con la extensión del fenómeno radiofónico; la “radialización de la cultura” es una realidad consolidada ya a mediados de los años ‘50⁸². La programación radial contaba (y cuenta en algunos países todavía) de un tipo de programa muy especial denominado radionovelas que consistía en la emisión en vivo de una historia de alto contenido emocional que constituía a sus actores en una especie de “star system”, cuyo desempeño dependía en gran medida de los efectos sonoros que le iban dando realismo al relato⁸³.

⁸¹ Catalán, Munizaga y Guilisasti; op.cit.

⁸² Como señalan Catalán, Munizaga y Guilisasti, en el trabajo ya citado a partir del trabajo sobre la radio de Munizaga y Gutiérrez que también abordamos previamente.

⁸³ Los tipos de radionovelas más comunes fueron de tipo romántico y de aventuras, aunque más tarde incursionaron de una manera modificada en los géneros infantil y humorístico, este último ha sido el más permanente en Chile, teniendo uno de sus

La incorporación de la televisión no ha reemplazado a la radio, sino que ambos medios han tendido a ocupar espacios diferentes - igual que la radio respecto al periódico- y esa diferenciación de los medios se ha traducido en diferenciación y traspaso de programas. Este último fenómeno es especialmente claro en el caso de la radionovela y las telenovelas, desde su nombre en adelante todo indica que este género fue “trasmitido” o “traspasado” desde la radio o la televisión, esta descripción es tan literal que los más grandes éxitos de las radionovelas pasaron a transformarse en telenovelas, casos muy claros son “Los hermanos Coraje” y “Simplemente María” que fueron radionovelas con más de un “remake” en la radio y también en la televisión.

Este fenómeno no ocurrió solamente en Chile o América Latina, también se dio en Estados Unidos; Robert C. Allen, a través del análisis de este traspaso, demostró que existe una matriz de fondo que se amolda sin problemas a diferentes soportes tecnológicos y que ella no es producto del azar o de un puro desarrollo artístico, sino un esfuerzo claro y consistente de la industria que sostiene comercialmente a las “soap operas”, el negocio farmacéutico⁸⁴; en este esfuerzo, la industria fue probando diferentes alternativas hasta que dio con la fórmula que permitía mantener de la mejor manera posible el negocio.

Martín – Barbero señala que esa fórmula se basa en la utilización de la estructura narrativa del melodrama y que esa estructura es la que comparten las telenovelas, las radionovelas, las novelas de folletines y por entrega; dicha estructura narrativa está conectada con la cultura popular latinoamericana, puesto que el melodrama desde sus orígenes ha estado vinculado a las culturas populares y sus características lo enlazan muy fácilmente con la cultura popular de nuestro continente; en particular, elementos como la interrogante

ejemplos más notables en el programa “Radio Tanda”

⁸⁴ Allen, Robert; “Speaking of soap operas”; The University of North Carolina Press; Chapel Hill. 1985.

por la verdadera identidad, la trama de engaños y desengaños, el triunfo de la "verdad" merced al sacrificio, la burla respecto de los poderosos y sus símbolos, etc.

Podemos afirmar, entonces, con toda claridad, que la fuerza de las telenovelas se encuentra en la utilización de una estructura melodramática, "más allá de tantas críticas y de tantas lecturas ideológicas, y también de las modas y los revivales para intelectuales, el melodrama sigue constituyendo un terreno precioso para estudiar la no - contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos. Porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos - machistas, fatalistas, supersticiosos- y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario. ¿De qué veta se trata? De aquella en que se hace visible la matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa"⁸⁵.

Vale la pena, entonces, describir con más precisión al melodrama, el melodrama se elabora con base en la articulación de cuatro personajes (el traidor, la víctima, el bobo y el justiciero) cuya combinación da luz a cuatro tipos de relatos (la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia). Así descrito parece un esquema en el que no son posibles grandes variaciones, sin embargo, ocurre muy al contrario, al interior del la variabilidad es muy amplia, puesto que muy rara vez se utiliza un puro tipo de relato y los personajes centrales pueden ser descomponibles; por ejemplo: puede existir el traidor - perseguidor como dos facetas de un mismo personaje o el traidor y el perseguidor como dos personajes diferentes no

⁸⁵ Martín - Barbero, Jesús: "De los medios a las mediaciones"; Ediciones Gustavo Gili; México, 1987; página 243.

necesariamente complementarios.

En este sentido, la saturación característica del melodrama y de cada uno de sus componentes se ve aumentada en la televisión que es el reino de la saturación redundante; muchas veces esta saturación ha sido vista como sinónimo de pésimas actuaciones. Sin embargo, más allá de la calidad del desempeño de los actores, lo central es que los personajes al interior del melodrama deben ser personajes muy esquemáticos y simples; lo que ocurre, es que regularmente se analizan las características de un personaje de las telenovelas de acuerdo a los imperativos de otras estructuras narrativas.

En este punto de la investigación, crece la pregunta ¿no se estará cargando de sentidos muy grandilocuentes a una expresión mínima de nuestra cultura que - además - está teñida de punta a cabo de la influencia comercial y de la cual deviene su escaso valor estético?, valga recurrir nuevamente a Jesús Martín - Barbero para indicar que nuestra preocupación no es aislada:

"Existen pocos 'fenómenos culturales' tan evidenciadores, como la telenovela, de las articulaciones que entrelazan las demandas sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad, pues es la televisión la que, como ninguna otra institución en América Latina, está aprendiendo a 'practicar' la posmodernidad, esto es, recuperar las anacronías al interior de un discurso que revuelve las más nuevas tecnologías audiovisuales con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos. Y atención, porque en la telenovela latinoamericana la **anacronía** que funciona es aquella que empatiza con destiempos que forman parte constitutiva de la dinámica cultural de estos pueblos. En ella reside gran parte del 'secreto y la fascinación que ejerce la telenovela: esa modalidad

de melodrama en la que las más viejas narrativas se mezclan y hacen mestizaje con las transformaciones tecno - perceptivas de las masas urbanas, cuya 'oralidad secundaria' (W. Ong) han incorporado las gramáticas de lo audiovisual (...) La empatía y seducción que la telenovela suscita en los sectores populares y medios, o sea en las mayorías, es directamente proporcional al asco y al rechazo que produce en las elites. Frente a ello no hay término medio, y aún el mero hecho de interesarse en ella para estudiarla es ya indicio de la peor complicidad con la morbosa y elemental sensiblería de sus públicos o con los intereses ideológicos y mercantiles de sus productores. Reflejo servil y torpe de esos intereses - y del atraso y la ingenuidad de las pobres gentes -, la telenovela, según sus críticos más ilustrados, no alcanzaría siquiera el estatuto de la **ficción**. (...) No es la primera vez que lo que pasa en/o por los medios de comunicación suscita la más extraña y sospechosa convergencia entre una izquierda que acusa de alienación y manipulación ideológica a lo que la derecha califica como expresión de la decadencia moral de Occidente. Una reducción que en todo caso es también expresión y mezcla de unos saberes y modales de crítica con unos gustos y unos ascos de clase".⁸⁶

Disculpando lo extenso de la cita, ella permite dimensionar la importancia de la telenovela como una mediación entre la cultura de masas y la cultura popular, esa mediación tiene particularidades en cada país, por lo que es necesario analizar las telenovelas producidas en cada país o la relación de una determinada telenovela con el país desde el que se observa. Por más latinoamericano que sea el fenómeno, también adquiere características diferenciadas en cada uno de los países del continente⁸⁷ y ellas son necesarias de recoger atendiendo a las telenovelas de producción nacional en cada caso y comprendiéndolas como parte del proceso de hibridación cultural latinoamericana.

⁸⁶ Martín - Barbero y Muñoz (coord.): "Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia": Tercer Mundo Editores: Bogotá, 1992; páginas 13-14.

⁸⁷ En cualquier caso, poner atención a la no - existencia de diferencias entre los países de origen podría ser un énfasis que sólo

Como se indicó previamente, las telenovelas no son un producto cultural que provenga exclusivamente de las entrañas de América Latina, sino que también tiene fuertes lazos con las "soap operas" anglosajonas, en especial provenientes de U.S.A.; por tanto algunas de sus características se deben a ese elemento y otros a su ligazón con las radionovelas⁸⁸, sin embargo, su caracterización como programación para las mujeres, su vinculación comercial y el alto componente denigratorio que las rodea como connotación, son características que se encuentran en ambos lados, como indica Allen "the feature that most distinguished the "soap opera" audience of the 1930s and 1940s was its gender, and while the proportion of the "soap opera" audience comprising men has been increased considerably since mid-1970s, women have always been the primary readers of "soap operas"⁸⁹ "The 'soap' in "soap opera" derives from the sponsorship of daytime serials by manufacturers of household cleaning products: Procter and Gamble, Colgate-Palmolive, and Lever Brothers (...) yoking together 'soap' and 'opera' marks the distance between the opera's own thematic preoccupations (legend, myth, royalty) and presumed audience (the educated elite) and those of the radio serial: as the 1939 Newsweek article defines it, the "soap opera" brings 'the hard-working housewife the Real Life adventures of Real People'. The domestic and culturally 'unimportant' concerns of the serial drama by the term "soap opera" made to bear odious cultural comparison with the 'rightful' usage of the term"⁹⁰

Del mismo modo, las telenovelas latinoamericanas fueron producidas y dirigidas a un público primordialmente femenino, esto se traducía en la explotación de un texto dramático cuyo héroe siempre

cambiaría la hipótesis de trabajo pero no el resto del proyecto.

⁸⁸ Cabe destacar que las radionovelas también tienen un referente en U.S.A. pero allí tuvieron más influencia que en Latinoamérica.

⁸⁹ Allen, Robert: "Speaking of soap operas"; The University of North Carolina Press; Chapel Hill. 1985; pág. 134.

⁹⁰ Allen, ibid. Página 8.

era una mujer injustamente castigada por la vida y que es salvada gracias a la ayuda de un justiciero; de modo que la telenovela tradicionalmente no albergaba espacios de representación importantes para personajes no femeninos y el relato melodramático toma regularmente su forma más cargada emocionalmente, el drama.

Sin embargo, en el último tiempo esta situación, aunque ha mantenido la predominancia del público femenino ha tendido a adquirir matices, como indica Allen a partir de la década del '70 "the proportion of the soap opera audience comprising men has increased considerable since the mid-1970's"⁹¹; por una parte, el público de las telenovelas ha tendido a ampliarse y a diferenciarse, y, por otra, existen muchos tipos de telenovelas y dirigidas a segmentos diferenciados de público. Es decir, las telenovelas ya no son solamente dramáticas en cuanto al tipo de relato ni exclusivamente femeninas en cuanto a sus representaciones. Este proceso entrega gran motivación a este proyecto, puesto que este se ve acentuado en las telenovelas de producción nacional y en el segmento de audiencia juvenil.

Las telenovelas de producción nacional en los últimos veinte años han experimentado un crecimiento constante y regular, especialmente a partir de la producción en colores⁹², esto ha producido que su presencia en la pantalla haya aumentado no sólo por una mayor cantidad de telenovelas en diferentes canales, sino también por la reposición de telenovelas antiguas, de esta manera su programación horaria tiene el siguiente decurso (siempre de lunes a viernes): en su primera exposición son presentadas en el

⁹¹ Alle, *ibid.* Página 134.

⁹² Por supuesto que ha habido momentos críticos y otros de gran furor, quizás si el momento más intenso de la producción nacional fue el año 1998 cuando se llegó a tres canales produciendo dos telenovelas anuales y el momento más débil sea el segundo semestre de 2000 con sólo una producción nacional, sin embargo, esos parecen más ajustes de mercado que problemas del género, porque las telenovelas de producción siguen ganando en rating a cualquier otro programa y ellas son, cada vez más, un símbolo de éxito para la estación que la produce y transmite.

horario vespertino⁹³; en su segunda exposición pasan al mismo horario pero en temporada veraniega o en el segundo bloque de la tarde, o sea antes del comienzo del horario "prime": finalmente se exponen en el primer bloque de la tarde desplazando producciones extranjeras.

Esto ha llevado aparejado cambios en la calidad de las producciones y en el patrón melodramático que se sigue; este proceso de cambio se ha traducido básicamente en la ampliación del público que ve una telenovela en su primera exposición, dejando el público tradicional (dueñas de casa, estudiantes) para las reposiciones y en el traslado del patrón puramente "mexicano" a la incorporación de algunos elementos del patrón "brasileño".

Este cambio ha tomado la siguiente dirección, en el horario de primera exhibición se ha constatado una mayor presencia de público juvenil, adolescente e infantil y, de manera paralela a esa presencia, ha crecido la tendencia a la búsqueda de mayores complejidades narrativas y de representaciones más cercanas a la audiencia en cuestión, marco en el que el patrón brasileño acomoda sin problemas. Cabe destacar que este no es un fenómeno aislado de la televisión, puesto que asistimos en la última década al surgimiento de un segmento de mercado adolescente y juvenil con una capacidad adquisitiva no despreciable⁹⁴, lo que se traduce en espacios especiales en las grandes tiendas, promociones, suplementos en los diarios, incluso medios de comunicación de masas exclusivos.⁹⁵

⁹³ Hemos denominado de esta forma al horario previo a las noticias, después del segundo bloque de la tarde; eso corresponde al horario de 20:00 a 21:00 horas aunque es más importante que la emisión es previa a las noticias ya que antiguamente ese horario correspondía al horario de las 19:00 a 20:00 horas, en cualquiera de los dos horarios corresponde al horario "prime", la situación de la telenovela "Algo está cambiando" de Megavisión no cambia esta descripción porque su traspaso al primer bloque nocturno se verifica una vez que fracasa en el horario destinado a las telenovelas chilenas en las otras dos cadenas.

⁹⁴ Lo mismo ocurre con los adultos jóvenes sin hijos pero con trabajo, pero su exposición televisiva radica mayoritariamente en el horario nocturno y en los programas de alto nivel intelectual, informativo o de entretención pura.

⁹⁵ Aunque, por supuesto, no todos estos productos han logrado el mismo éxito; hay éxitos rotundos como "El Chacotero

En definitiva, (y volviendo al foco de esta investigación), se puede afirmar sin dudar que más jóvenes ven telenovelas y que ellas han reaccionado a este fenómeno. Pero, ¿este cambio se ha dado sólo en la audiencia o también ha cambiado el producto propiamente tal?, en particular ¿las representaciones de la juventud son las mismas a través del tiempo?, del mismo modo surge la cuestión de ¿cómo responder a estas preguntas si sabemos que la televisión en general y las telenovelas en particular tienden a presentarse como ahistóricas?

La actual relación entre telenovelas y juventud tiene un doble fundamento, por una parte, el cine y la televisión han tendido desde sus inicios a “juvenilizar” sus personajes, constituyendo parte de lo deseable en el imaginario audiovisual actual, sin embargo, esa profunda relación había estado más o menos ausente en las telenovelas porque ellas se encontraban centradas en un público femenino más bien adulto, sin embargo, el patrón de las telenovelas no es un resultado azaroso, sino el fin de un intenso proceso de búsqueda⁹⁶ para colocar en el mundo popular determinados consumos para lo cual era necesario establecer una mediación entre la cultura popular y la cultura de masas.

Hoy en día, este proceso ha integrado la juventud a los “culebrones” y es necesario dar cuenta de las características de este proceso, ya que existe consenso en que, más que una historia, las telenovelas constituyen un mapa, en el que resulta interesante establecer qué lugar ocupan y ocuparon los jóvenes, puesto que esa posición responde a un determinado diseño y su dilucidación permitirá acercarse a saber qué lugar ocupa “lo joven” dentro de la cultura de masas y cómo desde allí se interpela a la cultura popular a través de una mediación audiovisual intencionada, en un proceso complejo y sistemático de búsqueda

Sentimental” y algunos fracasos como el Canal Rock & Pop.

⁹⁶ como demuestran todos los trabajos citados hasta ahora y que no abordaremos para no agotar al lector, baste con señalar que en Martín - Barbero, Fadul, Allen y López-Pumarejo; encontramos sendas demostraciones de este fenómeno.

del puente adecuado entre una y otra.

Estas temáticas son la base de nuestro problema de investigación, sin embargo antes de explicitarlo formalmente es necesario entrar en el “estado del arte” de la investigación respecto a las telenovelas.

D. Estado del arte

Algunas de las preguntas más comunes de la Sociología se refieren a cuál es el objeto de sus investigaciones o, dicho de otro modo, cuándo ellas son propiamente sociológicas, sin duda que esas son preguntas muy difíciles de responder; sin embargo, sí existe acuerdo respecto a quienes han sido los sociólogos más relevantes a través del tiempo independientemente de la valoración que se haga de sus aportes. En este sentido, resulta importante destacar que uno de los aportes más sistemáticos al estudio de los medios de comunicación de masas fue realizado por Paul Lazarsfeld⁹⁷ y que éste estuvo referido, fundamentalmente, al estudio de la influencia de los medios de comunicación de masas y su programación.

En lo referente a las telenovelas, desde entonces se desarrollaron muchos estudios, que enfrentaban la investigación a través de una entrada de investigación que Allen llama “empiricista”⁹⁸, estas investigaciones estuvieron referidas inicialmente a las “soap operas” radiales y se trasladaron casi automáticamente a la “soap opera” televisiva, con los mismos resultados y características.

⁹⁷ No se quiere indicar que Lazarsfeld fuera el primer sociólogo dedicado a este ámbito, sino sólo mostrar antecedentes de

La comparación entre los resultados de las investigaciones referidas a las “soap operas”, a las telenovelas y a las radionovelas no hacen más que fortificar la posición de Allen, respecto que los resultados de investigación nacen de un juicio preexistente respecto a este tipo de programa y a las personas que los ven; no es posible hablar en pasado de este tipo de “entrada” al fenómeno de las telenovelas porque es posible encontrar estudios, libros y artículos recientes (dentro y fuera de América Latina) que transcurren por el mismo decurso de las investigaciones de los años ‘30-’50 en U.S.A., incluso realizando extensas argumentaciones en contra de la excesiva influencia de ese país en los medios de comunicación de masas, por ejemplo en el trabajo de Giovanni Sartori referido a la influencia de la televisión en el acontecer político.

Valga destacar que las “soap operas” y las telenovelas tienen similitudes y también diferencias, las similitudes más importantes son:

- Utilizar una estructura melodramática.
- Son historias de ficción, orientadas originalmente al público femenino que trabaja en la casa.
- Técnicamente utilizan los lugares comunes del cine clásico norteamericano de una forma devengada.
- Ambas son objeto de desprecio del mundo artístico pese a lo cual mantienen interesantes niveles de audiencia.
- Sus conflictos dramáticos pertenecen al reino de lo doméstico (relaciones familiares, cotidianas, afectivas) .
- Ambas transitaron exitosamente como género desde la radio a la televisión.

investigaciones sociológicas en este campo haciendo alusión a uno de los más conocidos miembros de la disciplina.

⁹⁸ Como se señaló previamente en esta misma investigación.

Sus diferencias más importantes son:

- La telenovela latinoamericana tiene clausura narrativa y la “soap opera” no⁹⁹.
- La telenovela latinoamericana en términos de su “star system”, horarios y audiencia se encuentra a medio camino entre las “soap operas” y las series (“E.R.”, “Las calles de San Francisco”, “Seinfeld”, “The twilight zone”).
- El tránsito de las “soap operas” de la radio a la televisión fue directo (incluso algunas se transmitieron en ambos medios al mismo tiempo en los primeros años), en cambio que el tránsito de las radionovelas a las telenovelas fue más difícil (primero decayeron hasta desaparecer las radionovelas y luego de un tiempo semi - vacío surgieron las telenovelas, sin olvidar la existencia intermedia de las fotonovelas).
- Las “soap operas” hasta el día de hoy son financiadas y producidas por un único “sponsor” que las va colocando en las cadenas por medio de la compra de espacios gigantescos de tiempo (v. gr. Procter & Gamble financia cuatro “soap operas” que coloca en diferentes cadenas durante una hora o media hora en horarios de bajo rating) en cambio que las telenovelas son producidas por canales de televisión o productoras independientes, pero siempre son compradas por una cadena que busca los contratos de publicidad por su cuenta y siempre se entrega avisaje a diferentes empresas.

Pese a la caracterización que se acaba de realizar, es necesario reiterar que, respecto al género de narrativas ficcionales de contenido emocional (“soap operas” y telenovelas) y su audiencia, han surgido nuevos análisis que se han desmarcado de un juicio inicial negativo, a partir de una crítica de los trabajos

⁹⁹ Por ejemplo “The Gidding Light”, “Coronation Street” han durado varias décadas; más conocidas en nuestro país son “General Hospital”, “Days of Our Lives”, “Vecinos y Amigos”. Un detalle anecdótico es decir que en algunos de estos casos es

anteriores, por ejemplo autores como Fuenzalida¹⁰⁰ llegan a hablar de la incapacidad de los científicos sociales para comprender el “placer” de las personas al ver, analizando el discurso televisivo desde un esquema impertinente a las características que este tiene y que le hacen inaccesible la “lectura” y el código a través de la cual las personas se relacionan con el medio. Las opciones de Robert Allen y Valerio Fuenzalida no son aisladas, ni inconexas, se dan coordinada y paralelamente al avance de otros especialistas como Jesús Martín - Barbero, Roger Silverstone, David Morley, Nora Mazziotti, Anamaria Fadul (por nombrar sólo algunos y a sabiendas de ser muy restrictivos en la lista), quienes han avanzado en la comprensión de la televisión y las telenovelas desde un nuevo punto de vista¹⁰¹.

Este nuevo punto de vista considera a la televisión en general y a las telenovelas en particular, como un fenómeno complejo que merece atención en sí mismo y a las audiencias como un sujeto activo en la relación con el discurso televisivo y no como objetos estáticos de estímulos mediáticos, desde ahí el campo de investigación nuevamente se ha abierto en diversos sentidos; básicamente porque empieza a ser interesante el discurso televisivo, sus características, sus diferentes programas, las audiencias y sus formas de interpretación, reinterpretación y reapropiación de lo que se ve, porque se empieza a aceptar que las personas ven telenovelas a partir de su cotidianeidad que es creativa. La situación antes descrita no se debe a que los investigadores mencionados sean mejores que sus predecesores, sino más bien a la inserción de la preocupación por las telenovelas y la televisión en los nuevos desarrollos de las ciencias sociales que permiten seguir nuevas pistas en el mismo ámbito.

posible ver capítulos “antiguos” y “nuevos” el mismo día en distintos horarios.

¹⁰⁰ Fuenzalida, op.cit.

¹⁰¹ Es importante destacar que en esta nueva forma de entender el fenómeno de las “soap operas” y las telenovelas también ha incidido fuertemente la reconceptualización respecto de las mujeres, en la década del veinte frecuentemente se tildaba a la ama de casa como subnormal y, por lo tanto, era fácil señalar que ese tipo de personas veía esos programas justamente por sus limitaciones; lo que era equivalente a hablar de las limitaciones de las mujeres ya que su incorporación al mundo del trabajo no se verificaba aún. Los estudios de mujer (primero) y de género (después) han contribuido enormemente a elaborar de nuevo esas categorías y a hacer inadmisibles ese tipo de reduccionismos.

Esta forma, esta "entrada de investigación" no implica una negación de la enorme importancia de aspectos como la determinación económica de los medios y su programación ni tampoco el abandono de focos tan importantes como la hegemonía cultural, al contrario, estos enfoques pretenden analizar como es que ocurren esos fenómenos en la televisión, ya que no basta creer o saber que existen sino que es necesario describir y analizar los mecanismos específicos en que esas determinaciones se efectúan comprendiendo que el poder y la dominación no son un proceso de pura coerción y determinación sino que también conllevan un proceso de seducción del dominado en que éste último no es un elemento estático.

Por lo tanto, este enfoque no implica una mirada ingenua ni aséptica de lo que ocurre en el mundo de los medios, sino una mirada que no se conforma en una denuncia simple y directa; sino que pretende desarrollar un análisis complejo que permita entender de mejor manera cómo ocurren estos procesos. De cualquier modo, esas entradas complejas requieren información de base, descripciones simples y análisis específicos; en este último ámbito (pero con la perspectiva antes descrita) es donde se inscribe la presente investigación.

Uno de los primeros derroteros que han seguido estos desarrollos, ha sido analizar las audiencias no para caracterizar a la "extraña" masa de personas que ve telenovelas, sino para comprender los diferentes subgrupos existentes para los diferentes horarios y las connotaciones asociadas a uno u otro tipo de telenovelas. Los principales hallazgos de estas investigaciones es que el público que ve telenovelas es mucho más amplio que lo que se creía, si bien nadie duda que las mujeres ven más telenovelas, ahora se ha enfatizado el que la ven mujeres de todos los estratos socioeconómicos y que su visión está más

asociada con las ocupaciones cotidianas que deban enfrentar que por su mayor o menor capital cultural, además, se ha establecido que la familia en general ve telenovelas y que quienes no la ven se mantienen informados de su desarrollo o al menos de las partes principales del relato.

Otro punto de interés ha sido el analizar las telenovelas relevando la relación entre el espectador y el medio, tratando de acceder a las significaciones que éste espectador otorga a los diferentes personajes, entendiendo que ellos son representaciones que entran en juego con el mundo preexistente del auditorio; de este modo se han sistematizado los procesos de identificación (positiva y negativa) y otros aspectos que vinculan al espectador con el discurso de la telenovela a través de las representaciones que ella contiene en relación con la realidad que circunda al espectador, como bien señala Tufte: "It is in the interaction between the sender, the message and the receiver that the production of meaning take place. Or rather, it is in the interplay between a coded message and decoding, based on the specific socio – cultural competence of the viewer, that the media product creates a meaning for the receiver"¹⁰² "Methodologically, a fundamental rethinking of the existing method is needed. The perspective must be broadened, the researchers must look up from television, they must move around, not only amongst the families, but in all parts of everyday life in the local community"¹⁰³

En Inglaterra, como señalamos previamente, este desarrollo tuvo como telón de fondo el nacimiento e institucionalización de los "estudios culturales", es necesario señalar que los estudios culturales nacen de la preocupación del área del arte antes que del área de las Ciencias Sociales; dos figuras claves a este respecto son Raymond Williams y Stuart Hall, el primero elaboró la idea de que la cultura podía ser

¹⁰² Thomas Tufte; "Everyday life, women and telenovelas in Brasil"; en Fadul, Anamaria Fadul A. "Ficcão seriada na tv as telenovelas latinomericanas" op. cit. pág 78.

¹⁰³ Idem. página 84.

analizada de una forma ordinaria, abandonando el carácter elitista que hasta entonces tenía el análisis de la producción cultural, Williams aplicó esta consideración principalmente en el análisis literario; por su parte, Hall toma los avances de Williams y continúa avanzando en el desarrollo de estudios de medios, de “soap operas”, de representaciones en la prensa, etcétera¹⁰⁴.

Más allá de lo conceptual, algunas investigaciones inglesas al carecer de referencias latinoamericanas, sufren graves dificultades metodológicas y conceptuales para hacer frente al tratamiento del melodrama desde las ciencias sociales y a desarrollar metodologías cualitativas que le permitieran pasar de la pura reflexión al trabajo de campo. Estas carencias se evidencia al conocer el acercamiento al melodrama desde los análisis de Mattelart y Allen y no desde los aportes que hemos descrito anteriormente, desde el punto de vista metodológico, la falta de manejo respecto al desarrollo de las propuestas metodológicas de la Escuela de Sociología Crítica Española obligan a las investigaciones británicas a dar grandes vueltas para el desarrollo de tecnologías usuales en Chile como el Grupo de Discusión; por esta razón es que el presente proyecto ha incorporado esos aportes conceptuales y metodológicos.

Un aspecto interesante de las investigaciones británicas desde el trabajo de Williams en adelante es que tienen un grado de divergencia mucho mayor que la latinoamericana en el tiempo reciente, por lo que conceptual y metodológicamente su rango de variabilidad es mucho mayor; esta variabilidad tiene la desventaja de que sea muy difícil establecer recurrencias, porque los descubrimientos de una investigación son puestos en cuestión por otra, sin embargo, dentro de esa situación se interesan en un objeto de estudio tan similar que ese diálogo resulta fructífero.

¹⁰⁴ Debo una enorme gratitud a la ayuda facilitada por el profesor Jorge Larraín para poder hacer estos comentarios.

Igual que en el caso de los países latinoamericanos, en el caso inglés la circunstancia descrita tiene mucho que ver con las características del medio en ese país, a saber, la existencia de un canal público hegemónico (BBC) que transmite en varias frecuencias y que es el paradigma de la calidad y seriedad en la programación lo que no obsta que sea objeto de críticas y análisis, junto a un dinámico sector de televisión por cable privada; por lo tanto, no es extraño que la discusión sea amplia y poderosa pero dentro de un determinado marco compartido. Por otro lado los estudios ingleses también se refieren básicamente al país donde se origina la investigación, o sea, Inglaterra¹⁰⁵ (como sus pares latinoamericanos) aunque tienen una mayor tendencia a analizar el fenómeno de la recepción intercultural, lo que no es nada singular porque ese es un tema muy importante en un país que siendo parte de Europa vive preocupado por la sobrevivencia de lo "brit" y que ha demostrado en diversos ámbitos su capacidad de competir por la hegemonía mundial en el ámbito del arte y la cultura, por lo que la constatación de la preeminencia de lo norteamericano en la programación televisiva es un tema que la investigación social inglesa debía abordar más temprano que tarde.

Al mismo tiempo, las investigaciones inglesas tienen diversas virtudes, de entre ellas, la que tienen una relación más directa con la presente investigación, es que han avanzado enormemente en las investigaciones desde el punto de vista de la audiencia, de manera que sobre la base de esos trabajos conocemos sus límites. Otro aporte es la coherencia entre las características ideológicas de una sociedad y los discursos televisivos, en particular, la ideología del suburbio y la imposición del "american way of life" como arquetipo, como indica Silverstone "el género de la telenovela suministra míticamente una forma cultural en la cual se exteriorizan los problemas del suburbio y de lo suburbano"¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Esto implica no sólo no atender con la misma fuerza lo que ocurre en Europa, sino que también existen diferenciales de atención respecto a Escocia e Irlanda.

¹⁰⁶ Roger Silverstone, op. cit.; página 126.

El mismo autor señala que los trabajos de Gerhart indican que entre la comunidad de personajes de las telenovelas y la de espectadores hay un proceso más complejo que la mera identificación, por otro lado Ang cree que podría haber una estructura trágica del sentimiento y Radway una constante oscilación entre identificación y comparación; en definitiva, al menos se ha establecido desde diversos puntos de vista que la relación entre la comunidad de personajes y los telespectadores es compleja y que uno de los elementos importantes en dicha relación es la identificación. El presente proyecto comparte este punto de vista, por cuanto la identificación es uno de los factores a través de los cuales se constituye la representación social pero no el único, por lo que el análisis de las representaciones nos encamina en el análisis de la identificación pero coloca esta operación como parte de un constructo de mayor importancia práctica y de superior consistencia conceptual.

No sería razonable terminar esta sección sin hacer referencia al tremendo aporte de David Morley, este investigador ha desarrollado dos de los más importantes estudios referidos a la televisión ("Nationwide" y "Family Television") y ha establecido que la diversidad de interpretaciones posibles frente al mensaje televisivo no es sinónimo de pluralidad, por lo que el análisis del texto televisivo es una manera posible de analizar el fenómeno. Para Morley el análisis del texto o del mensaje continúa siendo una necesidad, sobretodo luego del agotamiento que parece sufrir el análisis desde la audiencia, este autor concuerda con Feuer en que dicho tipo de investigación cae en el mismo problema del que huye porque el investigador debe interpretar lo que escucha y ve y porque debe privilegiar la interpretación de la audiencia por sobre la del crítico, quedando sin la validez la opción original por privilegiar la audiencia¹⁰⁷ ya que sólo se privilegia una interpretación respecto a otra; el aporte de Morley es más extenso, sin embargo estos son

¹⁰⁷ C.fr. Morley, op.cit: página 260.

los aspectos más relacionados con el presente trabajo.

La revisión de estos estudios permite encontrar algunas recurrencias respecto al comportamiento como espectadores de las mujeres, los jóvenes, los hombres adultos, etc. en Argentina, Brasil, Inglaterra, Chile y Colombia¹⁰⁸; a través de distintos caminos, el sentido de los resultados resulta muy similar¹⁰⁹. En ese marco, corresponde preguntarse qué queda por investigar.

El presente proyecto se plantea que, dado que se ha cambiado el enfoque y se ha avanzado mucho en el análisis del espectador, es adecuado volver a analizar el discurso de las telenovelas propiamente tal, puesto que, una vez que conocemos la manera en que las personas interpretan el discurso de la telenovela, quedan por incorporar (al presente proyecto) una perspectiva temporal que, en este caso, se aboque al cambio en las representaciones en las telenovelas de producción nacional, desde un enfoque metodológico que supere el “análisis de contenido” y sus derivaciones posteriores¹¹⁰.

Esta investigación reconoce que la superación del análisis de contenido no es una tarea novedosa, pero sí lo es invertir un esfuerzo que tenga esas características en el análisis comparado de telenovelas de producción nacional a través del análisis de las representaciones sociales contenidas en su discurso. Al

¹⁰⁸ Nos referimos a los países donde existe mayor abundancia de datos, ya que también es posible encontrar datos de Egipto, Rusia, China o México; pero en todos esos casos la información disponible se encuentra más dispersa o es de más difícil acceso.

¹⁰⁹ Por nombrar los aspectos más relevantes y a modo de ejemplo podemos señalar que todas las investigaciones indican que la audiencia de las telenovelas ha tendido a diversificarse, que su visión ha sido incorporada a la cotidianeidad de las familias, que las personas tienden a identificarse con alguna característica de los personajes, que las historias se relacionan con el imaginario de los televidentes, que las personas identifican claramente a las telenovelas como un ámbito de ficción y no de realidad, que los modelos brasileño y mexicano son los dominantes y que ellas son vistas por todos los estratos socioeconómicos pero que en la cultura popular encuentran su conexión más fuerte.

¹¹⁰ Cuando nos referimos al análisis de contenido nos referimos a la metodología que bien describe y sistematiza Bernard Berelson: “Content Analysis in Communication Research”; Free Press; Glencoe. 1952. Al hablar de sus “derivaciones posteriores” se hace referencia a trabajos (pequeños y grandes) que explícitamente proponen modificaciones sobre las mismas bases del modelo de Berelson: objetividad, sistematicidad y cuantificación.

utilizar esta vía de análisis se pretende romper con la pretensión de ahistoricidad de las telenovelas, realizando una revisión comparada de al menos dos de ellas en un mediano plazo, el tratamiento detallado de este aspecto será abordado en la sección de Metodología; por el momento baste con declarar que nuestro objeto de estudio será la existencia o no de un cambio de las representaciones de las telenovelas de producción nacional respecto de la juventud.

1. La investigación sobre telenovelas en América Latina

Esta sección se referirá sólo a los trabajos más recientes para no ahogar al lector en la revisión de avances que pueden ser muy interesantes pero que no aportarían más que una dimensión documentalista o enciclopédica a esta investigación, características que están lejos de las intenciones de este proyecto y que se ha intentado mantener a lo largo de todo el presente documento.

Un antecedente muy interesante es el predominio de enfoques de una gran profundidad analítica respecto a la televisión y las telenovelas a partir de la década de los '80, dando lugar a un interesante proceso de producción y circulación de trabajos al respecto, aunque será abordado más adelante es interesante destacar que el aporte chileno de esa época estuvo radicado en los aportes de CENECA, en particular los trabajos de Carlos Catalán y Gisselle Munizaga a los que se puede agregar a José Brunner.

Las investigaciones latinoamericanas del último tiempo han estado claramente nucleadas en torno a grupos de investigadores pertenecientes a un mismo país que, en determinado momento, ocuparon un mismo espacio institucional, así como en Chile la investigación al respecto estuvo centrada en CENECA.

en Brasil estuvo en la Universidad de Sao Paulo y en Colombia en la Universidad del Valle; teniendo como investigadores más conocidos a Anamaria Fadul y Jesús Martín - Barbero respectivamente.

Brasil es uno de los países productores de telenovelas más importantes en Latinoamérica y en el mundo, allí se han desarrollado un buen número de trabajos en torno a las telenovelas, en particular, porque la cultura popular y su estudio tiene gran relevancia en el escenario brasileño. En ese escenario el trabajo de la Escola de Comunicacoes e Artes de la Universidad de Sao Paulo es amplio e importante (aunque hasta ahora se ha reflejado más en la fortaleza de dicha escuela que en la producción de textos propios), ese trabajo se ha hecho en el marco de un conjunto de investigadores que se retroalimentan mutuamente, especial importancia tienen entre otros José Marques de Melo, Ondina Fachel, Martha Klagsbrunn y los Mattelart¹¹¹; quienes han aportado desde diversos puntos de vista a la comprensión de las telenovelas en Brasil, sus espectadores y del fenómeno Globo en particular. De cualquier manera Anamaria Fadul es la investigadora más conocida, desde sus investigaciones respecto a la radio y la aparición de artículos suyos en revistas latinoamericanas especializadas, pasando por el hecho de que ha sido la coordinadora del núcleo de investigaciones sobre las telenovelas de la ECA-USP, luchando a contracorriente mucho tiempo puesto que, según sus propias palabras, el proceso de evolución de la telenovela en Brasil "fue, por supuesto, largo y lleno de contradicciones. Combatida siempre por los intelectuales".¹¹²

El trabajo brasileño tiene algunas particularidades importantes, la primera es que gran parte de su trabajo está dedicado a la comprensión del fenómeno de Red Globo, tanto en términos nacionales como internacionales; ya que una empresa que se impone en el mundo, naturalmente parte por imponerse en su

¹¹¹ El lector verá que nos referimos a investigadores que se han dedicado al análisis del fenómeno en Brasil aunque no necesariamente a investigadores de nacionalidad brasileña.

¹¹² Fadul, Anamaria: "La telenovela brasileña y la búsqueda de las identidades nacionales"; en Mazziotti (comp.) "El

país (a TV Tupí por ejemplo) y por despertar la atención de los investigadores; la segunda es que las características del país y su mundo académico hacen que haya mucho trabajo disperso en relación con la cantidad de material disponible, ya que muchas ediciones son de una tiraje y circulación que no pasa del ámbito paulista o carioca, de allí que tiene particular importancia la participación en revistas especializadas, en particular "Chasqui" y "Diálogos de la Comunicación", o la edición de libros como "Ficcão seriada na tv. As telenovelas latinoamericanas" cuya editora - compiladora es la profesora Fadul¹¹³.

Finalmente una característica muy propia del Brasil es el diálogo existente entre el mundo del arte popular, la producción de telenovelas y los intelectuales (en particular aquellos de izquierda). esto significa que autores de la calidad y reconocimiento de Roberto Amado no sólo escriban guiones para telenovelas, sino que también mantengan un diálogo fluido con algunos de los autores que antes nombráramos y con el circuito intelectual en general, esto ocurre también con Cassiano Gabus Mendes, Gilberto Braga, Alfredo Dias Gomes, Doc Comparato; por nombrar sólo algunos.

En este escenario, las investigaciones brasileñas han avanzado sobre el camino de caracterizar la industria y la recepción de los telespectadores, es particularmente notoria la ausencia de perspectivas "apocalípticas" de acuerdo a las categorías de Eco, quizás esto se deba a que las características del género en Brasil hacen casi imposible no reconocer algún grado de identificación nacional, de crítica al orden establecido, de rescate de la historia nacional; en fin, sin desconocer la inmensa presencia comercial de O'Globo es evidente la configuración de un fenómeno complejo que no puede ser comprendido de buenas a primeras ni de un solo plumazo.

espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas"; Ediciones Colihue; Bs. Aires, 1992; página 134.

Por otro lado, los análisis de las telenovelas en Brasil regularmente se encuentran referidos a las telenovelas producidas en ese mismo país y utilizan una mirada que ha tendido a ubicarse entre un análisis histórico del género y un análisis de la relación entre los espectadores y el género. El énfasis en el devenir del género se debe a que las telenovelas brasileñas sufrieron un inmenso cambio a partir de finales de la década del '60, particularmente a partir de la emisión de "Beto Rockefeller", las telenovelas producidas en Brasil fueron desarrollando las características que las han hecho populares a lo largo del mundo como: calidad técnica superior, guiones lúdicos y fantasiosos, complejidad narrativa, potenciamiento de las historias secundarias, presencia de elementos reales (historia de Brasil, religiosidad popular, crítica social) y un componente sensual - erótico superior a la media de la producción latinoamericana; por lo tanto, las investigaciones se han dedicado a dar cuenta de este tránsito, a caracterizar los elementos que permiten la internacionalización del género, a analizar la manera en que O'Globo desplaza a TV Tupí y otras cadenas nacionales en la producción de telenovelas (especialmente a Machette), a establecer la manera en que la producción brasileña desplazó a la producción argentina y peruana o a revisar la relación entre esas historias llenas de crítica y elementos disruptivos del orden socio - político con la existencia de regímenes autoritarios.

Finalmente, aunque la mayoría de los trabajos que se han tenido a la vista para la presente investigación, reconocen el trabajo de Martín - Barbero en lo referido a la estructura melodramática de las telenovelas latinoamericanas, cuando se dedican al análisis de la relación entre los espectadores y el género lo hacen desde una perspectiva que busca describir qué elementos hacen que las personas se identifiquen con determinados personajes sin atender a las posiciones que ellos ocuparían en la estructura melodramática,

¹¹³ Valga destacar que este fenómeno es común al resto del continente.

este énfasis está dado, entre otras cosas, porque los investigadores del fenómeno de las telenovelas en lo respectivo a Brasil tienen la firme convicción de que en ese país este adquiere características muy particulares, derivadas de la influencia de las novelas de folletín francés, los dramas latinoamericanos y las telenovelas escritas y producidas en la década del '60¹¹⁴ (valga destacar que son los mismos elementos que reconoce el autor colombiano para todo el melodrama aunque integra fenómenos más antiguos al análisis, como la literatura de cordel y la Bibliothèque Bleu).

En ese marco, las investigaciones respecto de las telenovelas brasileñas han logrado establecer que las identificaciones establecidas entre los telespectadores y los personajes de la trama se establecen en la cotidianeidad que el género contribuye a constituir y tiene una característica predominantemente ambigua "The reception of television is thus ambivalent. The reception is to some degree determined by the interpersonal relations the viewer forms part of. In some cases psycho-social forces are released that contribute to the solving of the problems of everyday life. Thereby, the TV-watching also contributes to the creation of obviousness and entirety in everyday life"¹¹⁵, pese a la ambigüedad a la que hace referencia la cita, la revisión de los artículos al respecto indica que los telespectadores se refieren a la identificación positiva o negativa con personajes que contengan al menos una característica en común con ellos o ellas (sexo, edad, procedencia social, territorio de origen) de una manera que no es exclusivamente cognitiva.

Entre estos componentes no cognitivos de la identificación, aparece con mucha fuerza la idea de que la visión de personajes con los que se identifica el espectador (lo que no quiere decir que sean iguales a él o ella), en cuanto que los espectadores se involucran en el "placer de ver televisión" más allá de su compromiso real con lo que están viendo, por ejemplo: una espectadora puede ver una mujer muy

¹¹⁴ C.fr. Anamaria Fadul en Revista Latinoamericana de Comunicación. Chasqui, N°25; Enero- Marzo 1988; Quito; pág 16-21

agresiva e identificarse con ese personaje aunque le dé risa y asuma que su asertividad es excesiva o, al revés, encontrar que un personaje "malo" es particularmente interesante por la fuerza con que lucha por sus ideas; por lo tanto, la identificación se produce no sólo por una semejanza cognitiva, sino también por una cercanía lúdico - afectiva, o sea, no sólo con aquellos personajes que se nos parecen, sino también con aquellos que nos parecen interesantes, divertidos, etc. Nótese que las referidas investigaciones hacen alusión sólo a la identificación, que es uno de los aspectos más interesantes para las investigaciones que utilizan el punto de vista del receptor, lo que no significa que la construcción del sentido sea realizada sólo a través de la identificación; de cualquier modo, la discusión metodológica será dada más adelante, por el momento basta con referir el avance en la materia que se ha registrado en Brasil.

En el caso de Colombia, la influencia de Martín - Barbero ha sido mucho mayor y más centrada en él que en el núcleo de investigación que dirigió en la Universidad del Valle, el mencionado investigador reside hace muchos años en ese país y el impacto de su trabajo ha sido mucho mayor, entre otras cosas porque sus aportes entregan un marco conceptual de análisis que rebasa el análisis particular del género, al punto de que son cita obligada en los textos referidos al tema.

De cualquier modo, las investigaciones colombianas tienen otras diferencias con las brasileñas, más allá del mayor o menor apego a la línea de investigación desarrollado por Martín - Barbero; en primer lugar, en Colombia la industria televisiva se encuentra a años luz de distancia del desarrollo de esta industria en Brasil, más aún, en el campo de las telenovelas el desarrollo colombiano es interesante pero incipiente, por otro lado, la cultura popular no tiene las características que tiene en Brasil porque las circunstancias políticas de Colombia hacen que en ese país la ruptura entre los intelectuales y los circuitos oficiales sea

¹¹⁵ Thomas Tufte: op. cit. pág 96.

casi absoluta, finalmente en Colombia la presencia de programas foráneos es mayoritaria como en la mayoría de los países, en cambio en Brasil predomina la producción propia.

Las características de las investigaciones respecto a las telenovelas en Colombia están determinadas por las particularidades que se acaban de detallar, el análisis de la situación colombiana (cuando se utiliza un enfoque centrado en la recepción) regularmente considera la comparación entre la relación establecida entre los espectadores y las telenovelas de producción nacional y aquellas que no lo son; cuando se utiliza un enfoque más "histórico" regularmente las investigaciones se refieren a las etapas que ha seguido la producción colombiana de telenovelas, desde la inexistencia de producción hasta la actual incipiente en su desarrollo.

Un aspecto interesante es que las investigaciones realizadas en el referido país consideran el análisis textual propiamente tal, analizando el surgimiento de lo nacional en las telenovelas a través de la comparación textual, por ejemplo: "*Topacio* resultó ser un buen paradigma de la telenovela más tradicional y como tal permitía, entre otras cosas, resaltar las innovaciones de la nueva telenovela colombiana"¹¹⁶.

Los resultados de las investigaciones que han estado a nuestra vista, muestran extrema semejanza con las investigaciones brasileñas en lo referido a la manera en que las personas se relacionan con los personajes de las telenovelas, esa identificación siempre ocurre sobre la base del reconocimiento del telespectador de al menos una característica común entre él o ella y los caracteres de las telenovelas, también indican que las telenovelas colombianas han optado por acercarse al patrón brasileño instalando nuevos tópicos y

¹¹⁶ Lager, Elizabeth; "Lecturas. Las razones de una pasión: Análisis de *Topacio*"; en Martín - Barbero (comp.); "Televisión y

características dentro del cruce entre las características del marco conceptual de Barbero y las características de Colombia "las transformaciones expresivas están haciendo posible el encuentro género - telenovela con el país. Quizás también sea verdad su revés: el acercamiento a la 'realidad' y a los imaginarios de lo nacional secretamente liberando posibilidades narrativas y dramáticas hasta engendrar una modalidad mestiza, profundamente renovadora del género".¹¹⁷ Una de esas particularidades colombianas está dada por la compleja relación entre los intelectuales colombianos, la producción mediática y la alta cultura "Los productores culturales inconscientes, autonómicos, tales como los libretistas del melodrama, de vanidad comercial a veces desfachatadamente pueril y prostituida, resultan (...) ocasionalmente más negadores, innovadores, destructivos o críticos que los productores culturales de museo, tan reverentes frente al capital cultural consagrado, que no pueden menos que mistificar y remistificar las formas de la alta cultura internacional"¹¹⁸.

Es de nuestro más alto interés destacar que las diferencias señaladas entre las investigaciones brasileñas y las colombianas, se refieren más bien a las metodologías u orientaciones que ellas traducen, que a los resultados que arrojan, el comentario de Sonia Muñoz: "la telenovela no deja de ser ficción: ella es como la vida; y ese no ser la vida misma pero poder remitirla a ella es lo que permite el reconocimiento y el goce: el dramatismo efectista, que encanta a las mujeres y que se refleja en una trama 'sobrecargada'"¹¹⁹ sería fácil de instalar en la mayoría de las investigaciones brasileñas que hemos podido revisar. Por lo tanto, los resultados son coincidentes en cuanto que las telenovelas se inscriben en la cotidianidad de las personas, incluso constituyéndola y que esa constitución se da de un modo complejo por cuanto se

Melodrama": op.cit.; página 139.

¹¹⁷ Martín - Barbero: "Transformaciones del género": ibid. página 74.

¹¹⁸ Ramírez, Sergio: "Lecturas. Las violencias de la modernidad en telenovelas colombianas": en Martín - Barbero (comp.), ibid. página 124.

¹¹⁹ Muñoz, Sonia: "Mundos de vida y modos de ver": en Martín - Barbero, ibid. página 249.

mezclan en ella valores nacionales, populares, dominación y rebelión, dominación y seducción. También son coincidentes en que pese a ser un fenómeno que se radica principal e históricamente en el ámbito de lo femenino ha avanzado hacia lo masculino y lo juvenil fuertemente, del mismo modo que la identificación que establecen los telespectadores con los personajes ocurre en el ejercicio de la competencia comunicativa que tienen los telespectadores respecto al discurso de las telenovelas en general, que se crea y recrea, como sabemos, en cada telenovela. En definitiva, no es osado señalar que las investigaciones colombianas indican "mutatis mutandis" que los fenómenos arriba indicados son comunes en los países considerados y que, por lo tanto, es plausible establecerlos como una recurrencia más que como hechos particulares o novedosos.

En el escenario latinoamericano el aporte de Nora Mazziotti es un poco más tardío y más aislado en la Argentina que los que hemos descrito en los párrafos precedentes, aunque lo más probable es que ambos fenómenos vayan unidos, es decir, que con el tiempo el trabajo de Mazziotti adquiera mayor importancia en el escenario argentino. Seguramente está característica de la investigadora argentina se deba a que, originalmente, ella había orientado su quehacer a la historia del teatro argentino, a partir de la cual derivó hacia las telenovelas, que en Argentina aún se llaman "teleteatros".

Coincidentemente con los trabajos latinoamericanos que hemos citado Mazziotti señala que "En la telenovela argentina se reconocen marcas de las tradiciones teatrales conformadas entre los años 1890 - 1930, que a su vez nutrieron el cine, la radio y otros formatos televisivos"¹²⁰; la tradición de viajar por todo el país le otorgó una inmensa influencia del teatro costumbrista argentino, lo que se engarzó de algún modo con la tradición del circo en ese mismo país, no es un dato menor recordar que Eva Perón era actriz

¹²⁰ Mazziotti, Nora; "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo"; en Mazziotti, Nora (comp.);

de radio antes de conocer al famoso general.

De cualquier manera los libros y artículos de la profesora Mazziotti son cita obligada en los trabajos respecto a los medios que se hacen en Argentina; valga señalar que los trabajos argentinos aunque son más cercanos a la realidad chilena se orientan más a la televisión en general que a las telenovelas en particular porque éstas han perdido importancia en ese país como productor, Mazziotti señala que "Debido a diversos factores (la crisis económica, el auge de la telenovela en el resto de los países latinoamericanos, la rentabilidad de las exportaciones sobre todo el mercado español e italiano y el achicamiento del mercado local, que los torna imprescindibles), nos encontramos frente a una modalidad, la de las grandes coproducciones, que hoy coexisten en la programación junto a enlatados provenientes de México, Venezuela o Brasil"¹²¹.

Es necesario agregar que, en el caso argentino, junto al decaimiento de su característica de país productor de telenovelas, ha desarrollado en un estilo de programas bastante interesante y que han sido objeto de copia en Chile y otros países con personalidades muy marcadas y que tienen una marcada tendencia a dar su propia opinión en vez de ser sólo conductores o animadores ("Videomatch" de Marcelo Tinelli, "El Rayo" de Deborah del Corral, "Caiga quien Caiga" de Pergolini, "A la cama con Moria" de Moria Casán, etcétera) y que tienen, en su mayoría, una fuerte orientación juvenil bien específica, "Se podría afirmar que el proceso de biologización de la dimensión juvenil en la televisión performa al joven como una configuración relacionada con la rebeldía integrada, la transgresión artística, la inconformidad y la pasión romántica"¹²²; quizás si un aspecto bien importante en el desarrollo de este tipo de programas sea que la

"El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas". Ediciones Colihue; Buenos Aires, 1992; página 157.

¹²¹ Idem, página 159.

¹²² Gándara, Santiago; Mangone, Carlos; Warley, Jorge; "Vidas imaginarias: los jóvenes en la tele"; Editorial Biblos; Bs. Aires,

influencia del TV Cable en Argentina es mayor que en el resto de los países latinoamericanos.

No es posible terminar de analizar el estado del arte en latinoamericana sin destacar la escasez de investigaciones respecto al tema que motiva esta investigación en México pese a que dicho país es un fuerte productor de telenovelas y de tener fuertes investigadores en el ámbito de la cultura popular y el consumo, en particular Carlos Monsivais y Néstor García-Canclini. La única experiencia que hemos podido conocer en este país es el Programa de Cultura del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Colima, programa a través del cual se han encontrado artículos en los trabajos compilatorios de Mazziotti y Fadul, lamentablemente no se han encontrado más productos de ese esfuerzo.

No tenemos explicaciones para este fenómeno que se repite en Venezuela y Perú aunque en esos países es menos notable, porque Venezuela no tiene mucha historia de investigación social y Perú tampoco. Volviendo al caso mexicano, es posible hipotetizar que los investigadores sociales de ese país se han dedicado más a la transculturación y al análisis de lo indígena que específicamente a la televisión y las telenovelas porque ambos fenómenos son más amplios que éste y porque tienen en ese país más fuerza que en todos los demás que hemos destacado.

Finalmente, es necesario reconocer que en todos los trabajos latinoamericanos que hemos podido considerar existe una fuerte presencia de interrelación, expresada en citas y trabajos en conjunto y una fuerte tendencia al uso de marcos conceptuales semejantes, este hecho fortalece la posibilidad de encontrar recurrencias y avanzar en nuevas investigaciones.

2. La investigación sobre telenovelas en Chile

En la presente sección haremos un pequeño recuento de las investigaciones respecto a este ámbito temático que han sido realizadas en nuestro país y que han podido ser revisadas por nosotros; este breve recuento no tiene una línea histórica ni pretende ser un resumen exhaustivo y detallado de todas las investigaciones existentes al respecto; más bien hemos seguido la siguiente línea, primero se hace referencia a los principales investigadores que se conocen en nuestro país y, luego, se hace una revisión de algunas investigaciones aisladas que atacan problemas de investigación referidos a las telenovelas chilenas.

Esta revisión tiene un doble sentido, por un lado pretende ilustrar al lector respecto a una variedad de investigaciones que podrían ser de su interés para otras investigaciones y, por otro lado, pretende mostrar cuál es la particularidad de nuestra investigación al conocer los caminos que ya han sido recorridos y algunas breves opiniones respecto de ellos y sus resultados.

La investigación social en Chile referida a la televisión es poca pero no inexistente, seguramente porque cuando el fenómeno alcanzó a adquirir importancia las urgencias del país eran muy otras que la de analizar el devenir de los medios.

Un aspecto que destaca en la investigación chilena referida a la televisión, es su alto nivel de actualización respecto a las tendencias que adquiere este ámbito en el mundo, de manera que rápidamente ha ido

incorporando en sus citas y bibliografías los avances más importantes aunque esa actualización no se haya traducido en un mayor número de investigaciones.

En este sentido, Valerio Fuenzalida ha trabajado en diversas instituciones la temática de la televisión, teniendo especial énfasis en el análisis de los efectos de la televisión en los niños y las posibilidades de la televisión educativa, aunque el último trabajo que se ha conocido de él se refiere a la relación entre cotidianidad y televisión, lo que - como hemos visto- se enmarca en las preocupaciones internacionales al respecto "Con el actual reaprecio de la vida cotidiana (...) adquieren densidad antropológica e histórica asuntos que en otros ethos cultural se consideraban preocupaciones secundarias"¹²³.

Fuenzalida tiene contactos con los medios y las personas que trabajan allí lo que le otorga una visión menos apocalíptica aunque no por eso menos crítica, sus principales aportes se dan en la utilización del análisis desde la recepción televisiva y su trabajo se orienta al medio de manera total y no por géneros, ha establecido un elemento de vital importancia para la presente investigación: por una parte que el lenguaje que utiliza la televisión establece un vínculo lúdico – afectivo, con un alto impacto motivador y actitudinal de corto plazo pero carente de potencialidad en otras esferas, por lo que las investigaciones de corte racionalista no aciertan su objeto por no acceder o desconocer el "placer de ver" que inspira a los espectadores, así los "Análisis de corte iluminista-racionalista consideran la narrativa de las telenovelas - centrada en la afectividad privada- como un género televisivo de gran capacidad de alienación; pero los estudios de recepción televisiva muestran una perspectiva muy diferente; muchísima gente se reconoce e identifica con ese mundo privado y familiar, donde se privilegian las reacciones afectivas y las pasiones humanas. Los problemas y conflictos de la vida cotidiana aparecen retomados -transformados, fantaseados

¹²³ Fuenzalida; op. cit., página 49.

y estereotipados- por el género telenovela, pero finalmente reconocibles y objeto de interés, identificación y comparación con la propia experiencia existencial".¹²⁴

Es fácil apreciar que Fuenzalida se encuentra a punto de confundir polisemia y diversidad (cosa común al hacer una exégesis en la investigación con un enfoque desde la recepción), anteriormente se sostuvo que la polisemia del discurso televisivo no significaba que este fue más pluralista o, visto de otro punto de vista, que la existencia de diversas lecturas posibles no quiere decir que cualquier lectura sea posible, ni que no haya una dominante, en este sentido, Fuenzalida aprecia que las telenovelas no son un producto infinitamente transformable aunque coloca las limitaciones en la recepción "Cualquiera sea la hipótesis del valor cultural de la telenovela, ella no aparece moldeable a gusto de libretistas o productores; es un género con una consistencia en la memoria cultural de sus aficionados; sus críticos detractores no han logrado modificarla, ni racionalizar su afectividad; ni escolarizar sus contenidos, ni cambiar su standard estético hacia cánones literarios"¹²⁵; por lo tanto, Fuenzalida ve límites pero los coloca en la cultura popular, la investigación que aquí presentamos considera el punto de Fuenzalida como adicional al antes expuesto, es decir, la cultura popular es un límite a las telenovelas, pero ello no obsta a que los medios igualmente sean portadores de un discurso que es autorreferente y tiene pretensiones hegemónicas, o sea, que las telenovelas tienen esa doble determinación, la propia de la industria y la que proviene de la cultura popular.

Siendo igualmente valiosos que los aportes de Fuenzalida, el trabajo de Catalán y Brunner regularmente ha estado referido a la televisión en general o a la cultura popular como sistema, por lo que ni siquiera encontramos en sus investigaciones referencias al análisis de géneros, esto no obsta reconocer que el

¹²⁴ Fuenzalida; *ibid.*, página 49.

aporte de estos autores ha sido cuantioso en cuanto a comprender la globalidad de la problemática mediática en Chile y a contextualizar esta discusión en el país; sin embargo, su aporte tiene una orientación que le otorga pocas confluencias con el trabajo de Fuenzalida.

En términos históricos, el primer grupo de investigación que dedicó parte de sus esfuerzos a las telenovelas en Chile es el de la Escuela de Artes de la Comunicación, dependiente de la Universidad Católica de Chile; los trabajos de investigación de la referida escuela se abocan a un espectro amplio de interés y, debido a la época, las telenovelas y la televisión eran objetos de estudios más bien exploratorios o con tentativas de extender los análisis y estrategias que se habían utilizado en el cine ya que en esa escuela se tenía experiencia en ese ámbito, por ejemplo Giselle Munizaga había realizado un trabajo de análisis de la dimensión ideológica del mensaje cinematográfico en 1972.

Una investigación particularmente relevante que fue desarrollada en esa misma universidad (aunque sin la figura institucional de la EAC, seguramente por el cambio de las circunstancias políticas del país) fue el de María de la Luz Hurtado "La telenovela: Mundo de realidades invertidas", el que casi diez años antes de los trabajos de Fadul, Martín - Barbero o Mazziotti; desde un análisis semiológico desarrolla algunas líneas básicas de análisis (casi intuitivas para la época) que no dejan de sorprender por su lucidez. Especialmente destacable es su conclusión de que "cada una de las características del mito son cumplidas por la estructura de la telenovela"¹²⁶, pese a las limitaciones que, en el correr de los años, encontró el análisis semiológico referido a las ideologías, el trabajo de Hurtado fue metodológicamente muy novedoso (se vieron dos telenovelas de Canal 13 y una de Canal 7 durante cinco meses) y conceptualmente muy

¹²⁵ Fuenzalida: *ibid.* página 149

¹²⁶ María de la Luz Hurtado: "La telenovela: Mundo de realidad invertidas (un análisis semiológico)": Centro de Comunicaciones Sociales; EAC - UC; Santiago, 1976; página 192.

aportador.

En esa universidad también vió la luz el trabajo de Elena González¹²⁷, que siendo interesante como análisis de la recepción televisiva es más bien un aporte a la construcción del concepto de "apropiación educativa" que se desarrollaría más adelante en los trabajos de CENECA, CIDE y CPU que una investigación concentrada en la teleserie "Sentencia", que da nombre al trabajo y que no es una telenovela; valga destacar que no es que el trabajo de González no sea plausible, sino que su aporte está muy orientado a destacar el aspecto que acabamos de indicar y por tanto se encuentra cerrado a otros elementos que sí tendrían una relación más directa con esta investigación.

El último aporte (que hemos podido conocer) del grupo de investigadores que trabajó la temática en la Universidad Católica de Chile fue el de Miller, Morel y González que tiene como motivación no "tomar partido en cuanto a las bondades o defectos que presentan las Telenovelas que actualmente llegan a nuestro país, sino situarnos en una perspectiva de interés por el fenómeno que debe incluir en el futuro revisiones y análisis profundos para hacer de ellas una mejor perspectiva artística y cultural"¹²⁸, este trabajo, pese a ser el último de la citada universidad, ya constata (en 1979) que "A pesar de las polémicas y lo discutible del tema, la telenovela es un programa de presencia vital en la programación televisiva y la magnitud de su importancia merece cada día más análisis"¹²⁹

Después de este trabajo de Miller, Morel y González se extinguió el aporte de la Universidad Católica al análisis de las telenovelas en particular y de los medios de comunicación de masas en general, sin

¹²⁷ González, Elena: "Evaluación de la teleserie 'Sentencia'"; Universidad Católica de Chile; Santiago, 1977.

¹²⁸ Miller, Hugo; Morel, Consuelo; González, Elena: "Análisis y extrapolación sobre datos existentes en relación a teleseries exhibidas en Chile"; Universidad Católica de Chile (mimeo); Santiago, 1979; página 27.

embargo, Munizaga, Catalán, Gutiérrez, Fuenzalida y Subercaseaux y otros continuaron esta labor en CENECA y otros centros de investigación que se desarrollaron durante las décadas del '70 y '80 (CESOC, CPU, FLACSO, ECO); sobre estos trabajos no haremos ninguna referencia particular, puesto que los aportes específicos que de ellos desprende esta investigación serán tratados de manera particular cuando sea del caso para el desarrollo de la presente investigación, si es que no lo han sido ya.

Independientemente de lo antes señalado es necesario destacar el desarrollo de Munizaga quien trabajó inicialmente en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile y desde sus primeras investigaciones se orientó al análisis específico de un programa como parte de un género, lo que aplicó inicialmente al análisis de películas realizadas en Chile de acuerdo a una metodología que analizaremos en detalle en la sección homónima, para luego analizar seriales policiales de producción extranjera, en algún momento se dedicó al análisis ideológico de discursos y en los últimos trabajos que le conocemos se ha dedicado a dar cuenta de la actualidad del análisis de los medios en Latinoamérica y en Chile.

El trabajo de Munizaga es bastante amplio e interesante, nuestro principal interés en sus investigaciones se encuentra en que ellas son un esfuerzo por analizar e investigar productos mediáticos específicos de acuerdo a una determinada teoría y, por lo tanto, en cada ocasión la metodología debe intentar resolver este intríngulis de operacionalizar en trabajo de campo y análisis las opciones conceptuales que parecen más plausibles.

De esta manera, la profesora Munizaga rehuye el "tiro a la bandada" y enfrenta la difícil tarea de realizar

¹²⁹ Ídem, página 2.

investigación social aplicada a los medios, por lo tanto, más allá de lo conceptual lo más interesante de sus aportes, para esta investigación, es que las investigaciones de ella mencionada posibilitan una discusión metodológica como es posible con muy pocos de los autores antes referidos; valga por el momento - entonces- destacar el trabajo de Munizaga y prometer que en la sección de Metodología se hará un tratamiento más exhaustivo de sus aportes, lo que no impide indicar por el momento que sus trabajos han sido una orientación de primera relevancia al momento de comenzar esta investigación, no por una mera aplicación obsecuente de sus opciones, sino porque instala la posibilidad de la discusión respecto al trabajo de campo en un área que, como hemos visto, es difícil de abordar en este plano.

Los autores mencionados en esta sección, son investigadores que, durante esas décadas, en diversas ocasiones y de diferentes maneras ha aportado a la investigación y análisis del medio televisivo chileno y de las telenovelas en general, bajo distintos amparos institucionales y - por tanto - compartiendo y/o divergiendo en sus distintas orientaciones conceptuales y metodológicas.

Existen tres casos de investigaciones aisladas respecto a este conjunto de investigadores, pero que pretenden orientarse directamente a las telenovelas; una es Josefina Puga¹³⁰ quien realiza un análisis a las telenovelas "Trampa para un soñador", "Alguien por quien vivir" y "La señora" desde una entrada centrada en la recepción pero que termina en un enfoque que parafraseando a la Antropología es totalmente "etic", es decir, su principal resultado es hacer un juicio ético - moral respecto a las referidas producciones de acuerdo a las opiniones que recoge en algún tipo de entrevista grupal; por este motivo, a nuestro entender, hay poco que rescatar del mencionado trabajo para nuestra investigación.

¹³⁰ Puga, Josefina: "Las telenovelas: Valores y antivalores"; Centro Bellarmino; Diciembre, 1982.

Las otras dos investigaciones fueron realizadas en la Universidad de Chile, específicamente, en la Escuela de Comunicación Social, la primera de ellas (segunda en el recuento) es de Silvia Alvarez Verdugo quien realiza un análisis del "impacto" sobre los telespectadores de las telenovelas latinoamericanas utilizando una metodología consistente en un recuento de las telenovelas transmitidas por Televisión Nacional de Chile (Canal 7) durante 1978, así como de los argumentos de ellas y durante Noviembre y Diciembre del mismo año se hizo el mismo procedimiento con dos telenovelas del Canal de la Universidad Católica (Canal 13), sobre la base de este trabajo la autora señala que "El análisis de la telenovela y los indicadores de respuesta, nos permiten asegurar que este género no entrega sólo un mensaje inocuo destinado a entretener y que por el contrario estructura en el receptor una determinada visión de la realidad que a la vez crea ciertos hábitos receptivos"¹³¹, desde nuestro punto de vista existe una amplia discordancia entre la metodología utilizada y las conclusiones establecidas, por lo que los análisis y conclusiones de ese trabajo no han sido utilizados en el presente proyecto.

La segunda investigación realizada en la Universidad de Chile (tercera en el recuento de investigaciones aisladas de los grupos de investigación más consolidados) también se realizó en la Escuela de Comunicación Social y se proponía determinar el nivel de distorsión de las percepciones de los telespectadores respecto a lo que se muestra en la pantalla, la metodología utilizada fue la realización de encuestas que permitieron obtener conclusiones como ésta (referida a los jóvenes que ven telenovelas) "La distorsión valórica de los jóvenes se manifiesta en el reconocimiento de querer vivir experiencias semejantes a la de personajes que ejercen una actividad atractiva - en este caso, corredores de auto,

¹³¹ Alvarez Verdugo, Silvia; "La telenovela latinoamericana y su impacto sobre los telespectadores": Trabajo complementario al seminario de título: Universidad de Chile, Sede Oriente, Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación; Santiago, 1979; página 2.

auxiliares de vuelo- haciendo abstracción del comportamiento poco ético de estos personajes"¹³². Desde nuestro punto de vista, esta investigación comete dos errores básicos, el primero es que entiende de un modo demasiado directo y simple las conclusiones del trabajo de Elena González y el segundo es que en la construcción del instrumento realiza distinciones normativamente centradas en las opiniones del equipo de investigación, en particular respecto a lo que es ético / no - ético, falso / real, etcétera.

Más recientemente, es posible encontrar trabajos referidos a telenovelas en la Universidad Diego Portales y en la Universidad de Chile como Memorias o Tesis para optar a dos tipos de títulos profesionales, de periodista y de psicólogo(a).

En la Universidad Diego Portales, se han desarrollado trabajos en las facultades de Periodismo y Psicología; Andrade, Bailey, Costamagna y Sánchez desarrollaron una tesis para optar al título de Periodista, este trabajo pionero fue desarrollado en 1993 y - lamentablemente - no pudo ser revisado debido a que se encontraba extraviado en la biblioteca de la mencionada universidad y, pese a habernos contactado con alguna de las autoras, no nos ha sido posible tomar contacto directo con este trabajo por lo que no podemos hacer ninguna referencia del mismo; sin embargo, hacemos mención de él porque inaugura una línea de investigación nueva en esa universidad que motivó otras dos investigaciones.

Así, en 1996 Assadi y Silva desarrollaron la tesis "Telenovela chilena e identidad nacional" para optar al título de Psicóloga, esta tesis pretendió explorar la relación entre telenovela e identidad nacional desde la perspectiva del consumo de este género televisivo. La metodología utilizada fue la realización de grupos focales a diferentes tipos de mujeres entre 45 y 55 años, pretendiendo establecer la relación entre

¹³² Merz, Patricia; Ponce de León, Susana; Ossa, Sara y Jiménez, Gustavo: "Efectos distorsionadores de la Telenovela chilena".

elementos de la telenovela que se correspondan con la identidad nacional y con la exposición al género, convocándolas a hablar de las telenovelas según su país de producción. La principal conclusión que establecen las autoras es que "existe una búsqueda de elementos de nuestra idiosincrasia en la telenovela nacional, y aunque éstos no sean del todo encontrados, el hecho que la producción sea nacional determinaría su consumo"¹³³. En definitiva, las autoras reconocen que las mujeres que participaron en la investigación buscan esos elementos de identidad nacional los que pese a ser pocos, desde el punto de vista de las investigadores, son reconocidos por las mujeres; en este sentido, las autoras señalan que la identificación es la principal motivación para ver telenovelas nacionales y, por lo tanto, sería adecuado que ellas incluyeron una mayor heterogeneidad en la imagen de país que muestran para potenciar este aspecto e incluir a segmentos más diversos de nuestra sociedad.

Esta investigación resulta interesante porque aporta datos chilenos al tópico de la identidad e identificación como procesos recurrentes en los estudios referidos a la visión de telenovelas en diferentes países de Latinoamérica y, por lo tanto, apoya esas conclusiones haciéndolas extensibles a nuestro país. Por otro lado, resulta interesante que, más allá del juicio de las investigadoras, las personas sí reconozcan a las telenovelas chilenas como propias aunque no reúnan la complejidad de lo que, desde la Psicología, se comprende como identidad. Nuestro proyecto rescata de esta investigación su aval respecto a otras investigaciones latinoamericanas y el establecimiento de la validez de analizar el texto televisivo directamente.

En la misma Facultad de Psicología de la Universidad Diego Portales, se desarrolló la tesis

Tesis para optar al título de Periodista; Universidad de Chile; Santiago, 1985; página 201.

¹³³ Assadi, Verónica y Silva, Verónica: "Telenovela Chilena e Identidad Nacional". Tesis para optar al grado de Licenciada en Psicología; Universidad Diego Portales; Santiago, 1996; página 130.

"Representaciones de la telenovela chilena en adolescentes chilenos"; esta tesis, desarrollada por Marlhens Arredondo y Carmen Guzmán pretende analizar las representaciones que los jóvenes chilenos tienen de las telenovelas de producción nacional; a estos efectos desarrollaron grupos de discusión con distintos grupos de jóvenes y adolescentes para establecer que se reconocen dos representaciones de las telenovelas: la telenovela como obra - dramática y la telenovela como producto; en la primera representación se reconocen las características positivas o negativas de la obra y en la segunda se reconocen las características de las telenovelas en la lógica del mercado.

Las autoras encontraron diferencias en las expresiones de los jóvenes en relación con la forma de expresarse y en el fondo de lo dicho respecto del grupo socioeconómico y el género de los o las participantes en los grupos de discusión, sobre la base del análisis de esas expresiones se establece que "la representación de una realidad simplificada en la telenovela con el predominio de lo simbólico mítico y mágico estarían reforzando la cultura de una clase dominante. De esta realidad acotada con un predominio del pensamiento mágico presente en la telenovela, se desprende una visualización del hombre como objeto en cuanto no tiene capacidad gestora ni organizadora de su propia vida"¹³⁴.

En cuanto a su orientación, se podría decir que la referida tesis es como el opuesto de nuestro proyecto ya que nosotros esperamos analizar la representación que de los jóvenes se hace en la telenovela chilena y en la tesis de Arredondo y Guzmán se hace casi exactamente lo contrario; este contrapunto ha resultado aportador en cuanto a que nuestro proyecto busca analizar telenovelas de producción nacional sin replicar o recrear experiencias que otros hayan desarrollado primero, especialmente en lo metodológico.

¹³⁴ Arredondo, Marlhens y Guzmán, Carmen; "Representaciones sociales de la telenovela chilena en adolescentes chilenos".

También en un tiempo relativamente reciente encontramos en la Universidad de Chile (en la misma escuela que las otras tesis) el seminario de investigación de Astudillo, Cepeda, Mora, Morales, Ojeda y Pulgar quienes pretendían "crear un marco teórico que nos permita entender las teleseries desde su propia estructura a la luz del recuerdo que tiene la población respecto de los argumentos telenovelescos"¹³⁵; la metodología que se utilizó en este proyecto fue la realización de encuestas que comparaban los recuerdos de las personas con las tramas que habían tenido algunas telenovelas importantes de la década de los '80.

Esta investigación concluyó que "El transcurso histórico no ha borrado de la memoria del sujeto latinoamericano ejes temáticos que lo han construido. Aún en los años ochenta se hacen presentes a través de distintas expresiones culturales"¹³⁶; lo más interesante de esta conclusión, para nuestro proyecto, es que reafirma la conexión que debe existir entre la telenovela y la experiencia significativa de los sujetos para que ella sea vista y recordada, en caso contrario la telenovela no es ni vista ni recordada, lo que resulta coherente con los resultados y teorías de los diversos autores que hemos seguido hasta ahora.

Como hemos visto, ha habido otras investigaciones que se han dedicado a la juventud, las telenovelas y los textos televisivos; pero no ha habido ninguna que, como la presente, se dedique a analizar la representación que se da de los jóvenes en las telenovelas, analizando su cambio a lo largo del tiempo.,

3. La investigación sobre juventud

Tesis para optar al grado de Licenciada Psicóloga; Universidad Diego Portales; Santiago, 1998; página 192.

¹³⁵ Astudillo, Ximena; Cepeda, Christian; Mora, Marly; Morales, Ana María; Ojeda, Nadia y Pulga, Marcela; "Relación entre telenovelas y la década de los ochenta como expresión cultural de América Latina". Seminario de investigación conducente al grado de Licenciado en Comunicación Social; Universidad de Chile; Santiago, 1994; página 10.

Para realizar una descripción que sea útil al lector se ha optado por describir a los trabajos sobre la base de sus principales características teóricas y metodológicas, más que dividirlos por etapas históricas, porque las investigaciones chilenas referidas a la juventud utilizan selectivamente algunas de las investigaciones precedentes, lo que implica que - potencialmente - una investigación de principios de los '70 puede estar más relacionada con una de principios de los '90 que con alguna de mitad de los '80.

Desde el punto de vista metodológico podríamos distinguir entre aquellas investigaciones que utilizan la metodología del survey social y aquellas que utilizan algún tipo de técnica cualitativa, principalmente el grupo de discusión.

Entre los trabajos que utilizan la metodología de la encuesta, tiene carácter fundacional el trabajo de Armand y Michèle Mattelart¹³⁷ este trabajo se caracteriza por intentar dar cuenta de la realidad de la juventud chilena en vistas a las grandes transformaciones y convulsiones que vivía la sociedad chilena de la época, en particular tratando de describir la existencia y características del "poder joven". En cuanto a su metodología parece un trabajo profundamente limitado al análisis de encuestas, ya que el texto frecuentemente hace alusiones a citas de las cosas dichas por los jóvenes que traduce en tablas que utilizan el sentido directo de lo dicho por el o la entrevistada, pareciera que en la encuesta se utilizaron muchísimas preguntas abiertas y las categorías de respuesta se construyeron "a posteriori", esto más que un defecto de los autores parece dar cuenta de la imposibilidad de utilizar otras técnicas para el análisis sociológico que no fuera las cuantitativas en esa época¹³⁸.

¹³⁶ Ídem, página 129.

¹³⁷ Mattelart, Armand y Michèle; "Juventud chilena: rebeldía y conformismo"; Editorial Universitaria: Santiago, 1971.

¹³⁸ El cambio de perspectiva de los Mattelart es uno de los mejores ejemplos del cambio de orientación al que se hizo referencia

Dentro de la misma metodología, se encuentra el trabajo de Valenzuela¹³⁹ quien pretende buscar explicaciones desde la teoría sociológica para la activa participación de los jóvenes en la contingencia política de una manera particularmente violenta, para eso Valenzuela intenta dar una visión panóptica de las características de la juventud chilena, generando y analizando datos que parten de lo socio - demográfico y terminan en aspectos como la visión de futuro y la presencia/ausencia de determinados valores.

Un aporte interesante realiza José Weinstein¹⁴⁰, quien se esfuerza por trabajar las mismas variables que Valenzuela, pero aplicadas sólo al segmento de los jóvenes pobladores, este "corte" de Weinstein se debe a que en su trabajo incorpora la profunda reflexión de los años '80, que ya anticipaba el trabajo de Mattelart, respecto a la espureidad del análisis del sujeto "joven" como un único actor social. Desde el punto de vista metodológico, se aprecia en el trabajo de Weinstein la utilización complementaria de técnicas cuantitativas y cualitativas por cuanto complementa la encuesta con entrevistas individuales directivas; en este sentido da muestra de una mayor pluralidad metodológica respecto a otros trabajos que utilizan análisis de encuestas, por lo que podemos deducir que la utilización de los métodos cuantitativos es una opción, a diferencia del trabajo de los Mattelart en que la utilización de esos métodos parece una imposición disciplinaria.

El último trabajo de importancia, son los Informes Nacionales de Juventud¹⁴¹¹⁴² que pretenden ser una especie de caleidoscopio de la realidad juvenil en su totalidad. Valga destacar que los mencionados

previamente en esta misma investigación.

¹³⁹ Valenzuela, Eduardo: "La rebelión de los jóvenes"; Ediciones Sur; Santiago, 1989.

¹⁴⁰ Weinstein, José: "Los jóvenes pobladores y el Estado: Una relación difícil"; CIDE; Santiago, 1990.

¹⁴¹ Instituto Nacional de la Juventud: "Primer Informe Nacional de Juventud"; Santiago, Chile; 1992.

¹⁴² Instituto Nacional de la Juventud: "Segunda Encuesta Nacional de Juventud"; Santiago, Chile; 1999.

informes son los trabajos que, en comparación a los otros trabajos que se han revisado, incluyen más datos, una definición más amplia de juventud y una menor riqueza interpretativa; especialmente en el primer informe, puesto que en el segundo el trabajo del equipo de Vicente Espinoza mejoró enormemente esta característica. De cualquier modo, esta menor riqueza interpretativa es natural ya que se debe al carácter institucional del mencionado informe, en el sentido de que pretende hacer una descripción de la juventud chilena, sus principales problemas y características con el afán de poner a disposición de todo el mundo una herramienta que permita entender y trabajar mejor con este segmento de la ciudadanía.

Entre los trabajos de mayor importancia que utilizan técnicas cualitativas, se encuentra el trabajo de Agurto, Canales y de la Maza¹⁴³ quienes intentan reunir en un trabajo el aporte de distintos actores sociales e investigadores que den cuenta de las características de los jóvenes en esa época. Este trabajo hace un doble esfuerzo, por una parte intenta dar cuenta de las características de la juventud chilena en el contexto del gobierno autoritario y, por otro, reunir los principales aportes que a la fecha permitan comprender la juventud y su relación con la realidad socio - política. En cuanto a su metodología, los principales trabajos del mencionado texto intentan rescatar el "habla" de los jóvenes, su manera de entender la realidad y de reinterpretarla; más que dar cuenta de toda la juventud en un sólo trabajo, pretende dar cuenta de ella en la agregación de diversos trabajos orientados a sectores o problemáticas específicas de la juventud (los volados, los jóvenes pobladores, los jóvenes "punk", los desempleados, los universitarios).

Otro trabajo de gran relevancia para la comprensión de "lo juvenil" utilizando una metodología cualitativa

¹⁴³ Agurto, Irene; Canales, Manuel; de la Maza, Gonzalo (eds.); "Juventud Chilena. Razones y Subversiones": Eco-Folico-Sepade; Santiago, 1985.

es el trabajo "Juventud Urbana y Exclusión Social"¹⁴⁴, ese trabajo, al igual que los artículos del trabajo de Agurto, Canales y de la Maza y el de Weinstein, hace un gran esfuerzo por definir estrictamente el segmento de la población joven al que se va a abocar; de hecho "Juventud Urbana y Exclusión Social" se refiere primordialmente a una zona específica y delimitada de Santiago. El mencionado trabajo, utiliza entrevistas, grupos de discusión, observación directa y encuestas, pero se ha clasificado como un trabajo cualitativo puesto que la información proveniente de ese tipo de técnicas es la dominante en los análisis, poniendo particular énfasis en los sentidos producidos por los sujetos y construyendo desde allí sus interpretaciones.

Desde el punto de vista teórico - conceptual, los trabajos de Valenzuela y Weinstein utilizan el análisis desde la anomia, es decir, desde las características de la juventud o de un segmento de ella que la conviertan en un sujeto social carente de normas y desapegado respecto de la "normalidad" social; este tipo de análisis no pretende enjuiciar negativamente a la juventud o ponerla dentro de un marco normativo, sino que pretenden explicar la situación problema que analizan por la dificultad juvenil de integrarse al sistema social. Se podría decir que ellos son un análisis de la juventud desde lo que ella no es o por las características sociales de las que carece o a las que no adhiere.

En este mismo sentido, el trabajo de Mattelart y el del Instituto Nacional de la Juventud apelan a la utilización de conceptos clasificatorios (dicotómicos o no) que permitan hacer una buena y objetiva descripción de la juventud, así, su principal interés está centrado en señalar si la juventud chilena es apática/participativa, tradicional/moderna, pobre/clasemediera/acomodada, etcétera. Pese a pretenderse libres de conceptos, ambos trabajos pretende someter a la juventud a un extenso test que permita

¹⁴⁴ Undiks, A.; Soto, V.; Steigler, H.; Rodríguez, M.; Vega, Pedro; "Juventud Urbana y Exclusión Social. Las organizaciones de

contrastarla con marcos conceptuales preexistentes, en un caso con la perspectiva marxista y en el otro con la perspectiva estatal que utiliza la conceptualización cepalina de la década de los '90.

Finalmente, aunque los trabajos de Agurto, Canales y de la Maza y de Undiks, Soto, Steigler, Rodríguez y Vega; están compuestos de muchos artículos, entre los cuales es difícil referirse a una línea conceptual, se pueden señalar al menos dos cosas respecto a ellos. La primera es que están sometidos a una doble tensión, ya que no sólo intentan dar cuenta de las características diversas de la juventud chilena, sino también, de la diversidad de orientaciones y enfoques que confluyen en la producción de los referidos trabajos, así esas investigaciones son una adecuada muestra no sólo de la juventud chilena sino también de las características de la investigación social desarrollada en Chile en las décadas '70 y '80, a saber: diversidad de enfoques, centramiento en la realidad local, relación directa con los sujetos en estudio, utilización de fuentes primarias, alta relación con el devenir político – coyuntural. La segunda es que, pese a la diversidad de aportes, aquellos más potentes y coherentes entre sí dicen relación con un análisis de la juventud centrado en las características que ella tiene, más que en aquellas de las que carece, eso se traduce en aceptar la posibilidad de acceder al sentido profundo de la acción social a través del habla de los sujetos por medio del análisis de discurso y de las acciones del colectivo utilizando categorías proporcionadas por la realidad subjetivamente percibida y críticamente analizada.

Pese a la diversidad de análisis y enfoques, es posible encontrar algunas recurrencias que son especialmente interesantes para el presente proyecto, por una parte, todas las investigaciones citadas destacan fuertemente que los medios proyectan una imagen de la juventud distorsionada, puesto que nunca dan cuenta de la diversidad existente en el mundo juvenil la que los trabajos citados destacan

la juventud poblacional”; Editorial Humanitas: Bs. Aires, 1990.

fuertemente, por lo tanto, aunque no todas asumen que esa influencia sea directa o que tenga éxito, sí todas la destacan como un elemento que está allí y al que los jóvenes deben enfrentarse. Esta influencia mediática está centrada primordialmente en la publicidad y la música que proyectan imágenes de la juventud que están sesgadas en dos puntos polares: el segmento de clase media o clase alta, estudiante, bien parecida, libre de preocupaciones y el segmento marginal, desocupado, sin aspiraciones, fea y llena de potencialidades negativas (robo, drogadicción, etcétera).

Otra coincidencia absoluta es que la juventud no es un sólo sector o sujeto social sino un agregado etéreo al interior del cual es posible encontrar enormes diferencias y variaciones hasta contradictorias, todas las investigaciones reconocen el uso lego del concepto de juventud para abarcar a todas las personas que se encuentran en un determinado rango etéreo u ocupacional, al mismo tiempo que indican la imposibilidad de trabajar desde las Ciencias Sociales con todos los jóvenes como un sólo y único agregado; de manera que las investigaciones, o bien no establecieron límites para sus análisis, o bien, establecieron categorías de análisis interno que separan a los jóvenes de acuerdo a diferentes variables.

Del mismo modo que en el punto anterior, todas las investigaciones coinciden en señalar que la juventud chilena constantemente ha sido catalizadora de los conflictos que recorren al país porque (como sea que se le conceptualice) siempre es el sector con más desempleo, donde se evidencian las mayores desigualdades, donde se experimentan la mayor cantidad de desórdenes conductuales asociados a las características propias de la edad (experimentación, aventura), en fin, cualquier que sea el conflicto, la juventud será una caja de resonancia de ellos. Notablemente, todas las investigaciones coinciden en que, esta característica no implica que la juventud se encuentre claramente consciente de su accionar o que pueda controlar los

acontecimientos que genera o de los que se hace parte, sino que, más bien, es como un perro que se muerde la cola, o sea, cuando la juventud se “activa” socialmente genera procesos que, por exitosos, se le escapan de las manos, más allá de que originalmente haya delineado muy claramente (o no) sus líneas de acción y esos procesos no siempre son positivos para los jóvenes.

Al analizar las investigaciones sobre juventud parece que se ha descuidado la influencia dinámica que otros sectores de la sociedad tienen sobre el mundo joven, excluyendo al trabajo de Undiks, Soto, Steigler, Rodríguez y Vega; todas las investigaciones dan la impresión de que la juventud tiene un devenir en que el resto de los actores queda estático mientras ella continúa siendo un sujeto social que encuentra nuevos sentidos y realiza nuevas acciones. Es decir, las determinaciones mediáticas, del mundo adulto, económicas y políticas; parecen hechas en un sólo momento del tiempo y no como un conjunto en permanente cambio. Es nuestra opinión que los procesos que vive la juventud se desarrollan totalmente al contrario, las determinaciones del resto de la sociedad respecto de los jóvenes está en permanente cambio, adaptándose y buscando nuevos sentidos y acciones también.

Por lo tanto y de acuerdo a los antecedentes antes expuestos, el presente proyecto considera que es de especial relevancia analizar las características que las distintas partes de la sociedad van adquiriendo respecto de la juventud, analizando las representaciones que desde las telenovelas se proyectan sobre lo juvenil y la manera en que esas imágenes dan cuenta o no de la diversidad de “lo joven”, entendiendo que ellas no asignan un rol único y estático a los jóvenes sino que cambian en el tiempo, expresando las diferentes expectativas existentes respecto a la característica catalizadora de los jóvenes respecto a los conflictos de la sociedad chilena. Veremos estos aspectos más detalladamente en la sección dedicada al

análisis, por de pronto, dejaremos hasta aquí la descripción del estado de arte para abocarnos a los aspectos metodológicos de la investigación.

IV. Problema de investigación

A. Problemas de investigación

La consideración de los antecedentes nos señala con bastante claridad algunos elementos que es necesario retomar resumidamente para la formulación del problema de investigación. El primero es que, históricamente, los medios de comunicación de masas no han sido ajenos a las preocupaciones de las ciencias sociales, más aún, la Sociología mucho más allá de nuestras fronteras, ha contado entre sus objetos de estudio a las telenovelas; por tanto, el presente proyecto no abre un camino original respecto al objeto de estudio sino que retoma preocupaciones históricas de nuestra disciplina.

En segundo lugar, sí existen avances que hacen plausible realizar nuevas investigaciones que se acerquen a este aspecto de la realidad; en nuestro continente se han realizado avances importantes al respecto que nos dan un sólido punto de apoyo. Además, por diversas razones (producción propia, audiencia, volumen de dinero, presencia social, extensión) las telenovelas son un punto de particular interés en América Latina y, afortunadamente, para esta investigación, los referidos avances han centrado una buena parte de su atención en este tipo de programa.

Tercero, los avances latinoamericanos respecto a las telenovelas nos entregan información respecto a aspectos básicamente referidos a los tipos de audiencia o al proceso de "lectura" que establece la relación entre el telespectador y el género telenovelesco; también, los mismos avances establecen que la telenovela no es independiente de sus espectadores, sin embargo, ese análisis se aboca al presente exclusivamente y

nos impide una visión en perspectiva. Por lo tanto, parece necesario acercarse nuevamente al “texto” de la telenovela desde una metodología que supere el acercamiento a través del “análisis de contenido”, desarrollando un análisis del texto que complemente en alguna medida los análisis desde la decodificación que realizan los telespectadores.

Cuarto, nuestro país, en particular, ha experimentado un gran avance en la producción de telenovelas y sobretodo un cambio en la audiencia de su primera emisión, lo que hace plausible, en el marco de lo ya expuesto, dedicar el presente proyecto al papel de la juventud en las telenovelas de producción nacional.

Finalmente, en quinto lugar, queda por señalar que todos los contenidos de este proyecto no pretenden “expiar” a la televisión y a las telenovelas de las críticas de las que han sido objeto. No es necesario hacer ningún tipo de investigación para discernir los intereses comerciales de la televisión, ni su carácter claramente hegemónico respecto a otros elementos de la cultura nacional. No es interés de este proyecto discutir o refutar esas críticas, sino tan sólo tener en cuenta que ellas no agotan el fenómeno de las telenovelas, teniendo en cuenta que tiene muchas más aristas que las que se contienen en las referidas críticas al medio o al género telenovelesco específicamente. En definitiva, el presente proyecto se propone dos problemas de investigación:

1. ¿Es posible diseñar y utilizar una metodología específica que permita analizar el texto audiovisual de las telenovelas a través de las representaciones sociales que contiene?
2. Suponiendo que sea posible desarrollar una metodología específica, ¿ha cambiado la representación social de la juventud en las telenovelas de los '90 comparada con la que fue

desarrollada en las telenovelas de los '80?

B. Objetivos de la investigación

1. Objetivo General

Identificar y analizar los cambios que han ocurrido en las representaciones sociales de la juventud que se entrega en las telenovelas de producción nacional.

2. Objetivos Específicos

- a. Diseñar una metodología de análisis de las representaciones sociales contenidas en las telenovelas.
- b. Describir e identificar las representaciones sociales de la juventud en una telenovela de la década de los '80.
- c. Describir e identificar las representaciones sociales de la juventud en una telenovela de la década de los '90.
- d. Comparar las representaciones de las telenovelas antes consideradas y establecer la existencia de cambios en las mencionadas representaciones sociales.
- e. Analizar e interpretar el sentido de los cambios que se encuentren o no.

V. Metodología

Anteriormente se ha hecho referencia a un “texto” o “discurso” televisivo, dado que en esta sección abordaremos el aspecto metodológico es que resulta necesario problematizar y ahondar un poco más en dichos conceptos.

Es necesario destacar que la propuesta metodológica que presentamos a continuación, no pretende hacer una lectura ni directa ni teleológica de las representaciones a las que aludimos previamente. No es directa porque la representación que se entrega en las telenovelas no es necesariamente la representación existente en la sociedad chilena sino que es reflejo de ella en alguna medida e interactúa con ella. Tampoco es teleológica en el sentido de que no es directamente manipulada ni manipulable por un solitario y único agente para dar una determinada imagen de la juventud, con algún afán específico respecto de la teleaudiencia, ni tampoco que en ella las clases populares encuentran inevitable y directamente un espacio de creación que es cimiento de su liberación.

En definitiva, la opción de este proyecto es asumir que “el mensaje no es ni el contenido ni el medio, sino la cadena de fenómenos puesta en marcha por la cualidad predominantemente visiva del mensaje”¹⁴⁵ y, por tanto, opta por tener una mirada “homeopática”, es decir, que asume que nadie es extraño a la televisión, que la televisión produce cultura y que la cultura producida por la televisión no es la continuación ni el reflejo, ni el subproducto de la cultura culta, ni tampoco una simple extensión de los

demás medios exclusivamente, sino que forma parte de la cultura en propiedad y con el mismo estatuto que el resto de sus componentes, estableciendo relaciones particulares con cada uno de ellos.

Considerando lo anterior, cuando se habla de un texto televisivo, las dificultades comienzan ya desde el sólo hecho de que un texto tiende a referir a un elemento escrito o a lo más a un habla, pero no a un mensaje mediático que combina imagen y sonido simultáneamente, por tanto el primer aspecto a tratar es resolver si el mensaje televisivo constituye o no un texto. Afortunadamente este es un tema que ya ha sido resuelto previamente, diversos autores han demostrado que la complejidad audiovisual genera nuevos elementos en el análisis y descripción pero no la imposibilidad de realizar ambas actividades, grandes aportes han sido hechos por la semiología o por algunos profesionales del área de las comunicaciones; en ambos ámbitos se ha avanzado en el análisis no sólo mediático sino también de otros fenómenos sociales de importancia como los carnavales o fiestas populares¹⁴⁶; por tanto sólo queda entrar en el establecimiento de una metodología específica, como comprometimos en la sección anterior.

Como vimos anteriormente, variados autores han establecido que la televisión genera un discurso intraprogramático e interprogramático, esto quiere decir que cada programa estructura un discurso sobre el cual articula su desarrollo y que los diversos programas van estructurando el discurso televisivo, a su vez, estructura las diversas prácticas programáticas.

Ahora bien, ese discurso televisivo tiene como idea fuerza de fondo mantener y aumentar la cantidad de personas que ven televisión, generando la idea de un universo complejo que funciona como una familia de programas, en la que cada telespectador puede elegir el mundo particular que le resulta más atractivo; esa

¹⁴⁵ Colombo, F.: "Televisión: La realidad como espectáculo"; Ediciones Gustavo Gili: Barcelona, 1976.

posibilidad de elegir es un simulacro porque no es mucha la variedad ya que todos los programas son más o menos parecidos y las opciones del telespectador son muy pequeñas si se considera ese antecedente.

Los programas no articulan el discurso como unidades individuales sino como agregados de una misma estructura a la que se ha denominado “géneros”¹⁴⁷, en este sentido los diferentes géneros son los que conforman el “universo” de posibilidades antes descrito; siendo coherentes con la línea argumental que se ha desarrollado en el presente trabajo es necesario recordar que el género de las telenovelas latinoamericanas tiene como estructura narrativa de base al melodrama.

Una vez que se ha establecido la existencia de un texto y un discurso televisivo es necesario abordar la estrategia metodológica a través de la cual será hecho su análisis, en este ámbito el proyecto seguirá con modificaciones la línea de trabajo de Gisselle Munizaga¹⁴⁸; el seguimiento de esa línea de trabajo se circunscribe a la estrategia metodológica mas no a la búsqueda de las matrices ideológicas contenidas en el discurso a analizar. Las características de la referida metodología consisten “grosso modo” en distinguir los elementos presentes en el texto, describirlos y realizar una análisis de su trayectoria a lo largo de la película o de una escena; rescatando una parte de ese enfoque investigativo, el interés del presente proyecto estará puesto en el análisis de las representaciones sociales a lo largo de la telenovela, más allá de su mera descripción.

En todo caso, la estrategia metodológica debe ser establecida no para la televisión en general sino para las

¹⁴⁶ Especialmente importantes son los aportes de Mariano Cebrián Herreros y Umberto Eco.

¹⁴⁷ Es lamentable la coincidencia de palabras con esta misma expresión para referirse al “análisis de género” entendido como la construcción socio - cultural de la sexualidad, suponemos que el lector comprenderá que, en este caso, el sustantivo tiene un uso mucho más restringido.

¹⁴⁸ Munizaga Gisselle: “El mensaje cinematográfico. Aportes para la comprensión de su dimensión ideológica”; Centro de

telenovelas específicamente, por tanto hay que considerar las características particulares del género; de acuerdo a lo que señala Fuenzalida, el discurso televisivo se caracteriza por ser lúdico - afectivo, es decir, que se relaciona directamente con los afectos del telespectador de una manera lúdica, "los estudios de recepción televisiva demuestran de modo consistente que el televidente se relaciona más afectivamente que de modo analítico o conceptual con los programas de televisión. La base de esta relación substantivamente emocional es el lenguaje audiovisual elaborado a través de máquinas electrónicas"¹⁴⁹, por lo tanto, la televisión produce un "fuerte impacto emocional y de corto plazo que no es capaz de sustituir a las agencias culturales que se especializan en promover, mantener y respaldar constantemente las conductas deseables y sancionar las indeseables"¹⁵⁰.

Aunque este proyecto coincide con Fuenzalida en lo general, es necesario establecer algunas precisiones, en cuanto a las características afectivas o conductuales del impacto del discurso televisivo, Fuenzalida no parece apreciar muy claramente que lo afectivo es un componente de la conducta, en este sentido parece que el autor quiere distinguir entre el nivel de impacto del mensaje (afectivos versus cognitivo) por una parte y la ejecución positiva de determinadas acciones (acción versus inacción) por otro, estableciendo que el discurso televisivo impacta en el nivel afectivo (más bien en el emocional) pero no reemplaza a las agencias que modulan nuestras acciones. El presente proyecto coincide en estos aspectos con Fuenzalida aunque considera que, en rigor, lo afectivo es una vía de entrada al campo de lo simbólico, efectuando una operación de auto instalación como mito, pretendiéndose tal desde el primer pantallazo, esta característica es tan intrínseca al medio que Baggaley y Duck señalan que "El 30 de Octubre de 1936 se presentó el primer servicio público mundial de televisión desde el Alexandra Palace de Londres. La primera noche de

Comunicaciones Sociales. Universidad Católica de Chile: Santiago, 1972.

¹⁴⁹ Fuenzalida, op.cit., página 34.

¹⁵⁰ Fuenzalida, ibidem, página 53.

transmisión incluía una película especial de la BBC 'Television comes to London'¹⁵¹.

Lo que se ha establecido en el párrafo anterior fortalece la opción por analizar las representaciones sociales contenidas en las telenovelas porque aún dentro del universo televisivo ellas se caracterizan por tener un alto contenido afectivo quizás sólo superado por los "reality show".

Una característica muy marcada de las telenovelas es que son muy parecidas entre sí, de este modo, según señala Martín - Barbero¹⁵² las telenovelas son diferentes a las obras de arte en cuanto a su relación con el género, o sea, en el mundo del arte, las mejores obras son aquellas que desbordan el género, lo transgreden o lo cambian, ya sea como corriente (v.gr. el surrealismo, el impresionismo) o como la posibilidad de alterar algunas cosas sustanciales para un género (v.gr. los cuentos de Cortázar, el "mainstream" de Faulkner), al revés, en el mundo de las telenovelas, las mejores producciones son aquellas que repiten al máximo los lugares comunes, que recorren hasta la saciedad los clichés del género, entregando al telespectador el goce de las características más comunes del género. Allen¹⁵³ indica exactamente lo mismo respecto a las "soap operas" en el sentido de que lo esencial de la escritura de guiones se encuentra en escribir una parte de la historia que se encadene a todo la historia anterior y que permita avanzar posteriormente en la misma historia, claro que en el caso de las "soap operas" el asunto se ve determinado por la ausencia de clausura en la obra y por la escritura colectiva de ella.

Esta comparación entre las telenovelas y las obras de arte no se realiza para entrar en una discusión estética, sino para salir de la crítica "esteticista" a las telenovelas (por llamarla de algún modo); por lo

¹⁵¹ Baggaley, J. P.; Duck, S.W.; "Análisis del mensaje televisivo"; Ediciones Gustavo Gili; Barcelona. 1982; página 18.

¹⁵² Martín - Barbero, op.cit.

¹⁵³ Allen, op.cit.

mismo, resulta evidente que los autores se refieren al arte producido en los últimos siglos y en las teorías estéticas referidas a él, puesto que las características del arte del medioevo eran notoriamente diferentes, como es posible apreciar en el Canto Llano, por ejemplo.

La pregunta que tenemos ante nuestra vista es cómo analizar un discurso fuertemente afectivo y muy homogéneo en sus distintas versiones, especialmente cuando queremos investigar los cambios que experimenta ese discurso.

Debemos distinguir explícitamente que toda la investigación conocida lleva a considerar a la televisión como un agente cultural de gran importancia, que influencia la percepción de la realidad, en particular aquella parte más relacionada con el ámbito de lo simbólico; pero esa influencia genérica se expresa de modo particular en cada uno de los géneros, en el género de las telenovelas ese modo se resuelve en la estructura narrativa del melodrama, que se sustenta básicamente en la articulación de determinados personajes que dan lugar a la obra, por lo tanto el discurso de la telenovela accede al mundo social a través de los personajes que despliega la obra.

La opción que ha tomado el presente proyecto, para resolver el problema de la extrema iteración y afectividad del género, es poner el acento en lo que connotan primordialmente los personajes del género, o sea, complejizando la descripción y análisis de los mismos más allá de sus dichos; centrar el análisis de este proyecto en la connotación de los personajes.

Por otro lado, la práctica sociológica en Chile ha establecido como una práctica metodológica válida y

habitual el poner atención – en un discurso - a lo que los actores dicen para analizar “voces” y “posiciones de habla”, siguiendo (mayoritariamente) la propuesta metodológica de la Escuela de Sociología Crítica Española; la propuesta del presente proyecto es diferente, no porque el análisis de discurso no sea valioso, sino porque la característica del discurso de la telenovela, hace que esa no sea la entrada de investigación más productiva; de este modo, la opción de este proyecto es atender a los personajes como connotación, a través de sus dichos, sus características socio - demográficas, los artículos que utilizan, las ocupaciones que tienen, sus hobbies, las cosas que les ocurren y las relaciones que establecen con otros; en definitiva en todo lo que el personaje representa.

Para evitar la tentación de entrar en terrenos que nos son ajenos (la estética, la semiología) estamos elaborando una delicada distinción para mantenernos dentro de las ciencias sociales, ya que previamente se ha señalado que no es nuestra opción orientarnos hacia el análisis del mensaje, entendido como análisis de contenidos ni desde una visión “hipodérmica”; sin embargo, también se indicó que, a nuestro entender, los avances en los análisis desde el punto de vista del receptor (desde el análisis de usos y gratificaciones hasta los hasta el énfasis en la recepción pasando por el análisis ideológico) hacían adecuado volver a mirar el discurso del género telenovela desde otra perspectiva.

¿Qué quiere decir esto? que es necesario utilizar una metodología que ponga de relieve las características particulares del género, porque no basta señalar que las telenovelas son un género que opera como mediación entre la cultura popular y la cultura de masas, es necesario describir y analizar la forma específica en que este proceso ocurre

Esta preocupación por enfrentar las características específicas del género pretende ser resuelta, en la presente investigación, a través de la utilización del concepto de representación social. La estrategia utilizada, a este respecto, será el análisis de las representaciones sociales que los personajes del género connotan, lo que nos permitirá mostrar cómo las telenovelas, sin salirse de la estructura melodramática, objetivan los distintos sujetos sociales instalando los elementos necesarios para que se desencadene el proceso de anclaje de las representaciones tratadas.

La opción metodológico - conceptual propuesta considera la particularidad de las telenovelas en cuanto a la atención del espectador, ya que se ha establecido que – regularmente - la visión de televisión se combina con otras actividades hogareñas (comidas, preparación de comidas, conversaciones no referidas al programa, etc.) y eso podría generar muchas dificultades respecto al análisis del texto de la telenovela. El análisis de las representaciones sociales otorga una buena posibilidad de solución a estas dificultades, las representaciones son desarrolladas por los personajes quienes siguen el patrón melodramático. por lo mismo, los telespectadores reconocen con facilidad los personajes y de acuerdo a eso van "siguiendo la historia", si se pierde la atención por un período de tiempo más o menos prolongado basta con volver a conectarse con lo que le está pasando a los personajes. Esa operación es fácil de realizar, porque la mayoría de los personajes aparece en todos los capítulos (aunque sea poco) y tienen características permanentes o muy predecibles (a lo largo de una telenovela), por lo tanto, ver a los personajes e interpretar su actuar es algo sencillo.

De este modo, aunque la visión del programa sea laxa, la atención con que se sigue a los personajes es muy precisa, lo mismo ocurre con las representaciones de la que son expresión. por lo tanto la dificultad

que podría generar esa forma de ver "laxa" queda solucionada al centrarnos en los personajes y sus representaciones más que en la historia de la telenovela.

El fundamento del interés en las representaciones sociales no es sólo teórico sino también metodológico, puesto que las representaciones sociales no son sólo una manera interesante de acercarse a las telenovelas sino una opción práctica poderosa; más aún en el presente caso en el que podemos analizar las representaciones sociales directamente de una imagen y no deconstruyéndolas a partir de los discursos.

En este sentido, el proyecto que aquí se presenta ha optado por entender al texto televisivo de las telenovelas como un espacio de producción de sentido que permite muchas interpretaciones, lo que no quiere decir que sea posible cualquier interpretación (como también hemos señalado), teniendo siempre presente que es necesario evitar confundir polisemia con pluralidad.

La metodología que utilizaremos se enmarca, entonces, en lo que Munizaga denomina "análisis de la estructura de significación", es decir, "un intento de analizar el aspecto histórico - narrativo de la obra para captar lo ideológico en cuanto expresado en la concepción de un proceso"¹⁵⁴, la autora reconoce que "la obra (...) constituye un vehículo material portador de signos que generan un proceso de significación en los sujetos que se exponen a ella.

El proceso de significación resultante y la lectura o decodificación de los símbolos no es (...) sólo función de la estructura significante de la obra, depende también de variables psicológicas, sociales, circunstanciales, etc.

Sin embargo la obra es el resultado de un proceso anterior de codificación, como tal no caprichoso.

¹⁵⁴ Munizaga, Giselle: "El mensaje cinematográfico: aportes para la comprensión de su dimensión ideológica"; Escuela de Artes

La estructura significativa de la obra constituye un habla, una manifestación de una lengua y sólo en función de esa lengua puede existir"¹⁵⁵, para desarrollar un proceso de investigación coherente con esta definición Munizaga considera necesario desarrollar un trabajo en tres etapas de análisis: inventario de símbolos, reducción de esas imágenes en denotadores relacionados entre sí y reducción de los elementos de significación en cuanto a su connotación.

La propuesta de Análisis de la estructura de significaciones propuesta por Munizaga es considerada por ella misma como un intento primigenio que es complementario al análisis de la estructura dramática, por eso, ella invita a una revisión crítica de este "intento"; esta invitación de la investigadora resulta una obligación para esta investigación.

En este sentido, señalemos algunas precisiones a partir del trabajo citado que son relevantes y necesarias para el desarrollo de la presente investigación:

- El presente proyecto considera un análisis del discurso televisivo y no del lenguaje cinematográfico por lo que su matriz teórico - conceptual se encuentra referida al análisis de los género mediáticos y no al análisis de la obra artística considerada como un producto cultural.
- El presente proyecto no considera un análisis de los aspectos "ideológicos" del discurso televisivo, esa nos parece una veta de análisis muy interesante pero que ya rindió sus frutos y sería muy difícil aportar algún elemento significativo al respecto.
- Aunque compartimos que el proceso de significación se produce a partir de la decodificación de los

de la Comunicación. Universidad Católica de Chile; Santiago, 1972; página 48.

¹⁵⁵ Munizaga, ibidem páginas 37-39. El signo (...) indica que se han omitido algunas líneas para aumentar la precisión de la cita.

símbolos, consideramos que las características particulares del género de las telenovelas hacen necesario centrar el análisis en las "representaciones sociales" que los personajes connotan exclusivamente, dejando de lado otros significantes más adecuados en el caso del cine.

- La presente investigación se centrará sólo en este análisis de las representaciones sociales puesto que el análisis de la estructura narrativa está suficientemente desarrollado en los trabajos de Martín - Barbero, Fadul, Mazziotti y otros.

Los demás aspectos del desarrollo de Munizaga son recogidos por este proyecto en particular las tres etapas de análisis (inventario/denotación/connotación) y la articulación de diferentes connotaciones en una única representación, por ejemplo Munizaga se refiere a "lo campesino", nosotros haremos referencia a representaciones como "los jóvenes estudiantes"; lo anteriormente expuesto no debe ocultar que, desde nuestro punto de vista, el principal (aunque no el único) aporte de Munizaga es demostrar la posibilidad e interés que tiene para las Ciencias Sociales en general y la Sociología en particular, analizar textos audiovisuales a través de una metodología que incluye trabajo de campo despegándose de la crítica exclusivamente conceptual, teórica, estética o genérica.

Reconociendo el valor del trabajo de Munizaga y considerándolo como uno de los aportes más importantes dentro de las ciencias sociales para el presente proyecto, es necesario aclarar que la orientación metodológica de esta investigación, tiene otra influencia adicional que es el análisis del personaje desarrollado por García Jiménez y que tiene la virtud de no ser contradictoria con el trabajo de la investigadora chilena sino, al contrario, revela la lucidez del esfuerzo de la mencionada socióloga.

García señala que el personaje es una categoría de definición obscura y originalmente despreciado en el análisis Aristotélico, según este autor "La tragedia clásica no conocía personajes sino actores. El Renacimiento, descubridor de nuevos mundos, supone el punto de inflexión de toda la cultura medieval por el hecho de haber descubierto igualmente la existencia de otro mundo (...): el universo individual. Las consecuencias de este descubrimiento en la teoría y práctica de las *dramatis personae*, superada la alegorización del teatro barroco, no se harán patentes en toda su profundidad hasta el siglo XIX.

El personaje, como concepto separable del actor, se siente merecedor del estatuto de quasi - persona individua y adquiere en la novela burguesa una consistencia psicológica, que supone una inversión de la teoría aristotélica. Lo que les sucede los ilustra, pero no los conforma. El personaje es una esencia psicológica, antes de actuar con independencia de la acción"¹⁵⁶; ahora bien, el análisis del personaje se basa en su consideración como signo y, por lo mismo, existen personajes deícticos, anafóricos y referenciales.

García dice que el tipo de personaje más fecundo para el análisis narratológico es el anafórico aunque, para el análisis que pretende la presente investigación, privilegiaremos a los personajes referenciales, ya que ellos "remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura y unos roles, programas, empleos o usos estereotipados. La legibilidad de estos personajes - signo (y, por tanto, también la legibilidad del texto) dependen directamente del grado de conocimiento y participación del lector oyente/espectador en esa cultura. En cuantos signos esos personajes deben ser **aprendidos y reconocidos**"¹⁵⁷.

¹⁵⁶ García Jiménez, Jesús: "Narrativa Audiovisual"; Cátedra; Madrid, 1996; página 277. El signo (...) indica que se han omitido algunas líneas para aumentar la precisión de la cita, no obstante, se ha mantenido la puntuación original.

¹⁵⁷ García, *ibid.*, página 284. Además, los personajes referenciales pueden ser: históricos, mitológicos, alegóricos y sociales.

Este autor propone que el análisis de los personajes sea realizado sobre la base de una metodología que sigue el siguiente proceso: Lectura inocente, determinación del inventario general, jerarquización de los ejes retenidos, clasificación de las etiquetas semánticas, especificación de las etiquetas semánticas compartidas, introducción de escalas de gradación y modulación y determinación ulterior de la identidad.

Ahora bien, claramente la propuesta de García está centrada en la semiología y ese era uno de los límites de la presente investigación, por lo que esta investigación no debiera utilizar “in extenso” la propuesta de García; sin embargo, hay elementos muy interesantes y que vale la pena incorporar como parte de la metodología a usar en el presente proyecto, combinándolos con algunos de los aportes del trabajo de Munizaga.

De este modo, nuestro análisis de los personajes seguirá el siguiente proceso: lectura inocente, inventario de personajes pertinentes, reducción de la denotación, reducción de la connotación, reconstrucción de las representaciones sociales; para elaborar a continuación las conclusiones correspondientes a los análisis que se hayan obtenido.

Describiremos a continuación lo que implica cada etapa del proceso, naturalmente cada una de ellas se basa en el correcto desarrollo y análisis de la anterior:

- La lectura inocente consiste en la primera visión de las telenovelas en cuestión (“La Torre 10” y “Ámame”)¹⁵⁸.
- El inventario de personajes consiste en determinar la totalidad de personajes jóvenes que aparecen en

cada una de las telenovelas.

- La reducción de la denotación consiste en una descripción de las principales características de los personajes tratados y de sus relaciones más relevantes.
- La reducción de la connotación será hecha por medio de la elaboración de tablas de significación¹⁵⁹ para las calificaciones de los personajes, entendidas como rasgos pertinentes para cada personajes dentro de un determinado eje semántico, y, para las funciones de los personajes entendidas como las acciones más recurrentes que realizan los personajes, considerada desde el punto de vista de su eficacia en el desarrollo dramático.
- La “reconstrucción” de las representaciones sociales se hace uniendo diferentes calificaciones y funciones en una sola metáfora que expresa de manera potente la representación social que se encuentra expresada en los personajes que poseen la connotación.

La última etapa se realiza del modo descrito porque ninguna representación social está contenida en un solo personaje, ya que las representaciones sociales tienen otro nivel de complejidad (más profundo) que la que tienen los personajes.

El análisis de las representaciones sociales resulta coherente en el análisis del discurso de las telenovelas porque si el melodrama es una mediación entre la cultura de masas y la cultura popular, también “debemos recordar esta pequeña idea: toda representación social es representación de algo y de alguien. Así, no es el duplicado de lo real, ni el duplicado de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte

¹⁵⁸ Esta revisión pudo ser hecha gracias a la buena voluntad del Director Ejecutivo de Televisión Nacional de Chile, merced a la cual se pudieron ver las telenovelas que fueron elegidas.

¹⁵⁹ La elaboración de tablas de significación implica, al igual que en cualquier investigación, un proceso de ensayo y error, tanto en la construcción de categorías, como en su selección y aplicación. En este trabajo y en el anexo se consignan solamente los productos finales de este proceso investigativo.

objetiva del sujeto. Sino que constituye el proceso por el cual se establece su *relación*¹⁶⁰; de aquí deriva la coherencia de la que se ha hablado previamente, si la telenovela como expresión del melodrama es una mediación, esa mediación ocurre en un proceso y ese proceso es la elaboración y funcionamiento de las representaciones sociales que contienen los personajes de cada telenovela.

Ahora bien, a sabiendas que las representaciones sociales constan de un proceso de objetivación y otro de anclaje, cabe preguntarse: ¿los dos se encuentran en las telenovelas? y ¿de qué manera enfrentaremos esto?

Consideremos que la objetivación es una operación de imagen estructurante que tiene el triple carácter *de construcción selectiva/ esquematización estructurante/ naturalización*¹⁶¹ y el anclaje es el proceso de enraizamiento social de la representación traducido en el *significado/utilidad/integración cognitiva* que recibe la representación¹⁶², en la construcción y funcionamiento de las representaciones sociales se articulan ambos procesos; por su lado, las telenovelas (por ser una mediación) deben “recoger” la objetivación de las representaciones y construir personajes que permitan naturalizarlas, esta recolección debe ser hecha desde el primer capítulo para que el espectador se sienta convocado por lo que las etiquetas semánticas de los personajes deben contener los elementos de objetivación necesarios para que el espectador pueda reconocer(se) y disfrutar de la historia, por lo tanto el proceso de objetivación se hace visible en el análisis de las calificaciones de los personajes que se realiza en la etapa de “reducción de la connotación”.

¹⁶⁰ Jodelete, Denise: “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”; en Moscovici. op.cit; página 475.

¹⁶¹ c.fr. Jodelet, página 483.

¹⁶² c.fr. Jodelet, página 486.

Del mismo modo el proceso de anclaje se hace visible en el análisis de las funciones de los personajes (que también se realiza en virtud de la etapa de "reducción de la connotación"), puesto que una vez que el culebrón ha logrado convocar a su audiencia debe desarrollar una historia que se mantenga dentro de la estructura narrativa del melodrama y desde allí aportar acciones llamativas o inesperadas manteniéndose en el universo de lo lúdico pero que siempre sean finalmente plausibles desde la ideología del discurso televisivo (y telenovelesco), así como desde la ideología del espectador y la cultura popular.

En resumen, la telenovela contiene en sus representaciones un factor de identificación de sus personajes con la realidad subjetivamente percibida por los telespectadores y una apuesta respecto a un desarrollo de acciones plausibles para el espectador y atrayentes como relato; esa identificación y esa apuesta de los personajes constituyen, respectivamente, sus calificaciones y el proceso de objetivación y sus funciones y el proceso de anclaje.

Obviamente, ninguna de estas correspondencias es absoluta ni perfectamente separable de las demás, pero constituyen una suerte de mapa ordenador de los procesos que es posible analizar a través del análisis de las representaciones sociales de las telenovelas.

Ahora bien, quedan pendientes un conjunto de aspectos un poco más prácticos y operacionales pero igualmente interesantes, como se verá.

Por una parte, es necesario enfrentar que el análisis de las representaciones sociales de la juventud será hecho con base en la observación y descripción de los personajes jóvenes en las telenovelas de producción

nacional así como en las relaciones que establecen con el resto de los personajes, individualmente y como "comunidad de personajes".

Es importante hacer hincapié en que analizar las representaciones sociales de la juventud en las telenovelas de producción nacional es un proceso que, aunque utiliza la visión de la imagen, no se basa en la visión de una sola imagen. Es decir que la representación social de la juventud y de los grupos que la componen debe ser hecha a partir de la consideración de diversos personajes que en ocasiones diversas van aportando elementos que van construyendo la representación¹⁶³, esto no impide que ocasionalmente haya personajes que contribuyan más que otros en la construcción de una representación social; este proceso de aporte de los diferentes personajes a la construcción de una representación social se asemeja - analógicamente - a lo que en estadística se conoce como el aporte de las diferentes variables a la explicación de la varianza.

La comparación entre las representaciones sociales de las telenovelas de producción nacional debe ser hecha en dos telenovelas al menos y que tengan una distancia que se encuentre cerca de los diez años de diferencia en su primera emisión; la referida similitud entre las telenovelas hace plausible que con el análisis de dos de ellas en un período de diez años tengamos una base de análisis suficiente. Del mismo modo, la cantidad de capítulos que es necesario ver debiera encontrarse alrededor de diez capítulos, considerando que a lo largo de esa cantidad de episodios es posible ver a todos los personajes en sus facetas más relevantes.

Para aislar de mejor manera las representaciones de otros aspectos de las telenovelas, se ha optado por

¹⁶³ En realidad esta consideración vale para cualquier investigación que utilice las representaciones sociales como las ha

elegir como objeto de estudio a las telenovelas “La torre 10” y “Ámame” porque ambas telenovelas han sido producidas en el mismo canal, tienen como creadores de la idea original al mismo autor y están separadas por nueve años en su primera emisión (1984 y 1993).

Es importante considerar que en términos prácticos ver esa cantidad de capítulos de dos telenovelas que no están siendo emitidas en el presente es un buen desafío, puesto que encierra gran dificultad y del cual no se conocen precedentes en la literatura que se ha tenido a mano.

En la sección siguiente se mostrará un resumen de los resultados obtenidos por medio de la puesta en práctica de la metodología descrita.

VI. Resultados

La expresión "resultados" puede resultar un poco engañosa en las actuales circunstancias, puesto que comúnmente se señalan en un apartado con ese título una serie de datos, ya sean cualitativos o cuantitativos, donde usualmente se incluyen descripciones y análisis simples; las diferencias entre las diferentes investigaciones y estilos se encuentran en si esos datos son cifras (dato cuanti) o frases (dato cuali) o bien, en el nivel del tratamiento de los datos, pueden presentarse los datos primarios, descripciones o incluso análisis simples.

En la ausencia de este tipo de elementos es donde se encuentra la posibilidad de confusión para el lector, no porque esta investigación no haya considerado trabajo de campo sino porque tiene dificultades prácticas y metodológicas al respecto.

Las dificultades prácticas se concentran en dos aspectos principales, el primero es que ya es difícil acceder a ver capítulos de telenovelas que no estén siendo transmitidas por televisión en el presente¹⁶⁴ y por lo tanto, incluir secciones significativas de esos capítulos en este informe es absolutamente imposible; el segundo es que la naturaleza del problema que se presentó previamente obliga a atender a escenas audiovisuales secuenciales y claramente es imposible transcribirlas adecuadamente a un documento como el presente, incluso los trabajos más esforzados al respecto no parecen haber encontrado una vía satisfactoria.

¹⁶⁴ Obviamente ese es un problema de costo, sin embargo, los costos de pagar la visión de una producción de este tipo ya serían inalcanzables para una investigación con financiamiento, ni que decir de una investigación con fines académicos como la

Las dificultades metodológicas no son menores, por una parte, la naturaleza del problema de investigación que motiva esta investigación hace necesario atender al género telenovelas como un producto total, del cual no tiene sentido desagregar el texto de las imágenes ni seccionar partes de un capítulo para incluirlas en un documento (independiente de las características del mismo), al menos no tiene sentido como entrega de datos primarios ya que se entregaría un sucedáneo improductivo, incluso para la mejor de las lecturas; por otra parte, las representaciones sociales son un constructo elaborado por el investigador a partir de descripciones que él mismo ha reconstruido de acuerdo a la información que ha podido compulsar, por lo tanto, aunque fuera posible incluir los datos primarios (que no lo es) ellos no prestarían utilidad al lector puesto que finalmente el investigador se guiará por las descripciones que ha realizado.

Por lo tanto, lo que se presentará a continuación son:

- Las descripciones generales de las telenovelas “Ámame” y “La Torre 10”.
- Un resumen de las descripciones de los personajes juveniles de ellas.
- Un resumen de las tablas de funciones de cada uno de los personajes de ambas telenovelas.
- Un resumen de las tablas de calificaciones de cada uno de los personajes de ambas telenovelas.

Los dos primeros puntos corresponden al inventario de personajes y a la reducción de la denotación; los últimos dos corresponden a la reducción de la connotación. En la sección siguiente es posible encontrar las representaciones sociales de la juventud reconstruidas a partir del análisis de los personajes jóvenes de ambas telenovelas, realizado en virtud de la metodología descrita en la sección precedente.

Cuando se presentan sólo los resúmenes, se hace para evitar una lectura fatigosa al lector quien, probablemente, se encontrará más interesado en el análisis que en esta fase de trabajo, de cualquier modo, en los anexos es posible encontrar una versión extensa de los mismos tópicos que se presentan a continuación, donde podrá hallar todos los resultados y las definiciones.

Es probable que el lector se sienta especialmente confundido al revisar el resumen de las calificaciones y funciones; al respecto le recomendamos dos estrategias de lectura: que no se detenga mayormente en esa confusión y avance a las siguientes secciones que son más sustantivas en términos analíticos o que revise el anexo completo y de allí siga leyendo. La primera estrategia es más adecuada para quien esté interesado en el análisis de esta investigación y la segunda es más adecuada para quien quiera empaparse más profundamente de la metodología utilizada¹⁶⁵.

A. Telenovela "La Torre 10"

1. Descripción general

Una característica de las telenovelas es que en ellas debe existir un punto de unión, de encuentro, de contacto para todos los personajes, ya sea tangencial o directamente; esto quiere decir que es necesario un lugar físico para el transcurso de la historia, esto no quiere decir que toda la telenovela se dedique a una sola historia, pero sí que existe una historia central y un lugar concreto de encuentro que sirve de

¹⁶⁵ Confiamos en que el lector comprenda que estas recomendaciones se deben a las debilidades estilísticas de este trabajo más

referencia para el conjunto de tramas.

En el caso de esta telenovela, el lugar está explicitado desde el título y el primer capítulo, el lugar de encuentro para las historias será la Torre 10. Dicha Torre es un edificio que en realidad sí existe en Chile¹⁶⁶ y corresponde a una de las torres de la remodelación San Borja y que están denominadas por sus números (Torre 8, Torre 9, etcétera).

En la Torre 10 viven una serie de familias, la instalación en dicha torre de la oficina - consultorio del "Doctor" (es decir médico) Hernán Ugalde dará inicio al conocimiento de la trama por parte del telespectador; el Sr. Ugalde tiene una hija de su disuelto matrimonio cuyo nombre es Gabriela y se dispone a pasar una temporada con ella a propósito del viaje a Europa de la madre de Gabriela (su ex-esposa) y con quien Gabriela ha vivido los últimos años.

Con ambos hechos el Dr. Ugalde se dispone a vivir una nueva y placentera etapa de su vida, sin embargo aparece en la vida de él una mujer llamada Thelma Bernard, quien fue (y vuelve a ser durante el desarrollo de la telenovela) su amante y se relaciona con una parte oscura del pasado del Dr. Ugalde y conflictúa la relación de éste con su hija, quien, a su vez, reactiva su preexistente cuestionamiento y sufrimiento respecto a la separación de sus padres.

Ese episodio del pasado se relaciona con el rapto de una pequeña niña (Karen) a su madre en el marco de una estafa hecha por Thelma y su padre a la familia de Estela Keller, ésta fue injustamente acusada de un homicidio en que también está involucrada Thelma y es prima de una mujer que vive en la Torre 10 y es

que a su excesiva sofisticación o a un menosprecio de los lectores potenciales de este proyecto.

la mejor amiga de la madre de Pablo, un joven estudiante de ingeniería; la trama se desarrolla sobre el progresivo esclarecimiento de la verdad y el conocimiento del nivel de culpabilidad de cada personaje, ya sea en la comisión de actos ilícitos, en su complicidad en la realización de los mismos o en su inocencia respecto de ellos; por ejemplo: Hernán Ugalde sabe que Karen no es hija de Thelma pero ignora las implicancias de estafa, homicidio y premeditación que rodean el caso; sin embargo, engañado por su amante, colabora en adoptar ilícitamente a Karen y en ocultar todo lo ocurrido.

En el mencionado edificio se produce el encuentro entre los personajes pertenecientes a las clases acomodadas que trabajan allí y los personajes de extracción más popular que viven allí. Los personajes pertenecientes a la clase acomodada viven en un barrio residencial pero no suburbano y se trasladan en sus propios vehículos habitualmente y de entre sus amigos y parientes siempre hay alguno en viaje en Europa; los personajes de clases medias o populares viven en la Torre o no se sabe donde viven, se movilizan siempre en transporte público y su lugar de trabajo es indefinido, excepto para quienes ejercen labores como costurera o charlatán. En ambos casos los personajes tienen vínculos sociales con personas no vinculadas a la Torre 10 y que dan cuenta de niveles socioeconómicos un poco más altos o más bajos.

La telenovela fue realizada en medio del desarrollo de una aguda crisis económica en Chile por lo que no son extrañas las conversaciones referidas a la búsqueda de empleo, quiebras de empresas y métodos de sobrevivencia económica; del mismo modo es destacable que la telenovela haga alusión a un lugar real de Santiago y que sea precisamente una especie de símbolo del simulacro de desarrollo económico que le ha tocado vivir al país en diversos momentos, una serie de 21 torres que evitarían la expansión urbana de Santiago en la década del '70 y que terminó siendo una especie de "hinterland" a partir del cual la ciudad

¹⁶⁶ Ésta fue una de las grandes innovaciones que esta telenovela introdujo para la época.

se expandió muchísimo más¹⁶⁷.

Finalmente, valga destacar que en la telenovela el personaje joven más importante es Gabriela Ugalde, sin embargo su relación romántica no es el centro de la historia sino la tortuosa relación que tiene su padre con Thelma y el conocimiento que de ella va teniendo Gabriela y cómo ella trastorna su relación con su padre entre otras cosas; claramente la historia de amor de Gabriela es importante, pero, más porque está involucrada Gabriela en ella, que porque la historia contenga el centro del drama, así, la relación entre Gabriela y Pablo es más importante porque completa la importancia de ella que por ser el nudo gordiano por donde transcurren las tramas principales.

2. Resumen de la descripción de los personajes jóvenes de la telenovela “La Torre 10”

Los personajes jóvenes de “La Torre 10” son: Gabriela Ugalde, Pablo Oyarce, Luchito Oyarce, Anita Osorio, Raúl Osorio, Paola, Mauricio Echarri, Carolina Echeverría, Carmen Oyarce, Alberto y el Doctor Stancic.

a. Gabriela Ugalde

Es hija única y se encuentra estudiando Servicio Social en primer o segundo año. Gabriela es la heroína de la telenovela y desarrolla una relación sentimental con Pablo Oyarce; Gabriela no tiene ninguno de los defectos de sus parientes (que son hartos) y es un resumen de todas sus virtudes, ella se mantiene

¹⁶⁷ Con el ánimo de ser exactos, señalemos que la telenovela comenzó el 30 de Julio de 1984, aunque se realizó un “avance” de ella el 27 de Julio del mismo año y tuvo una duración de 103 capítulos.

preocupada e involucrada de las relaciones afectivas de su padre, en una relación afectivamente dependiente.

Ella vive en el barrio alto, maneja un auto deportivo, acostumbra vestir bien y sobriamente, tiene modales finos y no manifiesta ningún tipo de dificultad en aprobar ramos ni tener crisis vocacionales. La única dificultad que se origina a causa de ella son los tropiezos que debe enfrentar su relación con Pablo, porque él es un joven de condición socioeconómica baja; razón por la que él es abiertamente resistido por la familia de Gabriela.

b. Pablo Oyarce

Pablo Oyarce es el hijo mayor de una familia que vive en La Torre 10, esa familia está constituida por tres hijos y ambos padres. Él es un estudiante universitario de ingeniería y su bondad sólo se ve opacada por la de Gabriela, su polola, entre los personajes jóvenes; en general no tiene dificultades en la universidad, viste de una manera sobria y funcional.

A Pablo no le molesta la diferencia de origen socio - económico que tiene con Gabriela y por eso (y para pagar la universidad) hace denodados esfuerzos por alcanzar un mayor nivel de independencia económica. Por otra parte, este personaje demuestra una fuerte dosis de independencia respecto al mundo afectivo de sus padres y sólo interviene en él cuando ocurren sucesos de gran importancia

c. Luchito Oyarce

Luchito es un personaje simpático es el hermano menor de Pablo y el menor de la casa en general, este joven asiste todavía al colegio y parece un adolescente díscolo, tiene alrededor de quince años.

Luchito destaca básicamente por su dependencia parental respecto al dinero y los permisos, así como por su furibundo enamoramiento de una vecina de La Torre 10 llamada Anita. Más allá de eso, Luchito tiene puesta gran atención en las relaciones afectivas que mantiene el resto de su familia, aunque generalmente no las comprende bien. En todo lo demás Luchito es casi idéntico a Pablo, tiene modales educados pero no finos, se viste funcionalmente aunque sin lujo, pero, a diferencia de su hermano tiene muchas más ambiciones y con mucha mayor facilidad entra en conflicto con la autoridad.

d. Anita Osorio

Anita es el par femenino de Luchito, es decir, tiene su misma condición socio - económica, etérea y escolar, o sea, es una adolescente al borde de la juventud, que estudia en un liceo público y que vive en La Torre 10, es decir, pertenece a una familia de clase media sin grandes ambiciones ni apuros.

Anita es una adolescente hija de la mejor amiga de la madre de Luchito, como recién se indicó, este último está enamorada de ella y la historia entre ambos se basa en los devaneos de Anita y en los intentos de Luchito para impresionarla de manera que ella se enamora de él.

e. Raúl Osorio

Raúl es el hermano de Anita y es un varón joven que tienen más o menos la misma edad de Pablo Oyarce de quien es amigo. La diferencia entre Raúl y Anita radica en que él es mayor que ella y trabaja, claramente esta situación es conflictiva a lo largo de la telenovela para él.

Raúl se encuentra enamorado de otra joven que vive en La Torre 10 llamada Paola, esta relación es un fracaso para Raúl, porque Paola nunca demuestra el mínimo interés en él. De otra parte, Raúl es un joven gentil que da muestras de lo que es una relación sana y bien encaminada entre padre e hijo.

f. Paola

Paola es una joven estudiante de primer año de periodismo que es un resumen del modelo casi ideal, es hacendosa, cariñosa, obediente, estudiosa, gentil, etcétera. El padre de Paola es una persona amable y gentil, igual que ella, él tiene una relación excelente con su hija, se cooperan en las labores domésticas, no tienen discusiones y comparten amistosamente su día, incluso con el máximo cariño y devoción que se pueden tener padre e hija cuando la madre se encuentra fallecida.

Esta excelente relación sólo se ve oscurecida por una situación económica demasiado precaria, de la que Paola no se entera porque ignora porque cree que su padre es visitador médico cuando simplemente es un charlatán. En el plano afectivo y respecto a Raúl, Paola tiene un comportamiento muy claro, la indiferencia y el desdén.

g. Mauricio Echarri

Mauricio es un joven que debe estar cerca de los 30 años, al comenzar la telenovela, se encuentra en Europa paseando una vez que ha terminado su doctorado en economía. Él es un joven con su futuro asegurado ya que tiene una profesión con un inmenso prestigio social; una especie de vividor, un irresponsable y una persona que pone en cuestión, de algún modo, el orden establecido por el grupo social al que pertenece.

Así visto Mauricio podría ocupar el rol de un engañador o de un revolucionario, sin embargo, él es visto y esperado como una especie de redentor por su cuñada (Carolina) y por la abuela de Gabriela. La característica más relevante de Mauricio es su absoluta libertad respecto a las determinaciones externas, actuando de acuerdo a sus propias motivaciones casi exclusivamente.

h. Carolina Echeverría

Es la esposa de Alfonso Echarri (hermano de Mauricio), está casada, no tiene hijos y tiene su vida extremadamente definida, su marido la enmarca en el rol exclusivo de dueña de casa, lo que es bastante poco como proyecto de vida si se considera que ellos viven en una excelente casa, tienen servicio doméstico y no tienen hijos.

Carolina es miembro de la clase acomodada, su frustración es totalmente explícita y se intensifica a medida que transcurre la telenovela. Esta insatisfacción se resuelve a lo largo de la telenovela a través del

proceso de liberación de Carolina de su rol excesivamente tradicional.

i. Carmen Oyarce

Esta joven es hermano de Luchito y Pablo, siendo la hermana del medio de ellos, se encuentra terminando una carrera de carácter técnico; sin embargo, ella espera continuar sus estudios de algún modo en otra institución que le otorgue una educación superior.

Carmen se encuentra constantemente en conflicto con su madre debido a que Carmen no quiere colaborar con las tareas domésticas, al mismo tiempo que critica constantemente al estilo de vida de su madre por carecer absolutamente de interés y atractivo.

j. Alberto

Alberto es un cliente habitual, en realidad el único que se ve en la telenovela, de la psiquiatra Yolanda Perutti, amiga de Gabriela Ugalde Mena y de su abuela materna.

Alberto es un joven que vive en el “reventón”, fuma marihuana, maneja una motocicleta, siempre anda vestido deportivamente y frecuentemente hace alusiones a sus deseos de libertad, de huir demostrando una gran falta de apego a la realidad e irresponsabilidad. Esta falta de apego es tan marcada que recibe el apodo de “El Principito”.

k. Dr. Stancic

El Dr. Stancic es un personaje tan pequeño como Alberto e igualmente relacionado con la Dra. Perutti, este doctor es un colega de la Dra. Perutti; este doctor está enamorado de la Dra. Perutti y el único problema entre ambos es la objeción de ella a la juventud de él.

El Dr. Stancic es la muestra de la normatividad extrema, por cuanto está titulado, trabajando y es muy formal, es tal su nivel de éxito que culmina la telenovela con una beca de estudios en Japón; por lo que, en algún sentido, es el polo opuesto de Alberto.

3. Descripción de las calificaciones de los personajes juveniles de la telenovela “La Torre 10”

Como se expuso previamente, las calificaciones son aquellas características de los personajes que se relacionan con la objetivación del mismo, es decir, con aquellos elementos que se seleccionan para la construcción de un personaje, construcción que se articula con los otros personajes y que acaba mediando con la cultura popular al diseñar un especie de naturalización de la trama que será reconocible por el telespectador, de este modo se cumple la primera parte del establecimiento de la representación.

Las calificaciones son posibilidades que un personaje puede tener dentro de un determinado ámbito de desarrollo, lo importante no es el nombre del ámbito sino el área de acción que demarca y que las calificaciones que surjan a partir de él permitan marcar diferencias entre los personajes.

Los ámbitos y calificaciones utilizados fueron:

- El ámbito económico, con las calificaciones rico, clase media y pobre
- El ámbito sexo, con las calificaciones hombre y mujer
- El ámbito laboral, con las calificaciones trabaja y no trabaja
- El ámbito pareja, con las calificaciones con pareja y sin pareja
- El ámbito familiar, con las calificaciones familia completa y familia incompleta¹⁶⁸
- El ámbito consumo de sustancias, con las calificaciones alcohol, tabaco, fármacos, marihuana

A continuación describiremos los ámbitos y calificaciones que resultaron más relevantes¹⁶⁹, en el sentido que son aquellas calificaciones es que es posible encontrar diferencias más significativas.

En el ámbito laboral los que no trabajan son muchos más que los que lo hacen, pero más notable aún es que no hay ninguna mujer que trabaje y que, por lo tanto, los jóvenes que trabajan son exclusivamente varones.

En el ámbito familiar las calificaciones se encuentran repartidas homogéneamente, pero al separar por sexos vemos que los hombres pertenecen preferentemente a familias completas, en cambio que las mujeres pertenecen indistintamente a ambos tipos de familias; lo que las coloca a ellas en una posición más inestable que a ellos.

¹⁶⁸ La telenovela muestra como familia completa aquella constituida por ambos padres y los hijos de ambos y como familia incompleta a aquella que carece de alguno de los progenitores. En ningún caso estamos señalando que sea una forma correcta de referirse a ese tipo de familias, sino solamente estamos dando cuenta de la conceptualización y valoración que se usa en la telenovela de esos arreglos familiares, más allá de que nos parezca una manera sesgada de caracterizar una familia.

¹⁶⁹ Para encontrar una descripción de todas las calificaciones, sus definiciones y sus comportamientos es necesario revisar el

En cuanto al consumo de sustancias los hombres consumen mucho más que las mujeres aunque la diferencia radica en la cantidad de consumo, más que en la cantidad de personajes que consume o no. Este hecho se refuerza cuando notamos que el único personaje que consume marihuana es un hombre; lo que implica, que, en esta telenovela, los varones tienen una calificación más permisiva respecto al consumo de sustancias.

4. Descripción de las funciones de los personajes juveniles de la telenovela “La Torre 10”

Las funciones son aquellas acciones que los personajes realizan frecuentemente y que permiten caracterizarlos y diferenciarlos¹⁷⁰, en esta caracterización y diferenciación es importante considerar el sentido o eficacia dramática que tiene la acción considerada en el conjunto de la telenovela; esto significa que la acción de un personaje debe ser entendida en el contexto de la trama completa y no aisladamente.

A diferencia de las calificaciones, ellas no se encuentran agrupadas por ámbitos sino señaladas de manera individual; esto provoca que los personajes puedan tener funciones potencialmente contradictorias, sobretodo en aquellos personajes que cambian a lo largo de la telenovela. Las funciones consideradas en la tabla de significación fueron¹⁷¹:

- Recibe órdenes
- Da órdenes

anexo, en esta parte del proyecto sólo se muestra un resumen de lo más significativo.

¹⁷⁰ En el mismo proceso de ensayo y error al que se hizo alusión en relación a las calificaciones

¹⁷¹ Al igual que en el caso de las calificaciones, el detalle de las funciones se encuentra en el anexo; del mismo modo, el nombre de las funciones tiene un valor exclusivamente referencial. Para hacer más directa la comprensión de una función se agregó texto

- Recibe cooperación
- Entrega cooperación
- Individualista
- Lucha y triunfa
- Lucha y pierde
- Transa
- (Ocupa) Posición central
- Yerra
- (Actúa con) Orientación valórica
- (Actúa con) Orientación instrumental
- (Actúa con) Orientación errática
- Objeto de intrigas
- Manipula
- (Es) Considerado (con otros)

Respecto a estas funciones, aquellas que fueron más relevantes (en el mismo sentido que se consideraron a las calificaciones), son las siguientes:

Muy poco personajes jóvenes desempeñan la función "da órdenes", lo que indica que los personajes juveniles de la telenovela tienen posibilidades menores de ejercer poder sobre otros; lo que es importante de destacar es que, de todas maneras, las mujeres ocupan esa función muchísimo más que los hombres. Lo mismo ocurre con la función "manipula".

entre paréntesis.

Contraria y simétricamente en la función "individualismo" se encuentra notoriamente concentrada entre los hombres; es decir que, aunque pocos personajes desarrollan una función individualista, casi todos los personajes que desarrollan esa función son hombres.

Las funciones relacionadas con la orientación de acción de los personajes son bastante diferentes entre sí, sin embargo, la función "orientación valórica" es la que tiene mayor presencia entre los personajes jóvenes sin distinción de sexo. Al revés, la función "orientación instrumental" se encuentra mucho menos extendida y más concentrada en los personajes jóvenes que son hombres.

B. Telenovela "Ámame"

1. Descripción general

Esta telenovela de producción nacional fue realizada en el año 1993 y tiene como punto central de referencia es el "Colegio Eugenio Rivarosa"; este establecimiento educacional es un liceo particular subvencionado cuyo sostenedor es un hijo del hombre que le da el nombre al establecimiento y que, a la sazón, es un acaudalado empresario.

Este empresario lleva el mismo nombre de su padre y es una excelente persona que dedica fondos a la obra benéfica del establecimiento y que a lo largo de la telenovela descubre que está afectado por una enfermedad incurable que le acarreará la muerte en el plazo de un año. El Señor Rivarosa es un hombre preocupado de vivir la vida adecuadamente, disfrutando de los pequeños placeres que ella da, en particular

de la relación que lleva con su hijo Luciano, el empresario Rivarosa no es un vividor, sino un hombre que valora lo que es esencial en la vida y no se detiene en nimiedades como el dinero, los pequeños problemas o la condición social; muestra de ello es que una vez a la semana se disfraza de "Don Pepe" (un jubilado pobre) para asistir a un club de baile al que asisten personas de clase media y media baja, con el único afán de bailar y vivir una vida más plena, sin las falsedades de su condición socioeconómica ni las presiones de su vida laboral. Por otro lado, el hijo de Eugenio Rivarosa es Luciano, quien sí es un joven que sólo disfruta de la vida, no trabaja y se dedica intensamente a sus sofisticados hobbies (tocar saxofón, hacer Jeep Fun Race) y nada más; Luciano no es un mal joven, ya que quiere a su padre y no tiene grandes vicios, sólo es un poco alocado y parece llevar de buena forma el ser huérfano de madre desde su infancia.

La trama de la telenovela comienza cuando la vida de los Rivarosa se ve trastocada por motivos afectivos, Eugenio Rivarosa porque vuelve al país su hija Fernanda con quien tiene una relación muy beligerante a propósito de que ella sostiene que su padre oculta una parte de la verdad respecto a su madre, la pintora Solange Laval y porque conoce en el club de baile a Lidia (Señorita Lidia) de quien se enamora y, por tanto, su acción de disfrazarse se vuelve problemática. Luciano Rivarosa enfrenta dificultades con la misma Fernanda y por los mismos motivos que su padre aunque aumentados porque involucra el conocimiento de una parte de la vida de su padre y su madre desconocida por él, por otra parte, Luciano conoce a Daniela (quien es alumna del Colegio Rivarosa) de quien se enamora pero en cuya relación se interpone Francisca quien es parte de una conspiración para arrebatarle la fortuna a su padre antes de que muera.

La vida de los otros personajes se ve alterada al mismo tiempo que la de Luciano y Eugenio Rivarosa, la

Señorita Lidia es una artesana que vive en “La Casona” y que tiene una vida tranquila hasta que conoce a Don Pepe, con esa circunstancia su vida afectiva se ve intensificada y conflictuada posteriormente al descubrirse la verdadera identidad de éste. “La Casona” es una pensión que pertenece a la Familia Tapia, en dicha pensión también viven los dos hijos del matrimonio (José Luis y Carmen), una profesora del Colegio Rivarosa, un jubilado, un auxiliar del mencionado establecimiento y un estudiante de Derecho; esta pensión tiene una especial relevancia, no sólo porque allí vive la Señorita Lidia o porque los dueños de casa se hacen amigos de don Pepe, sino porque funciona como el centro de reunión de los jóvenes que estudian en el Colegio Rivarosa y que se encuentran en 4º medio, de entre los cuales no sólo se conoce al Jota (José Luis) y Carmen sino también a un grupo de amigos compuesto por seis jóvenes.

La conexión de Daniela con La Casona es bastante particular, puesto que una gran parte de su vida afectiva se desarrolla en torno a esa pensión, primero porque el estudiante de Derecho que vive en La Casona es su pololo al comenzar la telenovela y, luego, porque en ella es donde Luciano cree que vive. Al respecto el encuentro entre Luciano y Daniela es casual, ella (a escondidas de su pololo y su madre) se emplea como promotora en una carrera de jeep fun race donde conoce a Luciano y éste piensa que Daniela vive en La Casona porque allí la pasa a dejar y de ese lugar ella le entrega su número de teléfono, en el transcurso de la historia Luciano descubre la historia de Daniela ya que ella desde un principio sabe quién es él.

En torno a estas historias se desarrolla la telenovela, en torno a la vida de Eugenio Rivarosa, de Daniela y Luciano, por tanto, en torno a la vida en La Casona y en el Colegio Rivarosa; aunque a medida que se desarrolla la historia el colegio queda como un hito referencial y La Casona como el lugar principal donde

se desarrolla la trama. En este marco general, describamos ahora a los personajes jóvenes de la telenovela.

2. Resumen de la descripción de los personajes jóvenes de la telenovela “Ámame”

Los personajes jóvenes de “Ámame” son:

- Luciano Rivarosa
- Fernanda Rivarosa
- José Luis Tapia
- Mauricio
- Daniela Contreras
- Carmen Gloria Tapia
- Andrea
- Coni
- Ignacio
- Claudio
- Marcos
- Francisca
- Pablo

a. Luciano Rivasosa

Es hijo de millonario, no se sabe si estudió o no en alguna universidad aunque sí es muy claro que dejó la enseñanza media hace bastante tiempo. Luciano es un personaje que se encuentra a medio camino entre la vivencia intensa de la juventud y la vida licenciosa; utiliza un automóvil deportivo último modelo, teléfono celular, usa ropa a la moda, y vive en una enorme casa con piscina, servicio doméstico, salón de juego y teléfonos inalámbricos, obviamente, en un barrio muy adinerado.

Por otro lado, Luciano es un hombre de muy buen corazón, preocupado de no dañar a nadie y que otorga un valor inmenso a los sentimientos; él lleva una vida sumamente frívola hasta que conoce a Daniela, con ella reencuentra y se reencanta con los sentimientos puros, las cosas simples de la vida y con el deseo de realizar un proyecto de vida que tenga sentido. Valga destacar que Luciano y Daniela son la pareja central de la telenovela. Todo parece maravilloso, sin embargo, la secretaria personal de su padre lleva un tiempo robándole dinero y, enterada de su pronta muerte, pretende que su sobrina Francisca se case con Luciano a fin de ocultar el robo y quedarse con la fortuna Rivasosa. Por eso desarrolla una serie de artimañas para separar a Luciano de Daniela que son, a la sazón, la pareja central de la telenovela.

b. Fernanda Rivasosa

Fernanda se encuentra demasiado cerca de la adultez como para no tener un trabajo estable ni una relación afectiva duradera, siempre viste extravagantemente, ha vivido recorriendo el mundo los últimos años y cree que las mujeres que tienen relaciones afectivas con su padre y su hermano sólo pretenden hacerse de

la fortuna Rivarosa. Así, ella se preocupa de su padre pero sólo para que no malgaste el dinero que le pertenece a ella y a su hermano; Fernanda inicialmente sólo está preocupada del dinero pero termina auténticamente preocupada de lo que es mejor para su padre y su hermano.

Fernanda vive tensionada entre el mundo afectivo de su madre - padre - hermano y el de Pablo, su pretendiente. El camino en ambas esferas es de sanación para ella, que dejará de idolatrar a su madre, de odia a su padre y de desconfiar de las relaciones afectivas en general.

c. José Luis Tapia

El apodo de José Luis es Jota, él se encuentra al final de su adolescencia, cursando el 4° año medio en el colegio Rivarosa, allí estudian todos sus amigos y relaciones afectivas que no sean sus padres. El Jota es un joven alocado y un poco inmaduro que no tiene más intereses ni preocupaciones que sus amigos, y su grupo de rock, sintiéndose un artista incomprendido; los intereses de él están tan centrados sólo en sí mismo.

En cuanto a su familia, el Jota tiene una relación extremadamente beligerante con su hermana y compañera de curso Carmen Gloria; esta situación de beligerancia con su hermana es demostración de la inmadurez de ambos. La relación con su madre se relaciona pidiendo dinero y apoyo para sus actividades, con su padre se relaciona involucrándolo en sus proyectos. La familia Tapia vive en "La Casona, puesto que sus padres son los dueños y administradores de ella y anteriormente ya se expuso la importancia de ese recinto.

d. Mauricio

Mauricio es un joven de provincia que vive en La Casona como pensionista, él se encuentra terminando de estudiar Derecho en una universidad indeterminada y al comenzar la historia se encuentra en una relación afectiva medianamente importante (pololeo) con Daniela. Este joven proviene de una familia de buena posición en provincia aunque no exuberante de recursos, además es tradicionalista, viste siempre de manera semi - formal, habla de manera cuidadosa y utilizando un lenguaje culto, aparece peinado con esmero.

Todo lo anterior hace que la vida social de Mauricio sea un desastre porque es rechazado por la mayoría de los jóvenes por fome, incluso Daniela lo deja al conocer a Luciano; sus únicos apoyos en este sentido son la madre de Daniela y Francisca, una porque lo considera un buen partido y la otra porque lo considera un buen aliado.

e. Daniela Contreras

Daniela es una joven que se encuentra terminando la adolescencia y que vive con sus padres, a la sazón su padre de Daniela es un taxista y su madre una dueña de casa, la familia Contreras tiene un pasado económico bastante mejor que su presente. Ella mantiene amistades profundas con los personajes que corresponden a su actual entorno social, que son estudiantes del Colegio Rivarosa como ella, esta tranquilidad cambia cuando ella se dedica a trabajar como promotora en un evento deportivo, ocupación a

través de la cual, primero conoce a Luciano Rivarosa para luego enamorarse y transformarse en pareja, dejando a Mauricio, y, luego, alcanza éxito y fama.

Esa nueva relación de Daniela es la que obliga a enfrentarse a todos los problemas posibles para sacarla adelante y lo que la coloca al centro de la telenovela, luchando por su amor contra Francisca y todos sus aliados. Por otro lado, Daniela se viste siempre de una manera práctica, apropiada y natural, nunca se coloca prendas que le impidan hacer algún movimiento o que le impliquen alguna molestia, del mismo modo que utiliza colores y estilos a la moda pero no exhuberantes, tendiendo siempre a ser más o menos recatada.

f. Carmen Gloria Tapia

Carmen establece la misma relación con su hermano¹⁷² respecto a los quehaceres domésticos que su madre respecto a su padre, dejando muy claramente establecido su desagrado; en cuanto a sus relaciones afectivas extrafamiliares, Carmen tiene tantos amigos como Daniela pero su natural audacia y sinceridad hacen de ella una persona que genera más conflictos y menos confianza.

Ella viste con mucho más audacia que el resto de las mujeres de su curso y se mueve con mayor desenfado, del mismo modo sus acciones tienden a ser más audaces en el discurso aunque menos útiles en la práctica; Carmen Gloria es la mejor amiga de Daniela, aunque no es tan bella como Daniela, ni tan correcta en su forma de vestir y comportarse, al contrario; esto parece ser la muestra de una mayor madurez de Daniela y de que Carmen vive en un entorno familiar menos complejo. Estas diferencias entre

¹⁷² En el caso de Carmen Gloria sólo se hará referencia a los aspectos de la relación con su hermano que no han sido expuestos

ambas son las que, básicamente, determinan que la relación de Daniela sea un éxito y la de Carmen un fracaso.

g. Andrea

Andrea es otra de las jóvenes pertenecientes al Cuarto Medio A del Colegio Rivarosa y pertenece al mismo grupo de amigos que Daniela y Carmen Gloria, aunque es más amiga de la primera. La diferencia entre Andrea y el resto de las jóvenes del curso es que ella pololea con uno de los integrantes de la John Lennon Band (Ignacio) para disgusto de sus padres que son notoriamente más estrictos con ella y su hermana Coni que la media de padres que es posible ver en la telenovela; en todos los otros aspectos Andrea es una joven común y silvestre.

El conflicto en torno al pololeo de Andrea se ve agravado cuando se descubre que Andrea ha quedado embarazada de Ignacio y, además, que planea casarse con él y enfrentar la situación en cuanto él encuentre un trabajo estable; a lo largo de toda la telenovela Andrea defiende ardorosamente la validez de sus sentimientos y su relación con Ignacio. Ella demuestra ser una joven llena de sentido de realidad, por ejemplo, ella desea estudiar, sin embargo, luego de tener su guagua decide hacer un curso de secretariado para buscar trabajo rápidamente y poder encontrar una situación más estable en lo económico.

h. Coni

previamente.

Coni, hermana de Andrea, es una adolescente que estudia en el Colegio Rivarosa y de la cual se encuentra enamorado Claudio, integrante de la John Lennon Band. esta situación no incomoda ni afecta a Coni porque ella sencillamente no se entera de la situación, fundamentalmente por la timidez de Claudio y su falta de pericia en cuestiones de amoríos escolares.

Esta joven vive pendiente de la vida de su hermana mayor y pugna constantemente por participar de todo lo que ella esté viviendo, aspirando a incorporarse en un mundo afectivo y social al que no pertenece por la edad que tiene; ambas hermanas sólo comenzarán a compartir un mismo espacio social a partir de la separación de sus padres y el consecuente abandono de las posición conservadora de su madre.

i. Ignacio

Es un joven tranquilo sin grandes conflictos hasta que se ve obligado a llevar adelante su pololco pese a la oposición de los padres de Andrea; Ignacio afronta su pololeo y el embarazo con la misma y audacia de Andrea y con el mismo convencimiento de que el amor es un valor fundamental que no se debe transar ante nada. Ante el embarazo, Andrea se resigna a enfrentar el período de gestación con el apoyo económico de sus padres y él se aboca a la tarea de encontrar trabajo para poder asumir la función de proveedor en la familia que aspira a formar.

Ignacio no tiene hermanos y es hijo de un psiquiatra viudo, la relación entre Ignacio y su padre es inmejorable y éste último confía plenamente en su hijo y, aunque no es permisivo, siempre propende al crecimiento y maduración de Ignacio antes que imponer sus propias reglas. En términos sociales y

psicológicos Ignacio es muy parecido a Andrea aunque, en general, es más optimista y alegre que ella.

j. Claudio

Este joven es el amigo más fiel e íntimo del Jota, en realidad el Jota es su líder, por eso es lógico que Claudio sea una parte muy activa de la John Lennon Band y todos sus avatares.

Claudio es una persona querida y respetada por sus amigos y por los padres de sus amigos, de manera que no enfrenta mayores conflictos ya que no tiene enemigos de antagonistas; los únicos conflictos que enfrenta este personaje provienen de su profunda timidez, la que le impide resolver algunos conflictos y, en particular, acercarse exitosamente a Coni. En general Claudio es un personaje nervioso y retraído, lo que lo hace parecer un poco agresivo y enérgico.

k. Marcos

Así como Claudio es el alter ego del Jota, Marcos lo es de Luciano, aunque Marcos tiene un nivel de autonomía superior al de Claudio. Marcos comparte con Luciano su privilegiado status social, sus gustos refinados, su afición por el Jeep Fun Race y su suerte con las mujeres; las diferencias se encuentran en que Marcos no vive tan conflictuado y es menos sensible que Luciano a los efectos de sus actos sobre los demás. Así, Marcos establece una relación con Carmen Gloria que fracasa por la inmadurez de ésta y entonces Marcos emprende un “affaire” con Fernanda que abandona por no dañar más a un amigo de Luciano ni ser objeto de la manipulación de esta última.

Marcos es correcto en sus modales y condescendiente consigo mismo en los otros ámbitos de su vida, por ejemplo: se viste correctamente para sus objetivos, se permite algunos lujos no ostentosos, se dedica a los deportes sin tomarlos muy en serio.

I. Francisca

Ella es sobrina de la secretaria que pretende quedarse con la fortuna Rivarosa utilizando a Francisca para que seduzca a Luciano y se case con él. Francisca tiene innegables atractivos físicos y debe estar cerca de los 25 años, acostumbra vestirse de una manera muy llamativa y a la moda, a veces de manera extravagante, con muchas joyas y pintura, siempre en un estilo sofisticado. Ella es manipuladora, calculadora, rígida, obsesiva, agresiva, despreciativa hacia las personas que no representan interés para ella y con dificultades para mantener su autocontrol, de hecho es el único personaje que debe consumir medicamentos constantemente para mantenerse en control y en su departamento el bar ocupa un lugar destacado. Esta falta de control resulta conflictivo en muchas ocasiones ya que es una característica que la lleva a enamorarse verdaderamente de Luciano y a odiar con inquina a Daniela,

Ella no estudia ni trabaja ni tampoco parece preparada para ninguna de esas dos cosas, pese a que hace demostración de un nivel cultural aceptable, buenos modales, buen gusto y un amplio repertorio social; todo hace pensar que ella recibió una fina educación, se movió en buenos ambientes pero en algún momento sufrió un desequilibrio síquico del que sólo salió a instancias de su tía y al que volverá inexorablemente.

m. Pablo

Pablo es un joven ingeniero que es hijo del médico de cabecera y amigo íntimo de Eugenio Rivarosa; Pablo trabaja en las oficinas de Eugenio Rivarosa y cuenta con toda la confianza del millonario, en todo momento impresiona la rectitud de sus intenciones y la corrección de sus acciones y actitudes, incluso cuando ellas son de despecho, desagrado o enojo es inevitable reconocer la justeza de esas opciones.

Pablo es el único personaje joven que trabaja tiempo completo y a gusto, ha terminado sus estudios y ejerce una profesión; se viste de manera formal y sobria. En lo afectivo tiene una relación extremadamente positiva con su padre y regularmente apoya a Luciano; las únicas fuentes de conflicto para Pablo son los devaneos de Fernanda (a quien ama perdidamente desde la adolescencia), las intrigas de la secretaria de Rivarosa.

3. Descripción de las calificaciones de los personajes juveniles de la telenovela “Ámame”

Respecto de las calificaciones y de las funciones son válidos los mismos comentarios y aclaraciones que ya se hicieron para “La Torre 10” por lo que realizaremos directamente el resumen de las calificaciones, asumiendo que las aclaraciones del caso ya fueron hechas.

En el ámbito laboral es posible apreciar que tienen más presencia las mujeres que trabajan que los hombres que trabajan, es decir, proporcionalmente hay más mujeres trabajando que hombres trabajando

pese a que estos últimos tienen un personaje más que ellas.

En el ámbito económico la objetivación construida en "Ámame" es excluyente respecto a un sector de la sociedad, o sea, no aparece ningún joven pobre ni mucho menos alguno o alguna que sea marginal, pero, además, manifiesta un desequilibrio entre los jóvenes ricos y de clase media puesto que éstos últimos tiene mucho mayor presencia que los primeros, situación que es idéntica en ambos sexos.

En cuanto al ámbito de los estudios también existe una diferencia entre los estudiantes universitarios y los secundarios, siendo estos últimos los que adquieren más importancia. En este ámbito de calificación sí existen grandes diferencias entre los hombres y las mujeres, porque entre ellas casi no existen las universitarias, en cambio que la mitad de ellos asiste o ha asistido a este tipo de establecimientos.

En cuanto a lo laboral las calificaciones trabaja/no trabaja se encuentran equilibradas en términos generales pero cuando se analiza la diferencia por sexo vemos que los hombres en su mayoría no trabajan, en cambio que las mujeres trabajan mayoritariamente, con independencia de su situación económica; sumado al trabajo doméstico se puede asegurar que en la telenovela "Ámame" se objetiva a las mujeres jóvenes como sujetos llenos de esfuerzo, sacrificio y espíritu emprendedor; en cambio que los hombres son sujetos totalmente dependientes de las posibilidades que sus familias o el destino les otorga.

En cuanto al consumo de sustancias la situación es bastante clara en el sentido de que la inmensa mayoría de los personajes jóvenes consume alcohol, tabaco o algún tipo de fármacos; en este ámbito de calificaciones nos encontramos con un fuerte diferencial entre los hombres y las mujeres, puesto que los

personajes femeninos presentan mayor recurrencia de consumo, tanto en la cantidad de consumo como en la frecuencia del mismo; más aún, los únicos personajes que consumen fármacos son femeninos.

4. Descripción de las funciones de los personajes juveniles de la telenovela “Ámame”

En cuanto a las funciones de los personajes jóvenes de la telenovela “Ámame” podemos destacar que la función “recibe órdenes” se encuentra en poco menos de la mitad de los personajes jóvenes de la telenovela, sin embargo es muy notable que los personajes femeninos ocupan el doble de veces esa función que los personajes masculinos. Al contrario ocurre en la función “da órdenes” en que, para la misma presencia general, la distribución masculino/femenina se encuentra repartida de una manera homogénea.

La recepción de cooperación es una función bastante extendida entre los personajes, de manera que ella podría ser descrita como una función juvenil ya que casi todos los personajes la desempeñan, pese a esa inmensa presencia de todos modos los personajes jóvenes que son hombres desempeñan la función más frecuentemente que las mujeres del mismo rango etéreo. Es muy destacable que esta característica se replica de manera casi exacta en el desarrollo de transacciones ante situaciones de conflictos (función “transa”).

Las mujeres tienen una fuerte predominancia en la función “manipula” aunque esta es una función particularmente poco extendida, es decir que se encuentra focalizada en un mínimo de personajes relacionados entre sí.

Los personajes jóvenes que ocupan una posición central en la trama de la telenovela son relevantes ya que un número considerable de ellos se encuentra desempeñando esa función.

Es bien interesante destacar que existen funciones que pueden ser consideradas como universales para la juventud y que, por tanto, la caracterizan; estas funciones son las de "orientación valórica", "orientación errática" y "yerra", lo que significa que los personajes jóvenes de la telenovela "Ámame" tienen tendencia a actuar sobre la base de sus valores, aunque muy frecuentemente vacilan y se comportan contradictoriamente, lo que es muestra de que los jóvenes comúnmente se equivocan (yerran) en las estrategias que siguen para alcanzar sus objetivos y al frustrarse tienden a renegar de sus valores pasando por períodos erráticos aunque, de todos modos, siempre vuelven a sus principios originales.

VII. Análisis

Anteriormente habíamos señalado que la consideración de las tablas de funciones y calificaciones no debiera conducir a un análisis cuantitativo de los personajes de las telenovelas que hemos considerado, en particular porque la consideración de las representaciones sociales implica la opción por un análisis centrado en el sentido de lo analizado más que en la distribución de los fenómenos que convocan la investigación.

De esta manera, las representaciones sociales de la juventud que contienen los personajes jóvenes de las telenovelas, son reconstruidas a partir de las descripciones, calificaciones y funciones previamente realizadas; pero no a partir de una consideración de relevancia estadística sino de su potencialidad de acuerdo a la definición y características de las representaciones sociales.

La reconstrucción de las representaciones sociales se realiza a partir de los resultados extraídos de la revisión de las funciones y calificaciones de cada uno de los personajes, así como del conjunto de personajes jóvenes de cada una de las telenovelas.

Las calificaciones y funciones se analizan considerando su presencia o ausencia en cada uno de los personajes, estableciendo qué personajes poseen una connotación o no y de qué manera esa presencia o ausencia se articula en algún sentido respecto de la comunidad de personajes. Por ejemplo, es posible que sólo los personajes femeninos y “malos” tengan una determinada connotación, o, es posible que sólo un par de personajes posea una connotación pero ella sea suficientemente poderosa como para construir una

representación.

Más adelante se realiza una comparación entre las representaciones sociales de ambas telenovelas a fin de poder dar respuesta a los objetivos de esta investigación.

Cada representación ha sido reconocida y designada con la metáfora que "pareció más cercana al contenido de la representación, aún cuando lo sustancial es dicho contenido y no la denominación escogida"¹⁷³.

A. Representaciones sociales de la juventud de la telenovela "La Torre 10"

Los personajes de "La Torre 10" que fueron descritos a modo de resumen y por medio de las tablas de funciones y calificaciones contribuyen a la conformación de cuatro representaciones sociales de la juventud, las que describiremos a continuación de acuerdo al tratamiento que fue expuesto en la sección de Metodología.

1. La hija abnegada

En "La Torre 10" la representación social de la joven que es capaz de sacrificarse en pos de lo que su familia requiere es muy poderosa, al punto que todas las mujeres jóvenes de la telenovela contribuyen a la construcción de esta representación. La abnegación, la capacidad de negarse a sí misma en pos del beneficio de otro es una característica perteneciente a las mujeres, independientemente de su condición

¹⁷³ Martínez, José; Rodríguez, Mauricio; "La representación social de la municipalidad en jóvenes pobladores urbanos"; Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Sociología; Tesis para optar al título de sociólogo; Diciembre

social, puesto que no coopera en su elaboración ningún personaje masculino.

La hija abnegada es aquella mujer que no da órdenes¹⁷⁴, excepto que sea una dueña de casa; entrega y recibe cooperación, la única sustancia que consume es el tabaco y su principal orientación es valórica. Su condición de hija/esposa vinculada al hogar la obliga a no trabajar.

La abnegación de la hija no es universal sino que se encuentra focalizada en los padres, aunque con mucha mayor fuerza en la madre, el lugar del sacrificio femenino es el hogar y, por tanto, si la madre domina el hogar ella será el objeto del sacrificio. Esta imbricación entre la abnegación y lo femenino hace que esta característica se traslade a la mujer joven recién casada, quien, en medio de la falta de atención, carencia de oportunidades de vida e indicios de infidelidad hace "todo lo posible por sostener su matrimonio".

La hija abnegada es una imagen que trasunta todos los grupos sociales de "La Torre 10" (excepto el que diferencia a las mujeres de los hombres) de manera que la encontramos en todos los grupos socioeconómicos, de estudios y en todas las funciones que desempeñan las mujeres en la estructura narrativa de esta telenovela, es importante considerar que en esta telenovela ninguna mujer joven desempeña el rol de "traidora" en cualquiera de sus formas (loca, bruja, mala madre); es necesario especificar lo de "mujer joven" porque el traidor principal de la telenovela es una mujer adulta.

La hija abnegada no es necesariamente pasiva sino que sus motivaciones profundas se orientan de acuerdo

de 1993.

¹⁷⁴ Es importante que el lector considere que de vez en cuando encontrará referencia a algunas connotaciones como "da órdenes" o "sin pareja" y que esas expresiones no se encontrarán entre comillas, naturalmente al lector le parecerán faltas en la gramática y por eso se hace esta advertencia; esperamos que al lector que revisó los anexos en detalle estas expresiones le serán muy interesantes.

a sus prioridades familiares antes que a las propias, lo que en algunos casos la puede llevar a ser heroína activa o una especie de mártir sufriente cuyo sacrificio provoca la reflexión de quienes se encuentran a su alrededor, por ejemplo: la profunda reflexión respecto al machismo que realiza la familia Oyarce luego de que Carmen manifiesta lo deprivado de su situación al ocupar el rol materno o la promesa del arquitecto Echarri de replantear su relación con su esposa una vez que ella manifiesta su frustración a través de plantear la separación.

No hay que engañarse respecto a estos ejemplos, pensando que hay una crítica respecto al rol que la comunidad de personajes le ha otorgado a las mujeres, ellas sólo manifiestan sus problemas después de probar todas las alternativas y el compromiso que los hombres demuestran es meramente afectivo, o sea, ella puede seguir ocupando el mismo rol que origina el conflicto, mediando sólo una demanda por más cariño y reconocimiento para poder seguir haciéndolo.

Más allá de lo estrictamente juvenil es bastante interesante constatar que la abnegación es una representación que corresponde a las hijas y esposas pero no necesariamente a las madres ni a las hermanas, esas últimas aparecen como detentoras de un poder que pueden utilizar bien o mal sobre sus hijas, nietas o hermanas.

Esta circunstancia es indicativa que la representación de la hija abnegada es tributaria de una condición de poder deficitaria para las mujeres, por cuanto su esfera de poder privilegiada son las relaciones familiares más directas y en todo lo demás se debe a la tradición del poder ancestral y patriarcal que existe en la familia.

Dentro de la lógica del discurso de las telenovelas esta representación opera circunscribiendo el protagonismo femenino al ámbito familiar, puesto que el centramiento en el plano afectivo es una característica común a todos los personajes de la telenovela, no una particularidad de los personajes femeninos.

Todo lo expuesto indica que esta es una representación positiva de la juventud y esa consideración positiva está dada sobre un trasfondo valórico tradicional, considerando como trasfondo tradicional a aquel que posiciona a los jóvenes como hijos, es decir pertenecientes a su familia, consideración a partir de la cual es posible considerar que el primer deber de los jóvenes en cuanto hijos es su hogar.

El que esta representación sea femenina refuerza lo antes señalado, en el sentido que el enclaustramiento de la mujer a los quehaceres del hogar obliga a las hijas a la colaboración en ese quehacer, por lo tanto, la hija/esposa abnegada al darle una especie de sentido heroico a esta circunstancia transforma en la superficie la condición femenina (la radicación hogareña - familiar es valiosa) pero no altera en casi nada el sustrato profundo la condición de discriminación contra la mujer (las mujeres hijas/esposas siguen siendo "muy de su casa"); esta distinción entre superficie y profundidad no es sinónimo de forma y fondo, porque la misma representación heroica e injustamente subvalorada del trabajo casero anuncia la posibilidad de una nueva comprensión de las cosas, en especial cuando esta situación esta remarcada con tanta fuerza como en la muerte de la madre de Carmen y el posterior conflicto que desata la negativa de esta última a ocupar exactamente el mismo papel que su madre, como ya vimos.

A este respecto, coincidimos por lo señalado por el guionista de la telenovela¹⁷⁵, lo que existe es una distribución tradicional de roles femenino / masculino, pero esta valoración heroica y el comportamiento de Carmen indican que esa distribución aunque se mantiene, está puesta en tela de juicio.

2. El joven luchador

El joven luchador es una representación caracterizada básicamente por la capacidad de los personajes jóvenes de la telenovela para sobreponerse a las dificultades que les toca enfrentar, es decir, su capacidad de enfrentarse a la adversidad.

Esta representación se centra en el potencial reactivo de los personajes jóvenes, quienes no van iniciando cursos de acción en la telenovela pero tampoco permanecen impávidos frente al desarrollo de los acontecimientos.

Así, el joven luchador se destaca porque cada vez que lucha gana y sólo transa cuando recibe cooperación, por otro lado tiene una marcada orientación valórica aunque, bajo presión, momentáneamente puede tener una orientación instrumental. Por otro lado el joven luchador no es individualista y regularmente se encuentra estudiando en alguna institución de educación superior pese a que no es rico.

El joven luchador es una representación que no diferencia sexo, de la misma manera que pueden tener pareja o no; de la misma manera puede ejercer la función de yerro y no ser considerado. En definitiva esta representación no está focalizada exclusivamente en el plano afectivo sino que involucra una característica permanente del personaje aplicable a cualquier esfera de su vida.

¹⁷⁵ En una entrevista realizada en virtud de este proyecto.

La lucha juvenil no se relaciona necesariamente con una incapacidad reflexiva pero sí con la capacidad juvenil de dedicarse con mucha energía a aquellas cosas que los afectan directamente; es importante recordar que esta representación del joven o la joven luchadora es cien por cien reactiva, o sea, no hay una capacidad de imponerse a sí mismo objetivos o metas sino una potencialidad de enfrentar circunstancias adversas, nada más.

Por lo tanto, esta representación señala la existencia de un potencial juvenil de reacción, pero al mismo tiempo, invalida la capacidad juvenil de actuar de acuerdo a determinaciones endógenas, cada vez que un personaje joven ejecuta acciones de importancia para otros personajes esa ejecución se debe a la presión a la que ha sido sometido o sometida por un personaje adulto lo que aparece como "circunstancia" puesto que los jóvenes no identifican actores detrás de sus problemas.

Este último aspecto configura la última característica relevante de la representación, el joven luchador enfrenta a sus circunstancias, o a su destino, pero no a personas; de este modo sus acciones siempre son orientadas a hacer cosas para resolver un determinado problema pero casi nunca a encarar a los responsables de esas circunstancias que le toca enfrentar.

Por supuesto que al final de la telenovela, cuando se resuelven las intrigas hay un enfrentamiento, pero este se da "a posteriori", cuando ya han caído todas las máscaras, pero, al margen de este momento, el joven luchador tiene enormes dificultades para identificar sujetos detrás de su destino, aunque esto esté claro para todos los demás personajes.

Esta también es una representación positiva de la juventud y tiene rasgos más genéricos que la anterior, en el sentido de que son numerosas las muestras al interior de nuestra cultura que caracterizan a la juventud como un período de gran energía y de capacidad de hacer frente a las circunstancias de la vida, considerando ese proceso incluso un aspecto positivo para la formación del carácter. Entendiendo lo anterior es posible entender que esta representación es aún más tradicional o conservadora que la anterior, puesto que se reproduce la representación del joven luchador tal cual como es posible encontrarla en “Martín Rivas” casi sin modificaciones ni atisbos de variantes¹⁷⁶.

3. El joven vividor o hedonista

Esta representación es exclusivamente masculina y, en algún sentido, es como el opuesto de la hija abnegada; puesto que sus principales características son prácticamente opuestas a las de aquella representación.

Consignemos que el vividor es una representación presente en el segmento juvenil aunque también tenga su versión adulta, o sea, existen los vividores adultos y los vividores juveniles, siguiendo la lógica que se ha utilizado a lo largo de esta investigación nos dedicaremos solamente al análisis de la representación del joven vividor, dejando aclarada que existe la representación del vividor en otros subconjuntos de la comunidad de personajes.

¹⁷⁶ Cuando se habla de variantes o cambios se está haciendo referencia exclusivamente al nivel de las representaciones sociales contenidas de acuerdo a las consideraciones conceptuales que se han realizado a lo largo de este estudio y, en ningún caso, se pretende hacer alusión al estilo o estética del guionista, productores, actores, directores o cualquier otro tipo de profesional; no nos cansaremos de reiterar que todo eso está más allá de la consideración que hace esta investigación.

El joven vividor es sinónimo de hedonista porque éste se caracteriza por su enorme capacidad de autocomplacencia y de buscar permanentemente experiencias placenteras para sí mismo, sin atender mayormente a las consecuencias que ellas puedan tener para otros, lo que no encierra necesariamente una mala intención, sino más bien una despreocupación al respecto.

El joven hedonista es claramente rico, no tiene apuros en lo material y eso le permite orientar sus acciones en la forma antes descrita, no trabaja y si lo hace el trabajo tiene la menor importancia, o sea, no le implica restricciones de ningún tipo ni incomodidades, su particular forma de ser lo hace permanecer típicamente sin pareja y tener una orientación errática y/o instrumental según las circunstancias. Es fácil anticipar que este joven no recibe órdenes ni entrega cooperación del mismo modo que es individualista, si es que lucha siempre pierde aunque transa con mucha facilidad.

El joven hedonista es una representación negativa de la juventud, sin embargo, esta característica negativa de la representación no implica que la representación carezca de atractivo.

Como casi todo lo que se relaciona con lo malvado en el melodrama, el joven vividor llama la atención por su audacia, su prescindencia de las preocupaciones mundanas que tiene el resto de los personajes; en este sentido el hedonista es un joven crítico de la realidad que le ha tocado vivir, crítica que justifica las opciones que ha ido tomando en su vida y que lo llevan a realizar las acciones por las que se destaca dentro de la comunidad de personajes. Esta última característica permite realizar una descripción más contundente del vividor, por cuanto su postura de disconformidad traducida en un desapego a las normas

vigentes para todos los demás es una demostración de debilidad, no de heroísmo, puesto que el vividor es incapaz de enfrentarse a los problemas, al contrario, sencillamente huye de ellos.

Es importante considerar que el joven vividor es el antónimo de la hija abnegada, pero no tiene la fuerza de esa representación, ya que la única joven que ocupa una posición central es uno de los personajes que más contribuye a la construcción de esa representación, siendo claramente una “justiciera” si utilizamos las categorías de Martín - Barbero; en cambio, entre quienes estructuran al vividor ninguno alcanza la estatura dramática de “traidor” o de “bobo” lo que es indicativo de su presencia casi exclusiva en el universo juvenil sin capacidad de impactar a la comunidad de personajes como un todo, más allá de su segmento etéreo.

Una muestra palmaria de la debilidad del vividor es que su uso de sustancias es muy superior a la media de los jóvenes, aquí hay una asociación muy clara entre incapacidad de enfrentarse a la realidad y consumo de sustancias.

La riqueza del joven hedonista anula la posibilidad de rebeldía o de disconformidad al margen de las condiciones impuestas por la sociedad a los personajes, si el vividor no fuera rico, su falta de empeño en la lucha por la vida, podría ser interpretada como una adecuada consideración de sus posibilidades de éxito; pero el rico sólo requiere orientar su voluntad a la modificación de las circunstancias para poder cambiarlas o, al menos, para empezar un nuevo camino. Por lo tanto, la negatividad con que es presentado el hedonista arrastra consigo a las características de rebeldía y, en general, a todos los comportamientos no normalizados; de algún modo esta estigmatización del vividor destruye las posibilidades de cambiar el

orden general de las cosas que les toca vivir a los jóvenes en la telenovela por otra vía que no sea ocupar los roles que la comunidad les asigna, intentando por esa vía sobreponerse a las circunstancias que les afectan.

4. Los jóvenes ingenuos

Esta representación tiene la misma característica del joven hedonista, en el sentido de que tiene gran importancia en el mundo juvenil pero carece de trascendencia dramática en el resto de la comunidad de personajes; el único mérito de esta descripción es la relevancia que adquirió a lo largo de la telenovela "Luchito", durante la exhibición de la telenovela este personaje adquirió gran notoriedad en los medios a lo largo de la telenovela lo que le granjeó una ampliación de los espacios que le correspondía ocupar, en este caso ocurre lo mismo que en el caso de la muerte de su madre (que a la sazón también es la madre de Carmen), por cuanto la importancia que adquiere esa muerte y la posterior revisión del valor asignado al trabajo doméstico es simétrica a la que adquiere Luchito quien salta desde comparsa adolescente a una muestra vívida de la ingenuidad de los escolares que se encuentran al final de la enseñanza media.

Nótese que hacemos referencia a la relevancia de la representación del joven ingenuo y no a su importancia dramática, por eso se señaló su similitud con el joven hedonista puesto que, pese a la notoriedad que alcanzaron los personajes en la época, su falta de incidencia en el curso general de la telenovela impide señalar que nos encontramos en presencia de una representación del "bobo" que describe Martín - Barbero¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Recordemos que el "bobo" aunque tiene rasgos que indican su falta de inteligencia o de conocimientos finos regularmente es una especie de luz en el camino, puesto que sus intuiciones e iluminaciones son verdaderas y apoyadoras del desempeño del

El joven ingenuo puede ser de sexo masculino o femenino porque su constitución no tienen que ver con su género sino con que ocupa el primer segmento etéreo de la juventud, la adolescencia; por eso es que él o la ingenua siempre se encuentra estudiando en la enseñanza media y nunca trabaja.

Otras connotaciones que son características del ingenuo es su pertenencia a familias completas, por lo que siempre recibe órdenes y nunca las da, de la misma manera que entrega cooperación pero no la recibe. Además, la representación ingenua de la juventud se constituye en el yerro, la orientación errática y la ausencia de una posición central; el excesivo centramiento en sí misma de los ingenuos los lleva a ser individualista y no considerado. Sin embargo su extrema impericia los lleva a siempre luchar y perder, ya que no tienen la capacidad de ganar y desconocen los mecanismos que los podrían conducir a transar.

Todas las características antes descritas podrían hacer parecer al ingenuo como una representación heroica o sacrificial, sin embargo, eso no ocurre porque esta representación corresponde a la percepción de la juventud como un período de la vida en que los problemas que sienten los jóvenes no son reales y lo que consideran como necesidades son sólo frivolidades, vistas en perspectiva (adulta por supuesto); por lo tanto, todas las acciones de la comunidad de personajes se encuentran orientadas a la educación y disciplinamiento del ingenuo o ingenua lo que resulta coherente y complementario con que él no es capaz de incidir significativa o legítimamente en el transcurrir de los demás personajes.

De todo lo anterior es posible colegir que la representación social del joven o la joven ingenua, más que ser positiva es "simpática", o sea, que establece un lazo afectivo positivo con el telespectador y con la comunidad de personajes de la telenovela, sin embargo, este lazo carece de la tensión necesaria para

llevarlo a ocupar un lugar relevante en la trama dramática de "La Torre 10", por las mismas razones por las que no alcanza a ocupar el lugar de "bobo". Quizás esto explica la extrema coherencia de la caracterización que se acaba de realizar ya que ella es expresión o producto de la simpleza de la representación.

B. Representaciones sociales de la juventud de la telenovela "Ámame"

Los personajes de "Ámame" que fueron descritos a modo de resumen y por medio de las tablas de funciones y calificaciones contribuyen a la conformación de cinco representaciones sociales de la juventud, las que describiremos a continuación de acuerdo al tratamiento que fue expuesto en la sección de Metodología. Algunas de esas representaciones son las mismas que encontramos en "La Torre 10", en esos casos haremos una descripción de la representación sólo en aquellos aspectos que son diferentes a la representación construida en "La Torre 10".

1. Los jóvenes emprendedores

El emprendedor es una representación social muy importante en el universo juvenil de "Ámame", porque es la más relevante de ellas o al menos la que tiene mayor presencia dramática; es importante destacar que esta importancia rebasa el universo juvenil y alcanza a la comunidad de personajes completa, es decir, el joven emprendedor ocupa uno de los cuatro lugares principales que Martín - Barbero reconoce en el melodrama.

El emprendedor es quien no se deja avasallar ni por el destino ni por otras personas y aunque no es un soñador tiene claras aspiraciones y metas en la vida y – sobretodo - establece cursos de acción claros y decididos para poder lograr esas metas que se propone.

Regularmente el emprendedor pertenece a la clase media o media alta¹⁷⁸; siempre se encuentra estudiando o trabajando aunque lo habitual es que haga ambas cosas al mismo tiempo, esto no es necesariamente un signo de rebeldía, sino más bien el despliegue de su capacidad para encontrar soluciones que rebasen los límites de lo impuesto, esta búsqueda de soluciones puede ser acertada o no, pero lo que opera como un “leit motiv” es el nunca rendirse ante las circunstancias sin dar una buena batalla.

El emprendedor no es necesariamente hombre, puesto que hay mujeres que cumplen sobradamente el perfil o que cooperan con sus acciones a la construcción de la representación, por otro lado al no ser una representación que tenga algún tipo de imperativo ético, el emprendedor ocasionalmente manipula; de la misma manera, el recibir o dar órdenes no son características que distingan al emprendedor.

Una característica notable del emprendedor es que no transa, puede luchar y ganar, errar o luchar y perder pero nunca transa, nuevamente esta característica no se debe a un carácter poco reflexivo sino a una forma de enfrentar los problemas o circunstancias de la vida; por lo mismo, pese a ser una representación que concentra un alto nivel de practicidad, su orientación principal es valórica y no instrumental.

El emprendedor casi siempre se encuentra con pareja porque lo afectivo es un gran motor de lucha en cualquier telenovela, un aspecto realmente destacable es que el emprendedor proviene casi

¹⁷⁸ valga destacar que en esta telenovela la diferenciación al interior de la clase media es bastante más amplia que la que se

exclusivamente de familias completas, seguramente porque esa vocación de enfrentamiento y superación de las circunstancias proviene de una seguridad básica que proviene del hogar de origen; en este sentido, es muy claro a lo largo de la telenovela que los personajes que tienen hogares incompletos no necesariamente son conflictivos pero carecen absolutamente de la posibilidad de ser parte de la representación del emprendedor... no puede emprender, comenzar quien aún no ha resuelto su estructura básica de relaciones y afectos.

El consumo de sustancias en el emprendedor se restringe a aquellas que están permitidas socialmente (alcohol y tabaco) y en las cantidades y circunstancias que el uso social autoriza, sin embargo, no es extraño que en alguna ocasión de extrema dificultad, injusticia o engaño, el emprendedor recurra al consumo abusivo de sustancias más “duras”; sin embargo, este elemento más que entregar información sobre el emprendedor contextualiza al telespectador respecto al grado de dificultad que implica la circunstancia que le toca vivir al emprendedor o como un indicador para la comunidad de personajes para que reaccione en apoyo del emprendedor. Es importante tener en cuenta que el emprendedor ocasionalmente es objeto de engaños, intrigas o envidia y las trampas que se le tienden muchas veces consisten en involucrarlo o involucrarla en abuso en el consumo de alguna sustancia; a este respecto se nos muestra que pese a su vocación de lucha y a la magnitud de sus aspiraciones el joven emprendedor tiene algunos rasgos de ingenuidad, que nunca alcanzan la bobería.

No caben dudas de que esta es una representación positiva de la juventud, lo que se afirma en que Daniela, la heroína principal de la telenovela contribuye poderosamente a la construcción de esta representación, como sabemos la heroína es la depositaria de todas las bondades posibles en una telenovela, de manera

realizó en “La Torre 10”, lo que valida la apreciación que se acaba de realizar.

que la cooperación poderosa de ella en una representación le otorga a esta última un carácter positivo indiscutible. Sin embargo, la representación de una juventud emprendedora no deja de mostrar los peligros de esa manera de enfrentar al mundo ya que existen emprendedores que utilizan negativamente este impulso; sin embargo, mantenemos que es una representación positiva ya que los jóvenes que no son emprendedores son instados a comportarse de esa manera por sus pares y por sus padres.

Lo que queda como positivo es la capacidad de los jóvenes de colocar energías en pos de una causa y no dejarse avasallar en la consecución de sus objetivos, es decir, la capacidad de emprender es un subproducto positivo de la natural energía juvenil y su utilización negativa no es más que el subproducto de las acciones de personas que se encuentran mal encaminadas al margen de la forma en que enfrentan las dificultades; con esto se devela claramente el sentido de la representación, más que una descripción rígida de lo que debe ser la juventud, se señala la forma en que es positivo que asuman la vida y las dificultades.

2. Los jóvenes vividores o hedonistas

Esta representación ya se encontró en “La Torre 10” y aquí se presenta con las mismas características aunque con algunas variaciones: la primera de ellas es que en “Ámame” existen vividores que ni estudian ni trabajan, o sea sencillamente disfrutan de su vida y riquezas; la segunda es que la representación no es exclusivamente masculina ya que en “Ámame” también se encuentran mujeres que cooperan en la construcción de esta representación; la tercera es que los hombres jóvenes que son vividores siempre practican deportes sofisticados o caros; finalmente la última diferencia es que el carácter “débil” del hedonista se encuentra más mitigado en esta telenovela de manera que su negatividad como

representación también es menor. En todo lo demás la representación mantiene las mismas características que en "La Torre 10".

3. El joven ingenuo

Esta representación es la más rígida de todas ya que mantiene exactamente igual los elementos que ya fueron identificados para "La Torre 10", excepto que ahora la potencia de la representación está dada desde un principio, otorgándole una fortaleza dramática bastante considerable, comparada con la que tenía anteriormente.

4. Las Amazonas

Desde la referencia metafórica es posible establecer que esta es una representación claramente femenina, más aún es una representación de mujeres jóvenes; la amazona es diferente a la típica protagonista femenina de la telenovela latinoamericana aunque en algún sentido es una extensión de ella.

Recordemos que la protagonista principal de las telenovelas latinoamericanas casi siempre era una mujer sacrificada, esforzada, buena y de extracción humilde que gracias a su esfuerzo y sacrificios lograba ascender socialmente siendo amada por algún millonario y/o descubriendo que era la justa dueña de una fortuna que el destino (ayudado por alguna malvada mujer) le había mantenido oculta; sus puntos fuertes siempre fueron el sacrificio y el descubrimiento de la propia identidad.

La representación de lo femenino latinoamericano no se restringe a la heroína, ya que la malvada traicionera acostumbraba ser una mujer que manipulaba a hombres y mujeres a su alrededor como títeres con una fiereza irreductible; con el correr de los años y por diversas causas que no son del caso tratar, empezó a surgir un fenómeno de fuerte aprecio hacia “las malas” y de desviación respecto a la lógica del sacrificio y la bondad como herramientas exclusivas para la “buena”, la traidora empezó a ser parte de una representación atractiva para el universo femenino reconvirtiendo algunas de las características asociadas a los hombres como independencia, audacia, decisión, capacidad de influir en los demás, locus de control interno, fuerte dominación de las situaciones, etcétera. No deja de ser relevante que algunas de estas características han formado parte de las más repudiables particularidades del autoritarismo en sus diversas formas, entre ellas el machismo.

El efecto directo de lo expuesto es que las representaciones a las que contribuían las malas comenzaron a ser populares y a contradecir el estigma negativo y las “buenas” empezaron a aportar más a la representación de la “sonsa” que a la de la heroína; uno de los primeros casos de este fenómeno que se vivió en Chile fue la oposición entre Thelma y Gabriela en “La Torre 10”, pese a la maldad de Thelma resultó ser un personaje apreciado por las telespectadoras¹⁷⁹. El efecto mediato es que empezó a surgir una nueva representación en el universo femenino, a saber una suerte de conjunción entre las características clásicas de la heroína y las características de las malas tradicionales, en definitiva una especie de furibundo Aquiles con una fuerte motivación ética, pero sin las debilidades y dudas tan propias en este

¹⁷⁹ Valga recordar que este aprecio o notoriedad que adquiere un personaje es un proceso muy dinámico, tanto en el caso de Thelma, Luchito, Jota o Carmen Gloria; estos fenómenos son apreciables a través de las notas de prensa, la presión sobre el guionista de los productores, las cartas de los telespectadores al canal, los comentarios que reciben los actores en las calles, a través de cartas, etcétera. Es importante remarcar que este es un fenómeno que no ocurre sólo en Chile, también ocurre en casi todos los países que producen telenovelas o “soap operas” e incluso donde se transmiten telenovelas importadas de muy alta

personaje... en definitiva una amazona.

Una característica que la amazona ha heredado de la heroína tradicional (además del género) es que constantemente es objeto de intrigas, pero la amazona no se queda inmóvil frente a las intrigas que se tejen a su alrededor, al contrario, una característica muy marcada de ella es que es una luchadora muy decidida; por eso es que la amazona es una representación a la que contribuyen los personajes femeninos “buenos” y “malos”, tal como en algunos capítulos de “La mujer maravilla”, es muy posible que el combate principal sea entre amazonas buenas y amazonas malas.

Por otro lado, la amazona siempre se ve obligada a luchar a brazo partido por su pareja, ya que si tiene pareja siempre la pierde y debe luchar por recuperarla y si no la tiene este punto es conflictivo, ya sea porque algún hombre la ama inconsolablemente o porque ella ama a alguien que no tiene ninguna intención de ser pareja de ella, situación que ella se niega a asumir y ante la cual –por supuesto- se dispone a luchar denodadamente.

Como se expresó previamente es difícil establecer si la representación juvenil femenina de la amazona es positiva o negativa, más bien parece una característica ideal, un “deber ser” de las mujeres jóvenes en “Ámame”, especialmente si enfrentan dificultades; esta representación no se encuentra sola dentro del universo de representaciones femeninas, ya que existen otras mujeres que no son amazonas en ningún sentido y que de todos modos consiguen éxito en sus esfuerzos a lo largo de la telenovela. Por lo tanto, la amazona es una especie de “tipo ideal” una manera de ser alternativa, disponible para las mujeres jóvenes de la telenovela, aunque bajo ningún punto de vista se podría afirmar que es la única representación

calidad como “Roque Santeiro” o “Pantanal”.

existente dentro del universo femenino de la telenovela, aunque sí es posible sostener que la amazona es una representación social que se encuentra asociada a los personajes de mayor peso dramático.

5. Los peleles

El apelativo metafórico de “pelele” es una manera de condensar en una sola palabra o concepto a aquella representación que contribuyen a construir todos aquellos personajes masculinos jóvenes que son incapaces de manejar su vida, de controlarse a sí mismos y de evitar aquellas personas que les pueden causar daño; en el fondo, es una representación que implica el descontrol generalizado sobre el curso que toma la vida, los propios impulsos y, más aún, la incapacidad de sobreponerse a las dificultades sin la ayuda u orientación de otros.

El pelele no es una persona necesariamente tonta, sino incapaz de tomar las riendas de su propio destino, de comprender lo que ocurre efectivamente a su alrededor y de anticipar o evitar las trampas y dificultades que irán surgiendo en el camino; por lo mismo, el pelele toma decisiones y a veces pueden ser acertadas, pero tiene una amplia debilidad en desplegar todas las acciones necesarias para la consecución efectiva de sus objetivos, en definitiva, el pelele no sólo es incompetente para hacer frente a las fuerzas del destino o a las intrigas que se tejen a su alrededor, sino que además nunca logra comprender del todo lo que le toca vivir.

El pelele podría ser descrito como un opuesto dramático de la amazona, en el sentido de que él resume casi todas las características de la amazona en sentido inverso, es una especie de versión “bizarra” de la

amazona; esta circunstancia comienza con el simple hecho de que el pelele siempre es un hombre y de ahí en adelante todo son oposiciones con la amazona, lo que en ella es decisión en él es duda, lo que en ella es volición en él es abandono, todo lo que ella se enfrenta al mundo él claudica, así ocurre con casi todos los factores que se quieran considerar.

Quizás el único aspecto en que el pelele no es una directa oposición a la amazona es que el pelele no es una representación totalmente novedosa en el mundo de las telenovelas latinoamericanas, puesto que el protagonismo femenino es prácticamente absoluto desde el nombre de las telenovelas hasta los personajes principales de heroína y traidora, los hombres regularmente han sido objetos de las intrigas o acciones positivas de las mujeres pero casi nunca un ente activo y mucho menos independientes, es decir, la norma es que sean objeto de traiciones, engaños, maldiciones, bendiciones, rescates, amores, desamores y manipulaciones. Aún cuando ellos son parte activa de la trama dramática, casi siempre lo son en colusión o a instancias de alguna mujer o varias de ellas (su madre, su esposa, hermana, hija, en combinación o solitariamente etcétera); si bien es cierto que no ser parte activa de la telenovela no es lo mismo que ser un pelele, también lo es que esa representación no es una innovación en el universo telenovelesco latinoamericano sino más bien una modificación sobre el mismo formato.

Como se ha indicado, el pelele siempre es un hombre, que trasciende todos los sectores sociales aunque se acerca más notoriamente a los ricos que a la clase media (a sabiendas que los pobres son inexistentes en "Ámame"), siempre es objeto de intrigas y ocupa lugares de importancia dramática pese a que esa preponderancia se fundamente más bien en lo que no hace que en lo que efectivamente realiza; el pelele frecuentemente tiene pareja, la que pierde si es que es un "amor verdadero" o que se encuentra junto a él

por engaño si es que no lo es.

Una peculiaridad del pelele es que su orientación es predominantemente valórica aunque enfrenta constantes trampas (que no logra sortear casi nunca), en general el pelele es una representación que encarna la inofensivo, en el sentido de que se espera que siempre preste su colaboración de manera desinteresada y nunca urda tramas en contra de otros; esto conlleva que el pelele sólo triunfe en sus afanes (cualquiera ellos sean) al final de la telenovela, antes de eso siempre fracasa.

Pese a toda la descripción que se ha realizado el pelele no es una representación negativa, ya que es más bien alguien incapaz de hacer las cosas francamente mejor que alguien mal intencionado, en este sentido el pelele es una forma de justificación de la amazona: la inacción del pelele obliga a la amazona a reaccionar para enfrentar la realidad, ya que ella no está en condiciones de quedarse de brazos cruzados frente a la injusticia, las intrigas o las dificultades que sus enemigas le colocan en el camino.

De esta manera, igual que la amazona, el pelele más que una representación positiva o negativa es una forma de enfrentar la vida que caracteriza a lo masculino por sobretodo, ya que pese a que el pelele tenga una orientación siempre valórica su incompetencia lo coloca siempre en la frontera de lo reprobable.

C. Análisis comparado de las representaciones sociales de la juventud presentes en las telenovelas “Ámame” y “La Torre 10”

Es posible apreciar que las representaciones de la juventud que se encuentran contenidas en la telenovela "Ámame" conforman un conjunto más complejo que las representaciones contenidas en "La Torre 10", por lo tanto, a primera vista es posible apreciar que la mayor presencia de lo juvenil no se da sólo en términos de imagen (más personajes jóvenes) o cuantitativos (más minutos en la pantalla) sino también en una visión más compleja de la juventud. Este hecho se ve reforzado si se considera que ambas telenovelas se mantienen más o menos constantes en la cantidad de capítulos emitidos y en la cantidad de minutos por capítulo; más aún, el que ambas telenovelas sean del mismo canal y autor provoca que la cantidad de personajes se mantenga igualmente constante.

A este respecto, valga considerar que las telenovelas de Néstor Castagno (autor de ambas telenovelas) mantienen una interesante variación de la configuración melodramática clásica de las telenovelas, él mantiene los cuatro personajes que configuran la forma canónica del melodrama pero difuminados en dos ejes regularmente vinculados por una relación de parentesco padre, madre / hija (o); es decir, que el padre o madre tiene un nudo dramático en que se articulan diferentes personajes y el hijo o hija vive en otro nudo dramático no relacionado directamente con el de su progenitor y en el que también se articulan otros personajes que no constituyen una única red de relaciones sino más bien dos redes relacionadas de una manera muy compleja. Esta característica no es exclusiva de Néstor Castagno ya que es posible encontrarla en telenovelas chilenas realizadas por otros autores y ella se mantiene en las dos telenovelas que hemos considerado, lo anterior hace más importante el análisis de las representaciones puesto que no es que las telenovelas chilenas que se han analizado en virtud de este proyecto hayan cambiado su estructura narrativa, sino que las representaciones contenidas en los personajes de ella han cambiado y en ese cambio las representaciones sociales de la juventud han jugado un papel de primera importancia.

Las representaciones sociales de la juventud presentan un claro cambio en la telenovela "Ámame" respecto a la telenovela "La Torre 10" la que se da en dos ámbitos claramente delimitados, por una parte se da en el plano de las representaciones sociales que corresponden a cada uno de los sexos y, por otro, se da en el plano de las representaciones sociales de la juventud como conjunto. Valga destacar que el primer ámbito es de tal magnitud que se relaciona con el cambio en las telenovelas chilenas y el segundo plano se relaciona con la forma en que se (re)presentan los jóvenes en las telenovelas chilenas.

Los cambios frecuentemente son el aspecto más llamativo en el proceso de observación, eso no implica que los elementos que se mantienen constantes carezcan de importancia; por lo tanto, es necesario señalar que en las representaciones comparadas de las telenovelas a que se ha dedicado este proyecto también existen algunos elementos de continuidad.

A continuación se expondrá el cambio en la representación de lo femenino/masculino como cambios en la configuración del conjunto de representaciones contenidas en las telenovelas chilenas, luego los cambios en las representaciones de lo juvenil contenidas en los personajes jóvenes de la telenovela exclusivamente y, finalmente, los elementos de continuidad en estas representaciones.

1. El cambio en lo femenino/ masculino

Es necesario recordar que la telenovela es una mediación a lo popular desde lo masivo, en este sentido no es que la telenovela moldee a su antojo la manera entender la realidad desde lo popular sino que interactúa

con lo popular, tiene que plantearle un discurso que contenga elementos que sean reconocibles desde la cultura popular y, a partir de ese momento construir sus divergencias o convergencias con ese campo cultural.

De este modo, cuando en las telenovelas las representaciones cambian se está aludiendo a un estado de situación que debe reconocer las aspiraciones de las personas respecto de cómo quisieran que fueran las cosas y la propia propuesta de la telenovela al respecto. Como se expuso previamente, el éxito de una telenovela indica que esta mezcla ha sido realizada con éxito y por tanto es necesario detectar dónde se encuentra lo nuevo para distinguir la propuesta de la telenovela como discurso y dónde se encuentran expresadas las aspiraciones de las personas.

Las representaciones al interior de un relato ficcional como la telenovela, funcionan interrelacionados, ocupando unos el espacio que le dejan otros y claramente la expansión de uno implica la contracción de otro, de la misma manera que cambios muy bruscos en uno indican cambios en los otros.

Las representaciones de lo joven en “Ámame” y “La Torre 10” son diferentes en una medida que llevan a pensar que algo ha cambiado en la estructura general de relación entre las representaciones sociales que contienen los personajes; el gran cambio está dado por la irrupción de nuevas representaciones que se relacionan (básicamente) con la constitución de hombre o mujer, es decir, con la manera de representar lo masculino y lo femenino; esta representación es de gran importancia porque lo femenino y lo masculino ocupan una parte muy relevante de los constructos socio – culturales de cualquier sociedad.

Estos cambios no ocurren en el vacío, sino que devienen dentro de los límites que la estructura narrativa del melodrama le otorga a la telenovela; lo que ocurre en este cambio de las representaciones es que la telenovela "Ámame" logra captar una aspiración del mundo popular que empieza a emerger y que se relaciona con el cambio de los roles masculino y femenino, pero esa aspiración es un deseo que se coloca exclusivamente en el futuro, porque está presente sólo en las representaciones del universo juvenil como un hecho positivo, en el mundo adulto aparecen esas mismas representaciones como recriminación de los personajes a sí mismos, en el esquema: "si yo hubiera actuado como tú a lo mejor no tendría los problemas que ahora tengo".

La representación juvenil que encierra más evidente y claramente el cambio es la amazona, ella es una demostración no de la liberación del género femenino sino la encarnación de una "vuelta de mano" respecto a la dominación machista, en el sentido de que ella utiliza todas las herramientas a su alcance sin discernir límites para lograr sus objetivos; ella es portadora de un "leit motiv" femenino que no busca la construcción de una nueva forma de relación entre los sexos, sino de una inversión en el papel de dominador, inversión en el que la amazona pasaría a ser la dominadora, este análisis resulta reforzado por el hecho de que toda la construcción de la amazona está hecha sobre la base de su intento permanente de tener a todos los demás bajo su dominio.

En este sentido, la amazona no es un intento de ruptura con lo profundo en el sistema de dominación del mundo de la telenovela (la dominación patriarcal machista) sino sólo con una de sus manifestaciones más evidentes (la dominación de los hombres) encontrando una causa principal para este estado de situación: la propia debilidad; por eso la amazona es una representación que se caracteriza por una enorme capacidad

para enfrentarse al mundo, utilizando casi cualquier medio para hacerlo con éxito. Por eso es que la amazona regularmente se enfrenta a su(s) progenitore(s), ya que descubre en ellos (en él o ella) las huellas de una falta de determinación en el pasado que la arrastra a la situación presente.

Este cambio en el mundo de lo femenino no es absoluto, por tres razones: primero, porque nada es absoluto en las telenovelas; segundo, porque la representación que cambia es la de la mujer joven no la de todas las mujeres, pese a la importancia que tiene el segmento juvenil femenino (siempre contiene a la heroína); tercero, porque las amazonas tienen gran importancia en “Ámame” pero no ocupan el rol de la heroína.

De cualquier modo, en la comparación entre “La Torre 10” y “Ámame” se puede encontrar la irrupción de esta representación social y su importancia como modelo de cambio surgió al explotar adecuadamente algunas opciones que el público había ido tomando progresiva y previamente (por ejemplo la popularidad de Thelma en “La Torre 10”), pero no es posible señalar que sean la representación dominante en el universo femenino aunque están a un paso de lograrlo en el segmento juvenil.

El último antecedente que demuestra que la amazona es más bien una alusión a las aspiraciones de lo femenino que una representación dominante y demostradora de una condición ya existente es que no dejan de existir mujeres buenas, abnegadas y sufrientes; lo que sí ha ocurrido es que ser hijas/esposas de alguien no es la principal característica de ellas. Vale destacar que la amazona no desprecia, ni domina, ni protege a estas mujeres, sólo coexiste con ellas.

Toda la disquisición anterior lleva a pensar que nos encontramos a un cambio de representaciones en lo masculino/femenino, ya que la irrupción de la amazona no es posible si es que los hombres jóvenes de "Ámame" tuvieran las mismas características que sus pares en "La Torre 10", esta apreciación se corrobora al revisar el proceso que viven las representaciones masculinas juveniles. Como es fácil de apreciar, los hombres jóvenes, no sufren en "Ámame" por su maldad sino por su incompetencia; por ejemplo, Luciano Rivarosa es una muestra patente del pelele, totalmente incapaz de enfrentar sus enemigos y de proteger a sus queridos. Esto no puede ser descrito como una "pérdida" de valor en lo masculino juvenil, porque en "La Torre 10" los hombres jóvenes son más bien comparsas que protagonistas importantes de la trama de la telenovela, por lo tanto, en el proceso de adquisición de importancia de lo juvenil, las mujeres aumentan enormemente su importancia y los hombres sólo un poco.

En este sentido, nos encontramos con un cambio al interior de la lógica de la telenovela: los hombres jóvenes adquieren importancia (cambio) pero son incompetentes en la trama de la telenovela (continuidad), por eso es difícil oponer representaciones femeninas al pelele de "Ámame".

En definitiva, nos encontramos con que lo femenino/masculino cambia de "La Torre 10" a "Ámame", en un proceso más global en que lo juvenil adquiere más importancia, producto de este proceso lo masculino juvenil aparece como un vástago de la incompetencia masculina adulta para manejarse y manejar el mundo de la telenovela (afectivo y cotidiano), al mismo tiempo que irrumpe una figura de lo femenino juvenil que, sin ser la heroína ni un pasaporte a la felicidad, encarna la aspiración de una "vuelta de la tortilla" de las relaciones de dominación machista que han afectado y afectan a las mujeres del mundo en general y de nuestro continente en particular.

El cambio que acabamos de describir, que tiene como actriz principal a la representación de la amazona, sería aún más radical si es que las Amazonas orientaran su acción más allá del plano cotidiano y afectivo, sin embargo, no es posible verificar ese cambio; si hubiera sido así, nos encontraríamos ante una situación mucho más relevante para el género.

El resultado de esta conjunción es que en "Ámame" los hombres jóvenes aparecen en un escenario del cual estaban ausentes, desempeñando el mismo triste papel de los hombres adultos para ser objeto de las verdaderas protagonistas, activas y movilizadoras de la trama y de las emociones y la cotidianidad: las mujeres. En cambio en "La Torre 10" los hombres jóvenes apenas alcanzaban a cumplir la misión que la historia les ha encomendado (esforzarse por ser proveedores) y las mujeres jóvenes apenas alcanzaban a ser doncellas intrépidas, pero doncellas al fin y al cabo.

En definitiva, las mujeres jóvenes han pasado desde un estadio de lucha por medio de la virtud personal a un estadio de lucha activa que utiliza todas las herramientas del "mundo de la vida". mientras que los hombres jóvenes salen desde la intrascendencia para ocupar el mismo lugar de los hombres adultos (incompetentes o incompetentes e ineptos) pero corregido y empeorado a la luz del nuevo protagonismo femenino juvenil; este salto no ha sido completo aún, las mujeres jóvenes desarrollan una nueva forma de relacionarse con el mundo (activa – guerrera) pero esa forma no ha cuajado todavía en una totalidad nueva que las saque de la esfera cotidiana y afectiva.

2. El cambio en el mundo juvenil

Al mismo tiempo que hay un cambio en el mundo de las representaciones de lo juvenil que afecta al conjunto de las representaciones de la telenovela, hay un cambio al interior de los personajes que contienen las representaciones de lo juvenil.

Este cambio se produce en la declinación de la representación del joven esforzado y su reemplazo por el joven emprendedor, en "Ámame" ningún joven coopera a la construcción de la representación del esfuerzo como la mejor manera de enfrentar las circunstancias de la vida diaria, básicamente porque en "Ámame" los jóvenes enfrentan sus circunstancias de una manera mucho más activa, activación en la que es posible encontrar con no poca frecuencia la posibilidad de encontrar cursos de acción que no están establecidos en las reglas del juego inicial, ya sea que esos cursos de acción sean correctos o incorrectos; más aún, los jóvenes en "Ámame" anticipan sus circunstancias y toman decisiones que preveen sus dificultades, anticipándolas y enfrentándolas con la posibilidad constante de abrir "mundos nuevos".

Valga destacar que este cambio se da en el marco de las expectativas de la comunidad de personajes respecto al rol que deben desempeñar los jóvenes, así, en "La Torre 10" todos los jóvenes son impelidos a trabajar o a estudiar, pero sobretodo a seguir el curso de acciones que los sistemas sociales le exigen, de la misma manera que casi siempre actúan de manera individual; por el contrario, los jóvenes de "Ámame", reciben la presión directa de "hacer algo más con sus vidas" que simplemente estudiar o trabajar, los jóvenes de esta última telenovela no se pueden contentar con seguir el camino trazado, deben también buscar nuevos caminos y transitarlos rápidamente.

Es notable que la representación social del “emprendedor” tenga tanta presencia masculina como femenina, lo que seguramente coopera en que el emprendedor sea una representación que esté asociada a la acción colectiva. El emprendedor o la emprendedora no necesariamente requiere el apoyo de otros u otras para lograr sus objetivos o para comenzar a desarrollar las acciones que se ha propuesto, pero sí tiene la **capacidad** de convocar a otros, de involucrar a más personas en su accionar, en el fondo tiene mayores capacidades para ofrecer promesas que sean atractivas para otros, su habilidad de “inventar mundos” es muy amplia.

No hay que pensar que el emprendedor sencillamente es más creativo que el luchador, sino más bien es necesario comprender que el emprendedor tiene su motivación principal en sí mismo(a), en sus propias convicciones y deseos; en cambio el luchador es un joven básicamente correcto que reacciona frente a las circunstancias que le toca sortear pero no es alguien que vaya imponiéndole sus términos al mundo.

En este sentido, el luchador se parece más a un “cowboy” o a un caballero andante, en el sentido de que tiene determinados objetivos y supera los obstáculos que le aparecen en el camino; en cambio que el emprendedor es más parecido a un pirata o al “self made man”, en el sentido de que – independiente del carácter de sus objetivos – toma decisiones y genera nuevos escenarios y las dificultades que enfrenta se deben a esos nuevos desafíos más que a un destino que está más allá de su control.

En definitiva, este cambio en el conjunto de representaciones sociales de la juventud contenidas en los personajes juveniles de las telenovelas consideradas significa que la exigencia social de los '90 ha cambiado respecto a la que había en los '80. En los '80 desde la ficción telenovelesca se le exigía al joven

que fuera capaz de enfrentar con pundonor la adversidad, pero este enfrentamiento sucede sólo cuando el entorno presiona al joven y sin que éste pueda constituir alguna agrupación colectiva de apoyo; en los '90, en cambio, el rol juvenil ha pasado a ser el de una persona que debe agruparse con otros en pos de objetivos importantes para el destino propio de los jóvenes, no esperando las dificultades sino anticipándose a ellas por caminos nuevos.

3. Continuidad(es) en las representaciones de la juventud

La mayor parte de una telenovela es continuidad respecto al cúmulo de telenovelas exitosas que se han desarrollado en el tiempo, cada descubrimiento genera una clave, una conexión, una mediación con el público y ella es cuidada de manera celosa (porque ha sido construida en un proceso inductivo) y no es desechada de buenas a primeras (porque ha asegurado el éxito durante mucho tiempo). De este modo, aunque la opinión del público impacte muy fuertemente en el desarrollo de una telenovela, eso no quiere decir que la siguiente telenovela seguirá el mismo derrotero invariablemente, al contrario, la siguiente telenovela considerará cuidadosamente ese antecedente sobre un rango de mínima variación; en este sentido las telenovelas entre sí tienen el mismo rango de variación que los capítulos de una misma telenovela, se cambia lo mínimo y la gran mayoría de los contenidos son repetidos. Esta situación avala la elección de dos telenovelas separadas casi diez años para su comparación y, por lo tanto, hace necesario indicar cuáles elementos se mantienen constantes en ese período de tiempo.

Las representaciones sociales de la juventud contenidas en los personajes juveniles de las telenovelas "Ámame" y "La Torre 10" mantienen la constancia en dos representaciones, el joven ingenuo y el vividor;

en ambas se mantiene los estereotipos más fuertes respecto a la juventud, es decir: la juventud como un peligro y la juventud como un período de aprendizaje.

La juventud como un riesgo es un tópico tradicional de muchas culturas, pero en este caso tiene una acepción particular puesto que incluye no sólo la perdición sino también la existencia de una representación social (el vividor) que incita a otros a abandonar la corrección y el "buen camino"; quizás esta perversión juvenil se fundamente en el exceso ya que el vividor siempre es extremadamente rico, extremadamente seductor, extremadamente audaz, etcétera. Más allá de esto, la continuidad de esta representación es indicativa de un sustrato que parece irreductible en la juventud y que es el peligro, éste es un elemento tan importante como característica de la juventud que, entre las características propias del vividor o hedonista, destacan mucho los elementos relacionados con el peligro.

Si se revisa la biografía del vividor, es fácil determinar que éste en un momento de su vida sufrió algún problema y por propia debilidad o por malas influencias no fue capaz de superarlo sin salirse de su marco ético y valórico, más allá de eso, el vividor es un joven que demuestra que en algún momento de su vida la orientación parental falló. ¿Cómo se relaciona esta situación biográfica con el riesgo que demuestra el vividor?, la importancia radica en que es una demostración vívida de la importancia que tiene que los padres no dejen nunca de atender a sus hijos hasta que lleguen a la vida adulta, el control y la sapiencia paterna y materna no es algo reemplazable y su ausencia siempre será resentida a lo largo del tiempo; el hecho de que los vividores siempre sean hombres es una demostración más de machismo y del protagonismo femenino en las telenovelas, entendido como la autovalencia absoluta.

Por lo tanto, la continuidad de la representación social del vividor es una demostración de la sobrevivencia de un mandato irrenunciable: muchas cosas pueden cambiar pero la juventud siempre deberá ser disciplinada para que no se descarrile antes de que llegue a un puerto más seguro: la adultez.

Aunque probablemente esta interpretación de la continuidad de la representación del vividor no es la única posible, tiene como valor que hace coherente la permanencia de la representación social de la juventud ingenua; antes se estableció que esta representación social está centrada casi exclusivamente en los adolescentes. Continuando con el análisis que se ha realizado del vividor, es posible que esta representación del joven ingenuo es una forma de expresión diferente del mismo mandato: los jóvenes deben ser disciplinados, educados, dirigidos, en su adolescencia porque son ingenuamente bobos; en caso contrario se descarriarán durante su juventud y, a partir de entonces, para el resto de su vida.

En definitiva, la continuidad de estas dos representaciones nos lleva a constatar la mantención de una idea - fuerza mucho más trascendente y poderosa: la juventud es un sujeto social que, aún dentro del marco de la ficción telenovelesca, debe ser sometido a disciplinamiento a través de la educación, las buenas costumbres, la represión de la sexualidad y todos los elementos que Foucault ha trabajado tan bien en trabajos de una calidad por todos reconocida y que nos ahorran más comentarios en este caso.

VIII. Conclusiones

A. Primera conclusión: una metodología para analizar telenovelas

Como recordará el lector, esta investigación consta de dos problemas de investigación, el primero es metodológico, a saber: si es posible (o no) la utilización de una metodología que permita analizar el texto visual de las telenovelas a través de las representaciones sociales que se encuentran contenidas en los personajes.

En relación con este problema de investigación se diseñó una metodología, dicho diseño es también un objetivo específico de este proyecto. La metodología desarrollada recogió los principales avances de las Ciencias Sociales referidos al análisis de la televisión, sintetizándolos en una propuesta específica para las telenovelas, cuyos resultados y análisis fueron expuestos y que servirán de base para las conclusiones que serán expuestas más adelante.

Considerando lo anterior es posible responder al primer problema de investigación de manera positiva, es decir: sí fue posible desarrollar una metodología específica para analizar el texto audiovisual de las telenovelas. Esa metodología consistió "grosso modo" en analizar las representaciones sociales contenidas en los personajes de las telenovelas, a través de una reducción de su denotación (descripción) y su connotación (calificaciones y funciones).

Ahora bien, haber resuelto positivamente el primer problema de investigación tiene algunas consecuencias particulares que es interesante deshilvanar porque también se producen como conclusiones de este estudio:

- Primero, si es posible desarrollar metodologías específicas para algún género al interior de la televisión, entonces, es necesario desarrollar metodologías específicas para cada uno de ellos; si es que se pretende abordar con rigor a lo que ocurre en los medios de comunicación de masas.
- Segundo, al desarrollar estas metodologías es imprescindible considerar las especificidades de cada género y de cada medio de comunicación, así resultará posible llegar a conclusiones pertinentes.
- Tercero, el desarrollo metodológico debe considerar un alto nivel de actualización; la globalización de las comunicaciones ha llevado a que muchos países enfrenten al mismo tiempo las mismas circunstancias y las Ciencias Sociales reaccionan a ellas con mucha creatividad, la que es necesario incorporar al diseño que se realice.

Del mismo modo, la utilización de la metodología diseñada implica un aprendizaje respecto a dos elementos que podrían hacer de ella una herramienta más poderosa, lo que sería adecuado considerar en futuras investigaciones relacionadas con esta área:

- Por una parte, el análisis del género habría resultado más poderoso si hubiera sido complementado con

alguna forma de análisis de los sentidos que la audiencia otorgó en su momento a las telenovelas; esto resulta totalmente imposible en telenovelas que no se estén exhibiendo al momento de realizar la investigación, pero resulta enteramente viable para telenovelas que se encuentren en el aire.

- Por otra, sería de gran interés ampliar el análisis de las representaciones sociales a toda la comunidad de personajes en vez de restringirse a un único segmento etéreo; de este modo se podría realizar un análisis más completo de cada una de las representaciones con lo que se abriría un abanico de posibilidades muy más amplio e interesante.

Finalmente, es necesario recordar que muchas de estos aprendizajes metodológicos se encuentran limitados por las condiciones en que se desarrolla Ciencia Social en Chile, particularmente la escasez de recursos para innovaciones metodológicas o conceptuales así como la falta de centros de investigación que realicen una labor sistemática.

B. Segunda conclusión: la comparación de las representaciones sociales de la juventud

El segundo problema de investigación de este proyecto se refería al resultado de la comparación entre la representación social de la juventud que es posible encontrar en las telenovelas de los '90 y la que es posible encontrar en las telenovelas de los '80, suponiendo, por supuesto, que el primer problema de investigación hubiera sido resuelto satisfactoriamente.

Describir las representaciones sociales de la juventud en las telenovelas de los '80, los '90 y su comparación, constituyeron sendos objetivos específicos de esta investigación; el cumplimiento de estos objetivos específicos es lo que ha permitido desarrollar las presentes conclusiones.

Lo primero que se puede concluir a este respecto es que la representación social de la juventud que es posible encontrar en las telenovelas no es monolítica. Es decir, no existe una única representación social de la juventud, aunque, al mismo tiempo, el conjunto de representaciones sociales de la juventud no es infinito y siempre se encuentra dentro de los límites del discurso presente en las telenovelas.

Asimismo, es necesario considerar que el discurso televisivo y telenovelesco poseen características específicas, a la luz de las cuales se puede evaluar la existencia o no de cambios, por lo tanto, al analizar la presencia o ausencia de cambios hay que tener presente que el discurso de las telenovelas es redundante, poco variado, muy saturado y con una enorme presión comercial.

Lo señalado en el párrafo anterior no quiere decir que no se pueda responder al problema de investigación, ya que las representaciones sociales de la juventud, siendo variadas, conforman un conjunto que puede ser descrito y analizado; de este modo, se describió y comparó al conjunto de representaciones sociales de la juventud encontrado en cada una de las telenovelas. No obstante lo anterior, se mantuvo en muchas ocasiones la acepción de "representación social de la juventud" porque es una expresión más sintética e igualmente válida si se comprende que se está haciendo referencia a las representaciones sociales de la juventud consideradas como un solo conjunto.

Considerando estos elementos y de acuerdo al trabajo que se ha expuesto en esta investigación, se puede concluir que sí se han desarrollado cambios en el conjunto de las representaciones sociales de la juventud.

Estos cambios han sido, básicamente tres:

Primero, las representaciones sociales de la juventud, como conjunto, tienen mayor importancia en los '90 que en los '80; esta mayor importancia se estructura en base a dos pilares: mayor complejidad y mayor relevancia en la trama de la telenovela.

La mayor complejidad se traduce en una mayor presencia temporal de los personajes juveniles, a través de esta presencia es posible que las representaciones se desarrollen mejor, o sea más complejamente. El crecimiento en su relevancia se traduce en que la relación entre las representaciones sociales de la juventud y el núcleo principal de la historia es más intensa y fluida.

Esta mayor importancia se aprecia no sólo por las características morfológicas de las representaciones sociales sino también por sus características funcionales, es decir, que las representaciones sociales de la juventud no sólo hablan de un conjunto de posibilidades distintas de ser joven, sino también de un conjunto más grande de quehaceres que el o la joven pueden desarrollar.

Segundo, dentro de la mayor importancia de las representaciones sociales de la juventud en el universo de la telenovela, la representación de lo femenino ha sufrido cambios particulares. Estos cambios se relacionan con la construcción de una nueva representación social de la mujer y de la mujer joven que

difiere de la que regularmente tiene la mujer en la telenovela latinoamericana y chilena. Recordemos que las telenovelas estructuran un discurso que se centra en los ámbitos que tradicionalmente han sido asignados a la mujer (la casa, la familia) y en un plano tradicionalmente considerado como femenino (lo afectivo, lo cotidiano) y, por eso, los principales personajes de las telenovelas son mujeres sometidas a circunstancias especiales.

En la representación tradicional de la mujer en la telenovela latinoamericana existen dos opciones básicas; ser una mujer "buena" sometida a circunstancias especiales, circunstancias que ella soluciona gracias al despliegue de virtudes femeninas tradicionales (la humildad, el buen corazón, la abnegación, etc.), o, ser una mujer "mala" que urde tramas desplegando el opuesto de las virtudes de la "buena" (arrogancia, maldad, desdén) para los demás personajes y que finalmente siempre recibe algún tipo de castigo (muerte, locura, prisión o abandono).

En cambio, la representación social de la mujer joven en las telenovelas chilenas de los '90, independiente de que sean "buenas" o "malas", contiene posibilidades de acción que incluyen (además de las tradicionales), potencialidades de acción tradicionalmente masculinos, pero no provenientes de las representaciones sociales de lo masculino en las telenovelas (que no son muchas), sino las posibilidades de acción masculinas en el imaginario tradicional; esto implica que las representaciones sociales de la mujer han adquirido no sólo valores positivos de acción masculina (valentía, fuerza) sino también valores negativos (violencia, autoritarismo, frialdad).

Lo más importante, de lo que se ha señalado en el párrafo anterior, es que esta apropiación de

características que estaban reservadas para lo masculino (en la sociedad, porque en la telenovela estaban más bien ausentes) no ha sido hecha sólo para algún tipo de personajes sino que constituye un nuevo tipo de representación de lo femenino en general.

Tercero, las representaciones sociales de la juventud que es posible encontrar en las telenovelas de los '80 tienen dos posibilidades de acción: la pasividad o la reacción. A su vez, las representaciones sociales de la juventud que es posible encontrar en las telenovelas de los '90, cuentan, además de la pasividad y la reacción, con un principio activo de acción, es decir, ellas indican la posibilidad de que los jóvenes actúen por motivaciones endógenas y no sólo por motivaciones exógenas.

Así, las representaciones sociales de la juventud de los '90 son más independientes que las de los '80, porque agregan al principio de acción pasivo o errático, un principio de acción propio, interno.

C. Tercera Conclusión: Los cambios

El último objetivo específico se refería a interpretar el sentido de la existencia o inexistencia de cambios en la representación social de la juventud que era posible encontrar en las telenovelas de los '90 comparada con la representación social de la juventud que se encontrara en las telenovelas de los '80; ambas representadas en telenovelas de gran éxito en cada una de esas décadas.

Hasta ahora se ha establecido que la representación social de la juventud, en ambos casos, es, en realidad, un conjunto de representaciones sociales y que ese conjunto de representaciones sociales sí evidencia

diferencias al comparar ambas décadas.

También se estableció que los principales cambios eran la mayor importancia e independencia que adquiriría la representación de la juventud en los '90, así como cambios específicos en las representaciones femeninas.

El sentido principal (seguramente no el único) de estos cambios, es una nueva orientación del disciplinamiento al que se somete a los jóvenes. Éste ha variado su orientación (no su sentido) yendo (en el plano de la ideología) desde un constreñimiento centrado en la virtud y la lucha individual como estrategias legítimas a utilizar en la vida, a un constreñimiento centrado en el potenciamiento de la capacidad individual y colectiva de ser emprendedor o emprendedora; este cambio tiene como telón de fondo el posicionamiento de la mujer como un sujeto activo de lucha heroica permanente en todas las esferas

Entendiendo que el constreñimiento es la forma en que al joven se le indica las habilidades que debe aprender y las actitudes que debe evitar, la representación social de la juventud de los '90, recibe una constante demanda de mayor actividad, mayor creación, mayor capacidad de agrupamiento, junto a un aumento del fundamento ético de la conducta femenina; en cambio, la representación social de la juventud de los '80, recibe un único mandato: mantenerse dentro de las normas y enfrentarse a las dificultades sólo por reacción y de manera exclusivamente individual, en que la conducta femenina se mantiene dentro de las características que tradicionalmente se adscriben al género femenino en una sociedad patriarcal como la chilena.

Por lo tanto, el cambio no se encuentra en las acciones de los jóvenes ni de las mujeres jóvenes, sino en el cambio de orientación que tuvo el constreñimiento estructural; esta circunstancia puede haber influido fuertemente en la caracterización de la juventud de los '90, como apática, individualista y/o consumista, así como en la caracterización del género femenino; no por un cambio en la juventud propiamente tal, sino en las expectativas que la sociedad tenía de ella, al menos como imaginario.

IX. Bibliografía

- Agurto, Irene; Canales, Manuel; de la Maza, Gonzalo (eds.); "Juventud Chilena. Razones y Subversiones"; Eco-Folico-Sepade; Santiago, 1985.
- Allen, Robert C.; "Speaking of soap operas"; The University of North Carolina Press; Chapel Hill, 1985.
- Allen, Robert C.; "To be continued. The soap operas around the world"; Routlge; Londres, 1995.
- Alvarez, Silvia; "La telenovela latinoamericana y su impacto sobre los telespectadores"; Universidad de Chile, Sede Oriente, Dpto. de Ciencias y Técnicas de la Comunicación. Trabajo de título complementario al Seminario de título; Santiago, 1979.
- Arredondo, Marlens y Guzmán, Carmen; "Representaciones sociales de la telenovela chilena en adolescentes chilenos". Tesis para optar al grado Licenciada en Psicología; Universidad Diego Portales; Santiago, 1998.
- Assadi, Viviana y Silva, Verónica; "Telenovela chilena e identidad nacional". Tesis para optar al grado de Licenciada en Psicología; Universidad Diego Portales; Santiago, 1996.
- Astudillo, Ximena; Cepeda, Christian; Mora, Marly; Morales, Ana Maía; Pulgar, Marcela; "Relación entre telenovelas y la década de los ochenta como expresión cultural de América Latina". Seminario de investigación conducente al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad de Chile; Santiago, 1994
- Baggaley, J. P. y Duck, S.W.; "Análisis del mensaje televisivo"; Ediciones Gustavo Gili; Barcelona; 1982.
- Berger P. y Luckmann T.; "La construcción social de la realidad"; Amorrortu; Buenos Aires, 1968.
- Bernard Berelson; "Content Analysis in Communication Research"; Free Press; Glencoe, 1952.
- Bourdieu, Pierre; "Sobre la televisión"; Anagrama; Barcelona 1997.
- Brunner, J.; Catalán, C.; "La Televisión en Chile: notas para una conversación"; FLACSO - Chile; Santiago, 1993.
- Brunner, J. y Catalán, C.; "Televisión. Libertad, mercado y moral"; Editorial Los Andes; Santiago, 1995.
- Catalán, C.; Munizaga, G. y Guilisasti, R.; "Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973"; CENECA; Santiago, 1987.
- Colombo, Furio; "Televisión: La realidad como espectáculo"; Ediciones Gustavo Gili; Barcelona, 1976.

- De la Parra, Marco Antonio; "El televidente"; Planeta; Santiago, 1998.
- Departamento de Sociología de la Universidad de Chile – GESTRA; "Hábitos y usos audidores radiales"; Santiago, 1999.
- Durham, John y Rothenbuler, Eric; "Más allá del temor a las imágenes". En Veyrat – Masson, Isabel y Dayan, Daniel (comp.); "Espacios públicos en imágenes"; Gedisa; Barcelona, 1997.
- Eco, Umberto; "Apocalípticos e Integrados frente a la Cultura de Masas"; Editorial Lumen; Barcelona, 1968.
- Fadul, Anamaria; Revista Latinoamericana de Comunicación. Chasqui, N°25; Enero- Marzo 1988; Quito.
- Fadul, Anamaria; "La telenovela brasileña y la búsqueda de las identidades nacionales". En Mazziotti, Nora "El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas"; Ediciones Colihue, 1992.
- Fadul, Anamaria (ed.); "Ficcão Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas"; ECA – USP; Sao Paulo, 1992.
- Freire, Toño; "Gramática televisiva"; Editorial Neupert; Santiago, 1966.
- Foucault, Michel; "Historia de la Sexualidad"; Siglo XXI Editores; México, 1998.
- Fuenzalida, Valerio ; "Estudios sobre televisión chilena"; CPU; Santiago, 1984.
- Fuenzalida, Valerio (con colaboración con María Elena Hermosilla y Jorge Navarrete); "La Televisión en los '90"; CPU; Santiago, 1990
- Fuenzalida, Valerio ; "Televisión y cultura cotidiana. La influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia"; CPU; Santiago, 1997.
- Gándara, Santiago; Mangone, Carlos; Warley, Jorge; "Vidas imaginarias: los jóvenes en la tele". Editorial Biblos; Buenos Aires, 1997.
- García Ferrando; Ibañez y Alvira (comp.); "El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación"; Alianza Editorial; Madrid, 1993.
- García Jiménez, Jesús; "Narrativa Audiovisual"; Cátedra; Madrid, 1996.
- García - Canclini, Néstor; "Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad"; Ed. Sudamericana; Bs. Aires, 1995.
- Giddens, Anthony; "La constitución de la Sociedad. Bases para la teoría de la estructuración"; Amorrortu; Buenos Aires, 1995.

- González Requena, Jesús; "El discurso televisivo; espectáculo de la posmodernidad"; Cátedra; Madrid, 1992.
- González, Elena; "Evaluación de la teleserie 'Sentencia'"; PUC; Santiago, 1977.
- Gutiérrez, Paulina y Munizaga, Gisselle; "Radio y Cultura popular de masas"; CENECA, Dcto. de trabajo; 1983.
- Halpern, Pablo y España, Sergio (eds.); "Comunicaciones: Nuevos umbrales" Ministerios Secretaría General de Gobierno (SECC), República de Chile; Santiago, 1994.
- Hurtado, María de la Luz; "La telenovela: Mundo de realidades invertidas (un análisis semiológico)"; Centro de Comunicaciones Sociales, EAC - UC, Universidad Católica de Chile; Santiago; 1976.
- Ibañez, Jesús; "Más allá de la Sociología"; Siglo XXI editores; Madrid, 1979
- Instituto Nacional de la Juventud; "Primer Informe Nacional de Juventud"; Santiago, Chile; 1992.
- Instituto Nacional de la Juventud; Segunda Encuesta Nacional de Juventud; Santiago, Chile; 1999.
- Jodelet, Denise; "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En Moscovici, Serge (et. al.); "Psicología Social"; Editorial Paidós; Barcelona 1986
- López Pumarejo, Tomás; "Aproximación a la telenovela"; Cátedra; Madrid, 1987.
- Lozano, Jorge; Cristina Peña - Marín y Abril, Gonzalo; "Análisis del discurso"; Cátedra, 1997.
- McAnany, Emile; "The telenovela and social change: Popular culture, public policy and communication theory". En Fadul, Anamaria (ed.); "Ficcão Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas"; ECA - USP; Sao Paulo, 1992.
- Martín - Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (coord.); "Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia"; Tercer Mundo Editores; Bogotá, 1992.
- Martín - Barbero, Jesús; "De los medios a las mediaciones"; Ediciones Gustavo Gili; México, 1991;
- Martínez, José y Rodríguez, Mauricio; "La representación social de la municipalidad en jóvenes pobladores urbanos"; Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Sociología, Tesis para optar al título de sociólogo; 1993.
- Mattelart, Armand; "La comunicación masiva en el proceso de liberación"; Siglo XXI; México, 1991.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle; "El carnaval de las imágenes. La ficción brasileña"; Akal; Madrid, 1988.

- Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle; "Juventud chilena: rebeldía y conformismo"; Editorial Universitaria; Santiago, 1971.
- Mazziotti, Nora (comp.); "El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas"; Ediciones Colihue; Buenos Aires, 1992.
- Merz, Patricia; Ponce de León, Susana; Ossa, Sara; Jiménez, Gustavo; "Efectos distorsionadores de la Telenovela chilena". Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social; Dpto. de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile; Santiago, 1985.
- Miller, Hugo; Morel, Consuelo; González, Elena; "Análisis y extrapolación sobre datos existentes en relación a teleseries exhibidas en Chile"; Universidad Católica de Chile mimeo; Santiago, 1979
- Morley, David; "Televisión, audiencias y estudios culturales"; Amorrortu; Buenos Aires, 1996.
- Moscovici, Serge (et. al.); "Psicología Social"; Editorial Paidós; Barcelona 1986.
- Munizaga Gisselle; "El mensaje cinematográfico. Aportes para la comprensión de su dimensión ideológica"; Centro de Comunicaciones Sociales. Universidad Católica de Chile; Santiago, 1972.
- Munizaga, Giselle; "El discurso público de Pinochet"; CESOC / CENCA; Santiago, 1988.
- Negroponte, Nicholas; "Ser digital"; Editorial Atlántida; Buenos Aires; 1995.
- Puga, Josefina; "Las telenovelas: Valores y antivalores"; Centro Bellarmino; Diciembre 1982.
- Roura, Assumpta; "Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón"; Editorial Gedisa; Barcelona, 1993.
- Saperas, Enric; "La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unidos. Una introducción crítica"; Editorial Ariel; Barcelona, 1995.
- Sartori, Giovanni; "Homo videns. La sociedad teledirigida"; Taurus; Madrid, 1998.
- Silverstone, Roger; "Televisión y vida cotidiana"; Amorrortu; Bs. Aires; 1996.
- Subercaseaux, Bernardo; "Sobre Cultura Popular. (Itinerario de concepciones operantes)"; CENECA; Santiago, 1985.
- Undiks, A.; Soto, V.; Steigler, H.; Rodríguez, M.; Vega, Pedro; "Juventud Urbana y Exclusión Social. Las organizaciones de la juventud poblacional"; Editorial Humanitas; Bs. Aires, 1990.
- Tolosa, Cristián y Lahera, Eugenio(eds.); "Chile en los noventa"; Dolmen ediciones, Presidencia de la

República de Chile; Santiago, 1998.

Tomas Thufte; "Everyday life women and telenovelas in Brazil". En Fadul, Anamaria (ed.); "Serial fiction in TV. The Latin American Telenovelas"; ECA - USP; Sao Paulo, 1992.

Valenzuela, Eduardo; "La rebelión de los jóvenes"; Ediciones Sur; Santiago, 1989.

Verón, Eliseo y Escudero, Lucrecia; "Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales"; Editorial Gedisa; Barcelona, 1997.

Veyrat - Masson, Isabel y Dayan, Daniel (comp.); "Espacios públicos en imágenes"; Gedisa; Barcelona, 1997.

Vilches, Lorenzo "La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión"; Paidós; Buenos Aires, 1995.

Weinstein, José; "Los jóvenes pobladores y el Estado: Una relación difícil"; CIDE; Santiago, 1990.

X. Anexos

A continuación se encuentran el trabajo "in extenso" que se realizó en base a la metodología utilizada por esta investigación y que se trata en la sección V., se ha omitido el resumen de cada una de las telenovelas porque este se entregó en la sección VI. y no se elaboró una versión más extensa; el lector que revise estos anexos encontrará muchos aspectos repetidos respecto a la sección VI. porque, como se explica allí, gran parte de ella es un resumen de los elementos entregados en los anexos que se presentan a continuación.

A. Resultados de la telenovela "La Torre 10"

1. Inventario de personajes

Los personajes jóvenes de "La Torre 10" son:

- Gabriela Ugalde
- Pablo Oyarce
- Luchito Oyarce
- Anita Osorio
- Raúl Osorio
- Paola¹⁸⁰
- Mauricio Echarri
- Carolina Echeverría
- Carmen Oyarce
- Alberto
- Doctor Stancic.

2. Reducción de la denotación: Descripción de los personajes juveniles de la telenovela "La Torre 10"

En estas descripciones se incluyen a los personajes habituales de la telenovela, es decir, aquellos que desempeñan diálogos y escenas en más de un par de ocasiones o que ocupan un papel de importancia para el desarrollo de alguna de las historias.

¹⁸⁰ En el diseño de los personajes que realiza el guionista regularmente se incluye una descripción de sus características psicológicas y socio – económicas, las que se van complementando con el desempeño de los actores y la receptividad del público, como ya hemos comentado; lamentablemente, para efectos de esta investigación, estas descripciones quedan sólo como un "script" que se pierde con el tiempo, situación que fue corroborada en conversación personal con el autor de ambas telenovelas. Por lo tanto, en ambas telenovelas, se indica el nombre y apellido del personaje sólo en aquellos casos en que fue posible pesquisarlo en la revisión de los capítulos.

a. **Gabriela Ugalde**

Es una joven hija única del matrimonio Ugalde - Mena, tiene alrededor de 18 años y se encuentra estudiando Servicio Social en la universidad en primer o segundo año. Gabriela es la heroína de la telenovela, especialmente en el sentido romántico, esto porque desarrolla una relación sentimental con Pablo Oyarce un joven de su misma edad pero de otro nivel socioeconómico pero que estudia Ingeniería Civil Mecánica.

En términos de relaciones sociales Gabriela destaca por su bondad, es amiga de los ancianos, de sus vecinos, se preocupa por los niños y cuando recibe ataques sencillamente no comprende las causas de ese ataque y opta por retirarse. Pese a ello, Gabriela ignora cómo enfrentar de manera exitosa los problemas en los que se ve involucrada en especial los referidos a las diferentes extracciones sociales de ella y Pablo.

Es importante destacar que la familia de Gabriela vive en una constante tensión, puesto que los padres de su madre reprueban la separación de su hija y a su ex - esposo, en especial su abuela es muy explícita en señalar su desagrado hacia su ex - yerno y hacia la separación de ambos; debido a este juicio es que la abuela hace denodados esfuerzos por influir en Gabriela de modo que ella tenga una educación más tradicional. Por otro lado, el padre de Gabriela es una especie de vividor que tiene enormes problemas para llevar una vida sentimental equilibrada aunque en lo profesional parece una persona ampliamente exitosa, en general vive la dificultad de encajar sus costumbres en su vida, la madre tiene las mismas características excepto que ella encarna una especie de rechazo a las costumbres tradicionales, en especial a su cinismo.

En este escenario Gabriela pasa incólume ya que ella no tiene ninguno de los defectos de sus parientes y es un resumen de todas sus virtudes, en particular parece muy parecida a su abuelo con la diferencia que tiene mayor temple y fortaleza para hacer frente a las situaciones que no comparte.

Las otras relaciones sociales de Gabriela están estructuradas por sus amistades, su mejor amiga es Carolina, su vecina es una mujer joven que está casada con un arquitecto quien la ha encerrado a ella en un rol extremadamente tradicional de dueña de casa que la tiene sumida en la insatisfacción vital; otra de sus amigas es una psiquiatra íntima amiga de su padre que también estuvo enamorada de él alguna vez y quien es una especie de guía y consejera. Nótese que ambas amistades son compartidas por su padre directamente en el caso de la psiquiatra e indirectamente en el caso de su vecina, por cuanto él es amigo del esposo de Carolina y por tanto tiene algún tipo de vínculo con esta última.

Esta última característica de Gabriela es muy importante para entender su comportamiento, a lo largo de toda la telenovela Gabriela se mantiene preocupada e involucrada de las relaciones afectivas de su padre, no sabemos de su madre porque la mayor parte de la telenovela se encuentra ausente y a su regreso la trama ya está desatada; sin embargo lo importante es que Gabriela tiene su propia vida pero al mismo tiempo vive preocupada por la de su padre, pese a su edad Gabriela mantiene una relación de extrema dependencia en lo afectivo aunque no en las otras esferas de su vida.

Gabriela vive en el barrio alto de la ciudad y maneja un auto pequeño y deportivo para la época, acostumbra vestir bien y sobriamente, tiene modales finos y no manifiesta ningún tipo de dificultad en aprobar ramos ni tener crisis vocacionales; en cualquier caso ella es un parte evidente de los sectores con mayores ingresos en el país, lo que se evidencia desde la profesión de su padre, hasta que es el único personaje joven que estudia en la universidad y que cuenta con servicio doméstico permanente. La única dificultad que se origina a causa de ella son los tropiezos que debe enfrentar su relación con Pablo, especialmente en los encuentros sociales a los que deben asistir juntos en los que ambos desajustan en uno y otro sector de la sociedad, no hay que dejar de lado que Gabriela y Pablo enfrenta la constante y tenaz oposición de sus grupos sociales, llegando ocasionalmente a la mentira y el engaño con tal de separarlos; no debe haber ninguna duda al lector que este amor sufrirá muchos traspies pero sabrá salir adelante, pese a la muerte de la madre de Pablo y a la presencia de amores alternativos para ambos, ajustados a sus condición social.

b. Pablo Oyarce

Pablo Oyarce es el hijo mayor de una familia que viven en La Torre 10, esa familia está constituida por tres hijos y ambos padres; la ocupación de su padre es técnico textil aunque este aspecto es de menor importancia en la telenovela, más allá de destacar que es un empleado de una empresa y no un profesional¹⁸¹; la madre (Isabel Valdivia) es dueña de casa.

La Familia Oyarce vive la tensión de la modernización de sus relaciones, especialmente en lo referido a las relaciones de género, la madre intenta tener grados mayores de autonomía, respeto y atención por parte de su marido y su constante preocupación del hogar le acarrea las críticas de su única hija; esta misma hija es quien discute la asignación constante de colaboradora en las tareas domésticas antes y después de la muerte de su madre. Esta misma circunstancia será crítica para la familia, ya que todos los hombres terminarán asumiendo que nunca valoraron el quehacer de la dueña de casa y deciden cambiar su actitud para con la única mujer de la casa, no sólo valorando su quehacer sino compartiendo las tareas del hogar.

Pablo es un estudiante universitario de ingeniería y su bondad sólo se ve opacada por la de Gabriela entre los personajes jóvenes, las únicas ocasiones en que es posible ver a Pablo en una actitud no adecuada es cuando está enojada con alguno de sus hermanos menores o cuando es objeto de un engaño, incluso cuando se involucra en actuaciones reprobables (como el machismo) a lo largo de la telenovela modifica la conducta y emprende el rumbo correcto.

A Pablo tampoco le molesta la diferencia de origen socio - económico que tiene con Gabriela, sin embargo es objeto de mucho mayores presiones que ella, Gabriela regularmente es sometida a la contradicción con el orden establecido. Pablo, en cambio, es advertido de la inconveniencia de la relación puesto que Gabriela y su grupo social sólo se burlarán de él y sus costumbres.

En cualquier caso, Pablo es una persona sumamente correcta, sus modales son correctos aunque no muy finos y no es una persona inculta pese a que definitivamente no posee el repertorio cultural necesario para manejarse adecuadamente en el grupo social de referencia de Gabriela, por ejemplo acostumbra no acertar a cómo vestirse para las fiestas a las que Gabriela lo invita o no domina adecuadamente los diminutivos en inglés del parentesco (piensa que "Granni" es el nombre de la abuela); en este mismo sentido Pablo tiene dificultades para cumplir los "standards" que la condición social de Gabriela exige, así tiene que trabajar para conseguir un terno o no tiene auto para ir a la casa de Gabriela y ella debe ir a dejarlo a su casa de vuelta para escándalo de la abuela de Gabriela y admiración del hermano menor de Pablo.

Pablo no tiene mayores dificultades en la universidad pero, a diferencia de Gabriela, a él sí se lo ve estudiando y debe hacerlo en el comedor familiar; él viste de una manera sobria y funcional, nunca con ropa a la moda, aunque tampoco manifiesta dificultades ni problemas por eso. Del mismo modo, Pablo tiene dependencia económica de sus padres pero ella generalmente no es manifiesta y nunca es problemática, o sea, existen muy pocas escenas en que Pablo le solicite dinero a sus padres o en que ellos hagan referencia a la circunstancia, sin embargo él hace denodados esfuerzos por alcanzar un nivel de independencia importante y trata de resolver las cosas especiales de este ámbito por su cuenta, por ejemplo, es evidente que los padres pagan la universidad de Pablo y éste se manifiesta consciente de la situación y aunque no puede solucionarla, cuando quiere hacer un regalo especial a Gabriela ("a su nivel") o necesita ropa especial para ir a verla consigue trabajos de fin de semana que le reportan ingresos específicos para esos fines.

Por otra parte, este personaje demuestra una fuerte dosis de independencia respecto al mundo afectivo de sus padres e incluso indica a sus hermanos que se mantengan al margen de esos temas, sólo interviene cuando ocurren sucesos de gran importancia, al revés que Gabriela quien tiene centrado su interés en su mundo afectivo más que en el de sus padres o del resto de su familia. En todo momento resulta evidente que su mundo afectivo es sumamente claro, es decir, se enamora de Gabriela pero no por hecho va a transar en sus principios y es necesario que ella lo acepte a él y a su familia que él aprecia enormemente y sin dudas; valga destacar que en la familia Oyarce no se sabe nada de abuelos ni de rivalidades familiares excepto la citada situación de la madre.

¹⁸¹ Es decir, se muestra a Ramón Oyarce yendo a trabajar o de vuelta del trabajo pero nunca desarrollando su oficio; al contrario que a los profesionales a quienes sí se los ve ejerciendo su labor.

c. Luchito Oyarce

Luchito es un personaje simpático antes que ninguna cosa, es el hermano menor de Pablo y el menor de la casa en general, este joven asiste todavía al colegio y parece un buen adolescente aunque un poco díscolo por las características de su edad, es decir, Luchito todos los días anda involucrado en ideas nuevas, es sumamente fantasioso y aspira con todas sus ganas a vivir una vida integrada a la juventud en plenitud, una vida como él dice "de calidad" como la que él se merece. Luchito tiene alrededor de quince años y estudia en un colegio fiscal de prestigio.

Las actuaciones de Luchito pasan básicamente por dos temas, su dependencia parental respecto al dinero y los permisos para hacer las cosas que aspira a hacer y su enamoramiento de una vecina de La Torre 10 llamada Anita. Al respecto es evidente que todo el mundo sabe del enamoramiento de Luchito por Anita y los continuos devaneos que ella tiene hacia él, producto de una serie extensa de señales equívocas, de acercamientos y lejanías, en realidad esta relación afectiva se encuentra en el límite entre lo pueril y lo netamente juvenil, puesto que aunque ambos personajes son jóvenes nadie le da importancia a este proyecto de relación. Por otro lado, su dependencia de los permisos y de recursos para efectuar sus actividades da cuenta de dos situaciones importantes, por un lado da cuenta del impulso juvenil a emprender nuevos proyectos y, por otro, que Luchito es un personaje en tránsito hacia una vida más consolidada como joven en tránsito a la vida adulta; en algún grado su denominación siempre en diminutivo da cuenta de esta misma situación.

En el plano afectivo, más allá de su interés por Anita, Luchito tiene puesta gran atención en las relaciones afectivas que mantiene el resto de su familia, aunque generalmente no las comprende bien, de este modo, aunque Luchito presta atención y se ve afectado por el devenir afectivo de su familia, regularmente no logra aportar a la solución de esos conflictos y, muy al contrario, generalmente desatina. De todos modos, Luchito tiene la característica de ser como un constante cable a tierra, en el sentido de que sus preguntas logran reconceptualizar la problemática, puesto que él generalmente no entiende a qué se debe el problema, tiende a preguntar el origen de los problemas y a tener dudas sobre la importancia del tema de fondo, de este modo siempre es como un respiro en la pesada trama de la telenovela.

En los demás aspectos Luchito es casi idéntico a Pablo, tiene modales educados pero no finos, se viste funcionalmente aunque sin lujo, pero a diferencia de Pablo tiene muchas más ambiciones y con mucha mayor facilidad entra en conflicto con la autoridad (su padre, sus profesores, el conserje) generalmente por ser muy impetuoso. De cualquier modo Luchito es un personaje que se hace querer no sólo por su denodado optimismo y convicción de que la "buena onda" puede arreglar casi todo sino porque es cándidamente afectuoso con todo el mundo, aún cuando se enoja y hace amenazas, el espectador puede estar seguro de que el mal sentimiento no durará nada en el corazón de Luchito y que pronto volverá a ser el personaje afectuoso y bien intencionado que es a lo largo de toda la historia.

d. Anita Osorio

Anita es el par femenino de Luchito, es decir, tiene su misma condición socio - económica, etárea y escolar, o sea, es una adolescente al borde de la juventud, que estudia en un liceo público y que vive en La Torre 10, es decir, pertenece a una familia de clase media sin grandes ambiciones ni apuros.

Anita es una adolescente hija de la mejor amiga de la madre de Luchito, como recién se indicó, este último está enamorada de ella y la historia entre ambos se basa en los devaneos de Anita y en los intentos de Luchito para impresionarla de manera que ella se enamora de él. Al respecto es importante destacar que en la relación entre Anita y Luchito no existe ningún impedimento real, más allá de su inmadurez o falta de interés; esto resulta importante porque demuestra a Anita como una adolescente en la clásica posición de aspirar a tener un romance con un hombre bastante mayor que ella y no sólo un poco como Luchito, de este modo, Luchito se demuestra inmaduro y Anita un poco engreída ya que al comenzar la telenovela se demuestra interesada en Luchito pero al hacerse patente su interés, ella comienza a retraerse.

Es importante tener en cuenta que Anita es un personaje de importancia menor, de hecho es más importante como referencia de las acciones de Luchito que de las suyas propias, al margen de esta circunstancia, Anita mantiene una especie de prescindencia de lo que ocurre a su alrededor y, en particular, de los problemas afectivos de su entorno cercano. En cualquier caso, son pocas las ocasiones en que Anita debe hacer esto, porque su familia es la más sólida de todas las familias que existen en la telenovela: la Familia Osorio, es una familia de clase media con un pasar tranquilo, en la que el dinero nunca falta pero tampoco sobra y en el plano afectivo es de una solidez impresionante.

Cuando se habla de solidez de la Familia Osorio, se quiere decir que no existen conflictos importantes entre la pareja central del núcleo familiar (Marcos y Raquel) ni entre ellos y sus hijos (Anita y Raúl), esta solidez se demuestra en que la madre de Anita (Raquel) tiene todo el tiempo del mundo para ayudar a su prima Estela a salir de la cárcel para recuperar a su hija Karen raptada por Thelma, el único momento en que esta solidez enfrenta dificultades es cuando Estela logra salir de la cárcel y es alojada en el departamento de la familia, sin embargo, esta dificultad no es más que la natural desconfianza que provoca una ex-presidaria, por más inocente que sea. La madre de Anita se encuentra en posición de hacer esto porque desempeña un oficio independiente (modista) que le da libertad de movimiento.

Todo esto no quiere decir que la familia no enfrente dificultades, aunque ellas están más radicadas en Raúl que en la familia como colectivo, por lo tanto, la prescindencia de Anita tienen dos fundamentos, la demostración de que Anita es una adolescente más centrada en su mundo afectivo que en el de los demás y que su familia enfrenta mayores conflictos. Esta joven muchacha, no tiene mayores problemas en otros ámbitos, más bien porque su mundo es pequeño que porque sea un dechado de virtudes (como Gabriela que sí lo es), aunque tampoco (quizás por lo mismo) es un personaje malvado.

e. Raúl Osorio

Raúl es el hermano de Anita y pese a que pertenece a la misma familia, su vivencia de ella es un poco diferentes: señalemos que este personaje es un hombre joven que tienen más o menos la misma edad de Pablo Oyarce de quien es amigo.

La diferencia entre Raúl y Anita radica en que él tiene una edad mayor que ella y se enfrenta a la situación de tener que trabajar, a diferencia de sus pares generacionales, esa circunstancia debilita mucho a Raúl, puesto que él no enfrenta dificultades con su vida pero sí ha tomado una opción diferente al dedicarse a trabajar con su padre. Claramente esta situación es conflictiva a lo largo de la telenovela para Raúl quien tienen constantes dudas de volver a estudiar o no, desde el punto de vista de lo que hacen el resto de sus amigos parece que estudiar en la universidad es el camino correcto a seguir, es interesante destacar que estudiar o no es una decisión a tomar en la cual el único factor que puede generar dificultades es el económico y ése parece también solucionable "de algún modo".

La relación de Raúl con su familia es buena y toda la decisión respecto al trabajo/estudio tiene un manejo dialogante más que conflictivo, su único foco de conflicto se encuentra en sus peleas por Anita ya que mutuamente se burlan de su situación afectiva; en cualquier caso, Raúl es el personaje joven con menos problemas de dinero porque trabaja y es un fiel amigo de Pablo.

Raúl se encuentra enamorado de otra joven que vive en La Torre 10 llamada Paola y cuya descripción se hará un poco más adelante, esta relación es decididamente un fracaso para Raúl, porque Paola nunca demuestra el mínimo interés en este joven, lo que empeora la situación es que él se encuentra decididamente enamorado y no tiene ningún límite para su sufrimiento ni para sus esperanzas. En este difícil trance recibe la ayuda de Pablo, la comprensión de sus padres y el desprecio de su hermana menor.

De otra parte, Raúl, al igual que Pablo, es un joven gentil que da muestras de lo que es una relación sana y bien encaminada entre padre e hijo, el padre de Raúl comprende y ayuda a Raúl en todo y, en este sentido, su relación es más cercana que la que tiene Pablo con el suyo.

Aún siendo un personaje menor, Raúl tiene mayor grado de relevancia que su hermana ya que es impulsado por una especie de principio de acción que le es propio, es decir, él actúa de acuerdo a sus necesidades e intereses y no sólo erráticamente como ella.

f. Paola

Paola es una joven estudiante de primer año de periodismo que tiene la marca indeleble de un sino trágico, ella es un resumen del modelo casi ideal de joven hija, es hacendosa, cariñosa, obediente, estudiosa, gentil, etcétera; sin embargo, su sino es denotado desde el inicio de la telenovela ya que ella es huérfana de madre y vive con su padre. El padre de Paola es una persona amable y gentil, igual que ella, él tiene una relación excelente con su hija, se cooperan en las labores domésticas, no tienen discusiones y comparten amistosamente su día, incluso con el máximo cariño y devoción que se pueden tener padre e hija.

Esta excelente relación sólo se ve oscurecida por una situación económica demasiado precaria, esta situación precaria se

evidencia en que Paola es la única estudiante universitaria que tiene problemas para pagar sus mensualidades, incluso recibe cartas de no pago y notificaciones por el estilo. Paola vive en La Torre 10 y vive como una joven de clase media igual que sus vecinos, incluso demuestra cierto desdén hacia su pretendiente Raúl porque este no estudia en la universidad, si el padre es visitador médico ¿a qué se deben las dificultades? Allí es donde se vuelve a hacer patente el sino de Paola, al avanzar la telenovela es posible apreciar que el padre tiene bastante más dificultades que el puro pago de la mensualidad, de hecho anda pagando el arriendo en cuotas que lo tienen al borde del desalojo, del cual sólo se salva ganando dinero en apuestas de caballos.

Esa es la demostración más clara del sino de Paola, toda su relación paternal está dañada por la existencia de un engaño constante que ella no ha descubierto, su padre en vez de ser un visitador médico es, en realidad, un charlatán que vende un utensilio que sirve para rallar verduras de una manera increíble, el "Pinceti". Los problemas de él se agravan en el transcurso de la telenovela no sólo para conseguir recursos sino también para ocultar sus actividades a su hija.

En cierto sentido Paola es un personaje complementario de Gabriela, esta última se inmiscuye en la vida afectiva de su padre hasta descubrir los engaños y tramas que él ha ido construyendo a través del tiempo mientras que Paola se mantiene en un engaño permanente hasta que la casualidad la pone de cara a la realidad. Aquí, ambos personajes transcurren en el tópico tradicional del engaño – desengaño – desilusión - solución, las diferencias entre ambas se encuentra en que, además de que los personajes se comportan diferente, el engaño está referido en un caso a la vida afectiva y en otro a la vida económica, más aún la solución está muy determinada por la actuación del engañador; mientras uno engaña para proteger de una manera inadecuada a su hija de un desilusión, el otro lo hace para protegerse del conocimiento público de una conducta delictiva o encubridora de un delito. Así, siguiendo el desarrollo de ambas el telespectador puede hacerse una idea precisa de lo que ocurre en torno al engaño referido a la propia identidad o conocimiento preciso de un otro intensamente importante para uno.

Entonces, Paola es un personaje marcado por esta circunstancia, vive confiada en quien la engaña en un aspecto esencial de la vida y eso la hace vivir en una especie de esfera ingenua que no la hace ver nada que no sea positivo o bueno o lejano de ese mundo que su padre ha construido a su alrededor en ausencia de su madre. En este escenario la presencia de Raúl resulta crucial, puesto que este joven se encuentra enamorado de Paola en medio de este mundo irreal en que ella vive.

Respecto a Raúl, Paola tiene un comportamiento muy claro, la indiferencia y el desdén, la indiferencia porque él no tiene nada que le llame la atención a ella y el desdén porque él se encuentra alejado del mundo de ella en un aspecto esencial, no estudia en la universidad. El problema de no estudiar en la universidad no cruza sólo por la falta de capacidad sino por la capacidad económica presente y, sobretudo, la futura; desde el punto de vista de Paola y del mundo en que vive con su padre, Raúl parece un joven "sin futuro", o sea, condenado a ser toda la vida solamente lo que es ahora, a con cambiar de condición socio-económica; obviamente esta conducta debiera cambiar en la medida que la verdad le sea develada a Paola y de que Raúl le de un mejor camino a su vida.

g. Mauricio Echarri

Mauricio es un personaje que más que joven parece anclado en la juventud, es decir podría comportarse como un adulto ciento por ciento o mantenerse por un tiempo más en la vida juvenil, para esto cuenta con la ayuda de tener ingresos económicos que le permiten sostener esa situación, es decir, pertenece a los sectores pudientes de la telenovela e incluso al círculo social de Gabriela.

Mauricio es un joven que debe estar más cerca de los 30 años que de los 20 porque, al comenzar la telenovela, se encuentra en Europa paseando una vez que ha terminado su doctorado en economía. Esta circunstancia muestra claramente cómo es este personaje, antes que nada un miembro de la clase alta ya que además de ser hermano del vecino y amigo del padre de Gabriela, se queda en Europa a pasar el tiempo sin ningún apuro económico: un joven con su futuro asegurado ya que tiene una profesión con un inmenso prestigio social¹⁸²; una especie de vividor, porque tiene como pareja a modelos europeas que cambia tanto como sus camisas; un irresponsable que ni siquiera llega a Chile cuando se ha comprometido a hacerlo y una persona que pone en cuestión, de algún modo, el orden establecido por el grupo social al que pertenece.

Así visto Mauricio podría ocupar el rol de un engañador o de un revolucionario, sin embargo, muy al contrario, él es visto y esperado como una especie de redentor por su cuñada (Carolina) y por la abuela de Gabriela. Su cuñada ve en Mauricio una

¹⁸² Es importante recordar que esa época en Chile es la época de los "Chicago-Boys", los economistas ocupando desde las páginas de la vida social hasta el Ministerio del Interior.

persona que puede ser objeto de todos sus afectos y eso le da un poco de color a la gris vida en que la tiene sumida su esposo, por eso ella organiza prolijamente la llega de Mauricio cada vez que está anunciada, pese a que el resto de su familia (nana y esposo) no comparten en absoluto sus esperanzas en la llegada de él y menos aún todas las proyecciones que ella se ha hecho sobre las oportunidades que se abren con su presencia; claramente la falsa ilusión de Carolina es la demostración de su desesperada situación.

Por otra parte, la abuela de Gabriela, ve en Mauricio la posibilidad de un pretendiente adecuado para su nieta Gabriela; la abuela de Gabriela se encuentra empeñada en corregir el destino que su nieta se ha asignado a sí misma, tener una relación afectiva con una persona de inferior nivel socio - económico, al mismo tiempo que su fracaso histórico en la educación de su hija que se trasladó al fracaso matrimonial de esta última. La abuela de Gabriela vive en una ilusión muy semejante a la de Carolina, puesto que nadie cree (excepto ella) que Mauricio Echarri sea una persona con las características necesarias para ser la pareja de Gabriela.

Como vemos, Mauricio es un personaje del cual otros personajes menores esperan grandes oportunidades de cambiar aquellas cosas de su vida que no les agrada, sin embargo el resto de los personajes no espera nada más que la decepción y el fraude. Ante esto, las acciones de él son mucho más centradas de lo esperado, con lo que desilusiona a quienes esperan sólo cosas negativas de él y niega la ilusión de quienes esperan de él una solución a los problemas de sus vidas, descolocando a los primeros y mostrando a los segundos que sólo ellos pueden solucionar sus problemas.

En cualquier caso, la característica más relevante de Mauricio es su absoluta libertad respecto a las determinaciones externas, actuando de acuerdo a sus propias motivaciones casi exclusivamente.

h. Carolina Echeverría

Es la esposa de Alfonso Echarri y es un personaje que tiene más o menos la misma edad de Mauricio, sin embargo, entre ambos existen muchísimas diferencias. Esas diferencias comienzan con que Carolina está casada, no tiene hijos y tiene su vida extremadamente definida, su marido la enmarca en el rol exclusivo de dueña de casa, lo que es bastante poco como proyecto de vida si se considera que ellos viven en una excelente casa, tienen servicio doméstico y no tienen hijos, en definitiva la supervivencia no es un problema en su vida; en definitiva lo que marca la vida de Carolina es la falta de sentido de su existencia, todas sus potencialidades se hundieron con el matrimonio.

Es necesario señalar que Carolina es miembro de la clase acomodada y, aunque es joven, se encuentra más cerca de los treinta que el resto de los personajes jóvenes. Su frustración es totalmente explícita y se intensifica a medida que transcurre la telenovela, esta frustración no se detona sólo como un sentimiento debido a su incapacidad para encontrarle sentido a su vida, sino también porque su marido no la deja ejercer su profesión ni le manifiesta más afecto del estrictamente formal; la frustración de Carolina se expresa en que ella manifiesta su desazón de manera permanente, su relación de pareja es tirante y le cuenta a su amiga Gabriela su deseo de separarse, ante la imposibilidad de establecer una relación de pareja plena y de realizarse como persona.

En otro ámbito, la relación entre Gabriela y Carolina es la que nos muestra el deseo de esta última de escapar de la vida que lleva, pues su amistad con Gabriela la lleva a compartir con ella sus más secretos pensamientos; de manera independiente a la gentileza de Gabriela, ella y Carolina son muy buenas amigas, se cuentan sus cosas, sus deseos y aspiraciones y escuchan lo que le pasa a la otra. En esta relación es común que ellas se aconsejen mutuamente, estos consejos que se brindan generalmente se encuentran fundamentados en seguir lo que "el corazón dicta", es decir, tomar decisiones privilegiando los aspectos afectivos que se encuentren involucrados.

Así como Paola es un complemento de Gabriela, Carolina es el complemento de Carmen y su madre, ya que ellas viven la misma tensión como mujeres, es decir, la imposibilidad de desarrollarse adecuadamente como mujeres por el tipo de relaciones que establecen con los hombres que las rodean. Esta característica es explícita en todos los casos nombrados e incluso es motivo de discusiones explícitas entre estos personajes y su entorno social.

Aparte de Gabriela y de su esposo (cuya relación no merece más descripción que la frustración permanente), Carolina no tiene otras relaciones significativas, excepto por el padre de Gabriela quien es más amigo de su esposo que de ella; se ha dejado al margen de esta descripción a Mauricio Echarri porque esa más que ser una relación afectiva es un momento de la telenovela. Mauricio es la demostración patente de que la vida de Carolina es una miseria, puesto que él es la encarnación de la búsqueda de

la propia felicidad y del seguimiento de los impulsos que se tienen, frente a un personaje de esa vitalidad, las características de la vida y percepciones de Carolina parecen el contrapunto máximo.

La relación de Carolina y Mauricio no es plana, ya que esta situación polar que hemos descrito varía en el tiempo a medida que él asume que la vida que ha llevado hasta ahora es banal y que tampoco lleva a la felicidad "verdadera", en esta relación y en el cambio de Carolina y Mauricio se resuelven las dificultades que ella tiene, desde el punto de vista descrito lo que le pasa a Carolina es claramente un proceso de liberación.

i. Carmen Oyarce

Contrasta con la importancia que tiene sus hermanos en la telenovela, Carmen tiene un papel de menor relevancia. Esta joven se encuentra estudiando en alguna especie de instituto superior en su último año (por lo tanto es mayor que Luchito), esto quiere decir que ella se encuentra terminando una carrera de carácter técnico; sin embargo, ella espera continuar sus estudios de algún modo en otra institución que le otorgue una educación superior.

Carmen vive con su familia en La Torre 10 y se encuentra constantemente en conflicto con su madre debido a la insistencia constante de esta última en que Carmen colabore en las tareas domésticas, al mismo tiempo que las constantes críticas de Carmen al estilo de vida de su madre que, desde su punto de vista, carece absolutamente de interés y atractivo. Como ya se esbozó previamente, esta circunstancia tiene una deriva muy interesante a partir de la muerte de la madre de Carmen, el hecho mencionado lleva a Carmen a revalorar a su madre pero no su estilo de vida, llevando a su familia a cambiar la posición que hacía ocupar a las mujeres en el ordenamiento familiar, de modo que toda la familia termina reflexionando respecto a cuánto querían a su madre y cuán poco valoraban las tareas domésticas que ella realizaba, de modo que cambian su conducta, colaborando con Carmen en la realización de las tareas domésticas del hogar.

En lo afectivo, a Carmen no se le conocen amigas fuera de su familia y en cuanto a sus relaciones de pareja ella tiene amores más bien platónicos con compañeros de curso de su hermano Pablo; esas relaciones parecen más bien el último paso entre la adolescencia y la juventud que nada, es decir, no tienen mayor relevancia para Carmen ni para ningún otro personaje de la telenovela.

j. Alberto

Alberto es un cliente habitual, en realidad el único que se ve en la telenovela, de la psiquiatra Yolanda Perutti (gran amiga y ex enamorada de Hernán Ugalde), amiga de Gabriela Ugalde Mena y de su abuela materna (Granny); sabemos de Alberto porque la consulta de la Dra. Perutti es compartida con la del Doctor Ugalde, lo que mezclado con la amistad de Gabriela hace que esta última asista con frecuencia a la consulta nueva que queda en la Torre 10, entonces comúnmente Alberto está terminando la sesión con la Dra. Perutti o entrando cuando Gabriela se está yendo o llamando por teléfono.

Pese al carácter casi anafórico que juega Alberto, es posible ver algunas partes de la sesión, a través de las cuales es posible constatar que Alberto es un joven que vive en el "reventón", él fuma marihuana, maneja una motocicleta, siempre anda vestido deportivamente y frecuentemente hace alusiones a sus deseos de libertad, de huir y a las definiciones que él hace del mundo lo que es demostración de su falta de apego a la realidad e irresponsabilidad (v.gr. nunca llega a la hora a la sesión y frecuentemente incumple sus compromisos). Del mismo modo, Alberto frecuentemente rehuye los temas conflictivos que le plantea la psiquiatra con notable disrupción de la conversación y en los cuales se explicita que Alberto tiene serios conflictos con la autoridad, los que nacen de una relación conflictiva con su padres permisivos y separados.

Quizás Alberto ocupa la posición de contextualización a la realidad nacional o de antípodas del Dr. Stancic, por una parte contextualiza la realidad de la vida de juerga de la juventud marginalizando esa circunstancia del resto de los personajes juveniles, esa marginalización se denota en la ausencia de cualquier comunicación entre Alberto y el resto de los personajes y en que es el único que desarrolla las conversaciones que sostiene con su psiquiatra. Este afán de contextualizar es una característica relevante de la telenovela ya que se evidencia no sólo en Alberto, sino en la utilización de escenarios reales de la ciudad de Santiago y Temuco, en la muestra de un "café toples", entre otros elementos.

Finalmente, la característica de falta de apego a la realidad de Alberto es tan marcada que recibe el apodo de "El Principito" y ocasionalmente esta característica lo posiciona como el amor platónico de Anita, jugando el papel de la pareja inconveniente pero deseada de una muchacha poco reflexiva; este apodo también refleja la actitud compasiva que hacia él tiene la Dra. Perutti

y Gabriela cuando lo ve en la consulta antes o después de sus muchas conversaciones con Yolanda.

k. Dr. Stancic

El Dr. Stancic es un personaje tan pequeño como Alberto e igualmente relacionado con la Dra. Perutti, este doctor es un colega de la Dra. Perutti en el hospital o posta en que ambos comparten labores; el Dr. Stancic tiene la particularidad de enamorarse de la Dra. Perutti y el único problema entre ambos es la objeción de ella a la juventud de él, la que es evidente si consideramos que ella es una doctora con especialidad y experiencia y él es un médico recién salido de la universidad.

De este modo, el Dr. Stancic es igualmente marginal al resto de los personajes juveniles que Alberto, ya que no comparte con ningún otro joven en la telenovela, en cualquier caso, esta marginalidad viene dada por el factor contrario de Alberto, si Alberto es la muestra del "reventón", el Dr. Stancic es la muestra de la normatividad extrema, por cuanto está titulado, trabajando y es muy formal, es tal su nivel de éxito que culmina la telenovela con una beca de estudios en Japón.

3. Reducción de la connotación: tabla de calificaciones y tabla de funciones

La reducción de la connotación para su posterior tratamiento será hecho a través de la producción de una tabla de calificaciones y una tabla de funciones de los personajes, comenzaremos con la tabla de calificaciones.

a. Tabla de calificaciones

Como vimos anteriormente, las calificaciones son aquellas características de los personajes que se relacionan con la objetivación del mismo, es decir, con aquellos elementos que se seleccionan para la construcción de un personaje, construcción que se articula con los otros personajes y que acaba mediando con la cultura popular al diseñar un especie de naturalización de la trama que será reconocible por el telespectador, de este modo se cumple la primera parte del establecimiento de la representación¹⁸³. En este sentido las calificaciones más relevantes que encontramos en las descripciones hechas en la sección precedente son¹⁸⁴:

ÁMBITO	Económico			Estudiantil		Sexo		Laboral	
	Rico	Clase media	Pobre	Superior	Media	Hombre	Mujer	Trabaja	No trabaja
PERSONAJES									
Gabriela Ugalde	1	0	0	1	0	0	1	0	1
Anita Osorio	0	1	0	0	1	0	1	0	1
Paola	0	1	0	1	0	0	1	0	1
Carolina Echeverría	1	0	0	1	0	0	1	0	1
Carmen Oyarce	0	0	0	0	1	0	1	0	1
Pablo Oyarce	0	1	0	1	0	1	0	1	0
Luchito Oyarce	0	1	0	0	1	1	0	0	1
Raúl Osorio	0	1	0	0	1	1	0	1	0
Mauricio Echarri	1	0	0	1	0	1	0	0	1
Alberto	1	0	0	0	1	1	0	0	1
Dr. Stancic	1	0	0	1	0	1	0	1	0
TOTAL	5	5	0	6	5	6	5	3	8

ÁMBITO	Pareja		Familiar		Consumo de sustancias			
	Con	Sin	Completa	Incompleta	Alcohol	Tabaco	Fármacos	Marihuana
PERSONAJES								
Gabriela Ugalde	1	0	0	1	0	1	0	0

¹⁸³ Lógicamente, en esta mediación hay una apuesta de parte del guionista, del director, del productor y de los actores: apuesta en la que radica, desde nuestro punto de vista, la posibilidad de éxito o fracaso de la telenovela.

¹⁸⁴ En la tabla se indica con un 1 la calificación que corresponde al personaje dentro del ámbito que se encuentre en la primera fila, del mismo modo el 0 indica ausencia de la calificación y el * la falta de información al respecto: valga indicar que en este tipo de análisis es absolutamente espúreo centrarse en los datos cuanti, el cuadro tiene afán ilustrativo y analítico pero no estadístico.

Anita Osorio	0	1	1	0	0	0	0	0
Paola	0	1	0	1	0	0	0	0
Carolina Echeverría	1	0	0	1	1	1	0	0
Carmen Oyarce	0	1	1	0	0	0	0	0
Pablo Oyarce	1	0	1	0	1	1	0	0
Luchito Oyarce	0	1	1	0	0	0	0	0
Raúl Osorio	0	1	1	0	1	1	0	0
Mauricio Echarri	1	0	*	*	1	1	0	0
Alberto	0	1	0	1	0	1	1	1
Dr. Stancic	0	1	*	*	1	0	0	0
TOTAL	4	5	5	4	4	5	1	1

Para mayor claridad de lectura debemos aclarar algunas categorías usadas así como algunas de las omitidas, sobretodo porque estas mismas categorías serán utilizadas para el análisis de los personajes de las dos telenovelas.

Es necesario aclarar que las calificaciones que acabamos de mostrar están señaladas desde el punto de vista de los jóvenes en cuanto práctica cotidiana, es decir, no desde la situación objetiva que el telespectador conoce sino desde la lógica de lo que le toca vivir al personaje, así, en el ámbito económico no se consideraron jóvenes pobres porque ellos sencillamente no aparecen, las personas en situación de pobreza fueron siempre adultos y aún cuando los personajes adultos tengan una manifiesta precariedad económica ella no es ni vivida ni percibida por los jóvenes, situación paradigmática a este respecto es Anita quien continúa estudiando y viviendo en el mismo lugar mientras su padre trabaja de charlatán y debe apostar en las carreras de caballos para poder pagar el arriendo y la universidad.

Por otro lado, es igualmente importante aclarar que las calificaciones son las que presenta el personaje al inicio de la telenovela y de modo más notorio, por ejemplo aquellos personajes que aparecen como "sin pareja" son aquellos personajes que comienzan su vida en la telenovela sin ella, independientemente de que en hacia el final de la trama logren encontrar pareja; esto ha sido trabajado de este modo porque las calificaciones tienen relación con el proceso de objetivación de las representaciones que contienen los personajes, el proceso de objetivación incluye una "naturalización" de las características que han sido seleccionadas para construir la representación y para naturalizar una característica es importante que ella aparezca como preexistente al momento en que la historia comienza para el telespectador, por lo tanto aquellas calificaciones que el personaje adquiere en el curso de la telenovela tienen relación con sus funciones, como veremos más adelante.

De todos modos es importante recordar que la telenovela opera con un procedimiento de escamoteo de la verdad y de entrega de pistas que facilita mucho el establecimiento de las calificaciones en los primeros capítulos, por ejemplo un personaje que vive una situación familiar precaria será acompañado de una música nostalgia y un comportamiento amargo al contemplar la escena familiar de un amigo de lo que el espectador elaborará preguntas anticipatorias (¿por qué? ¿qué tiene que ver con ese amigo? ¿es envidia o pena?) y la visión de diversos capítulos da al analista la posibilidad de establecer con certeza la calificación (dos capítulos más adelante llega a su casa y se encuentra con una pelea marital).

Yendo a las aclaraciones específicas, en el ámbito estudiantil se han distinguido como con estudios superiores a todos aquellos que se encuentran estudiando en la universidad así como a quienes cursan post - grados o estudian en institutos o centros de formación técnica, inicialmente era de nuestro interés considerar jóvenes sin educación pero esa calificación no aparece en la telenovela (lo mismo ocurre con jóvenes en situación de pobreza). En el ámbito laboral hemos considerado trabajo a aquellas actividades por medio de la cuales el personaje recibe una recompensa económica monetaria independiente de que ella sea eventual o esporádica y siempre que rebasa el ámbito familiar en su ejecución (lavar el auto del papá por \$200 de la época no es un trabajo en este caso). En el ámbito familiar se consideró familia completa a aquella que tiene ambos esposos e hijos, no por una consideración valórica sino clasificatoria ya que de otro modo todos los personajes tendrían familia completa y establecer más tipos de familias conllevaría un esfuerzo adicional de importancia. En el ámbito de pareja, se señaló como "con pareja" a aquellos personajes que logran en alguna medida formalizar una relación afectiva, esto porque la telenovela está básicamente centrada en el plano afectivo lo que en el mundo juvenil significa básicamente conflicto familiar y búsqueda de pareja por lo que lo establece la diferencia es la posibilidad de formalizar o no un vínculo. Finalmente en el ámbito de consumo de sustancias se consideró el consumo sin establecer niveles de consumo, es decir sólo se establece la diferencia consumo/no - consumo, hechas estas precisiones es posible entrar de lleno en el análisis de las calificaciones como primer paso de análisis de las connotaciones.

Existen tres ámbitos en que las calificaciones se encuentran notoriamente equilibradas: en cuanto a los estudios se encuentran equiparados los jóvenes que estudian en la educación superior y aquellos que aún se encuentran en la media, respecto al sexo la relación entre hombre y mujeres es favorable a ellos en sólo un personaje, al igual que en el ámbito "pareja": finalmente, en el ámbito económico justamente la mitad de los personajes se encuentra calificado como de clase media y la otra mitad como rico. Más notable aún es que esta característica de equilibrio se mantiene incluso al separar por sexo, es decir es igualmente pareja para los hombres como para las mujeres considerados por separado.

Muy diferente es la situación en el ámbito laboral, familiar y de consumo de sustancias. En el ámbito laboral los que no trabajan son muchos más que los que lo hacen, pero más notable aún es que no hay ninguna mujer que trabaje y entre los hombres las categorías se reparten homogéneamente: es decir, aún considerando que - en general- los personajes jóvenes de la telenovela "La Torre 10" no trabajan, es muy notorio que ninguna mujer trabaja y que, por lo tanto, los jóvenes que trabajan son exclusivamente masculinos.

Es importante anotar que sólo hay un personaje joven que parece encontrarse en la situación de "no estudia ni trabaja", pero su situación es tan anómala que lo conocemos por su asistencia a la consulta de la Dra. Perutti, de hecho es el único que declara consumir marihuana.

Por otro lado en el ámbito familiar aunque las calificaciones se encuentran repartidas homogéneamente al separar por sexos vemos que los hombres pertenecen preferentemente a familias completas, en cambio que las mujeres pertenecen indistintamente a ambos tipos de familias: lo que las coloca a ellas en una posición más inestable que a ellos. En cualquier caso, los jóvenes no constituyen núcleos familiares nuevos, incluso la única mujer joven que se encuentra casada se encuentra frecuentemente conflictuada por lo difícil de la situación.

Al contrario, en cuanto al consumo de sustancias, aunque nuevamente las calificaciones del ámbito son homogéneas hay una gran diferencia entre los hombres y las mujeres, por cuanto aunque no hay diferencias notables entre la distribución de las calificaciones sí las hay como conjunto agregado¹⁸⁵, es decir, que los hombres consumen mucho más que las mujeres aunque su consumo se distribuya del mismo modo entre los hombres que consumen comparados con las mujeres que consumen. Este hecho que podría ser interpretado como una diferencia casual, se refuerza en la situación de que el único personaje que consume marihuana es un hombre.

Dejaremos hasta aquí la revisión de las calificaciones de los personajes, más adelante, luego de la tabla de funciones volveremos sobre este punto pero en una perspectiva más compleja y profunda, también más interpretativa; se podría pensar que lo que corresponde hacer es un análisis que considere de manera combinada la relación entre las diferentes calificaciones a continuación de la descripción al interior de cada una de ellas (que es lo que se realizó más arriba), sin embargo ese análisis entre calificaciones no tendría la suficiente potencia si es que no se combina con el análisis de las funciones.

En este aspecto lo que hará el presente proyecto es analizar las calificaciones en una perspectiva singular (o sea una calificación a la vez), luego analizar las funciones del mismo modo, para realizar, a continuación, un análisis combinado entre diferentes funciones y entre diferentes calificaciones al mismo tiempo que entre calificaciones y funciones, ya que este análisis es el que dará luz a las representaciones sociales que contienen los personajes de las telenovelas analizadas. Todo lo anteriormente expuesto tiene la excepción de la calificación "sexo" por cuanto las características de la telenovela (centramiento en la trama afectiva y cotidiana y de la juventud (experimentación y construcción de relaciones afectivas) hacen que este aspecto por más que sea una calificación es vital para la descripción básica de los personajes.

Por otro lado, el análisis descriptivo por personaje no será realizado a través de las tablas puesto que para eso basta con las descripciones ostensivas que se han realizado previamente. Todas esas consideradas son válidas para ambas telenovelas.

¹⁸⁵ Recordemos que siempre estamos hablando del sentido de la connotación y de su importancia, discursiva, semántica, simbólico o contextual pero nunca de su valor estadístico.

b. Tabla de funciones

FUNCIONES PERSONAJES	Recibe órdenes	Da órdenes	Recibe cooperación	Entrega cooperación	Individualista	Lucha y triunfa	Lucha y pierde	Transa
Gabriela Ugalde	0	0	1	1	0	1	0	1
Anita Osorio	1	0	0	0	1	0	1	0
Paola	0	0	1	1	0	0	1	1
Carolina Echeverría	0	1	1	1	0	1	0	1
Carmen Oyarce	1	0	0	1	0	1	0	0
Pablo Oyarce	1	1	1	1	0	1	0	0
Luchito Oyarce	1	0	0	1	1	1	0	0
Raúl Osorio	0	0	1	0	0	0	0	1
Mauricio Echarri	0	1	1	0	1	0	1	0
Alberto	1	0	0	0	1	0	1	1
Dr. Stancic	0	1	0	1	0	0	0	1
TOTAL	3	4	6	7	4	5	4	6

FUNCIONES PERSONAJES	Posición central	Yerra	Orientación valórica	Orientación instrumental	Orientación errática	Objeto de intrigas	Manipula	Considerado
Gabriela Ugalde	1	0	1	0	0	1	0	1
Anita Osorio	0	1	0	0	1	0	0	0
Paola	0	1	1	0	0	0	0	1
Carolina Echeverría	0	0	1	1	0	0	0	1
Carmen Oyarce	0	0	1	0	0	0	0	1
Pablo Oyarce	0	0	1	0	0	1	0	1
Luchito Oyarce	0	1	0	0	1	0	0	0
Raúl Osorio	0	1	1	1	0	0	0	0
Mauricio Echarri	0	0	0	1	0	0	1	0
Alberto	0	1	0	1	1	0	1	0
Dr. Stancic	0	0	1	0	0	0	0	1
TOTAL	1	5	7	4	3	2	2	6

Respecto de las funciones es importante aclarar que, a diferencia de las calificaciones, ellas no se encuentran agrupadas por ámbitos sino señaladas de manera individual; esto provoca que los personajes puedan tener funciones potencialmente contradictorias, esta situación podría verse agravada con aquellos personajes que sufren cambios de actitud a lo largo de la telenovela.

A este respecto se ha optado por señalar como "función" a aquellas acciones que el personaje realiza con mayor prevalencia y, por lo tanto, peso dramático; en este sentido, es importante considerar el sentido último de la acción de los personajes más que cada una de sus acciones por separado, por ejemplo: un personaje puede ser malvado con otro durante la telenovela pero lo hace porque es parte de un plan familiar para recuperar su fortuna arrebatada mañosamente, entonces sus acciones cumplen un objetivo colectivo que podría ser altruista si es que la causa familiar es justa pese a que sus acciones puedan aparecer negativas para otro personaje; de acuerdo a este tipo de disquisiciones es que serán establecidas las funciones de los personajes.

También tiene relación con esta forma de ordenar la tabla de funciones el que la marca de "1" indicará la presencia de la función y la marca "0" indicará la ausencia de la función en cuestión, ahora bien, la ausencia de una función no indica la presencia de su contrario, más aún en aquellos casos en que establecer la presencia del opuesto es particularmente difícil.

Es necesario aclarar lo que significan algunas de las funciones que señalamos en la tabla que se encuentra más arriba. Cuando se indica la función de dar o recibir órdenes se hace referencia a que el personaje en cuestión sea objeto de instrucciones imperativas que finalmente cumple, independiente del agrado o desagrado con que cumpla la instrucción que reciba; de la

misma manera la función de dar órdenes se refiere al ejercicio que haga o no el personaje de dar órdenes que sean obedecidas por otros personajes, al margen de las características del personaje que obedezca.

Las funciones relacionadas con la cooperación se refieren a la presencia o ausencia de colaboración entre el personaje y otros personajes para el logro de fines de mediana o gran importancia, es decir, se hace referencia a la cooperación en objetivos de importancia para la parte de la trama que corresponde al personaje en cuestión lo que ocasionalmente (aunque no siempre) se traduce en acciones de la vida cotidiana (prestar cosas, acompañar, encubrir, solicitar, etc.) pero más bien porque las telenovelas se centran en ese ámbito de la vida antes que porque sea la única forma de cooperación relevante entre personajes, ya sea que la reciban o la entreguen; en cualquier caso la función es de cooperación y no de colaboración, por cuanto indica la ayuda que el personaje presta o recibe dedicada al logro de un objetivo ajeno.

Respecto a la función "individualista" se hace referencia con ella a la presencia/ausencia de un centramiento excesivo en los propios objetivos antes que en cualquier otro, más allá de lo razonable o lo justo; la norma de razonable o justo está dada por la lógica del melodrama, es decir, los sentimientos antes que nada y por categoría (eróticos – familiares – filiales – amistosos - sociales), es justo todo aquello que es bueno, los personajes tienen el derecho y el deber de luchar por su destino, nadie tiene derecho a hacer daño a otro, la venganza no es un buen sentimiento, las dudas sobre el origen o el destino deben ser priorizadas y son naturales, tiene prioridad amorosa quienes tengan un grado mayor de sentimiento "verdadero" o preexistente a menos que éste haya sido habido con malas artes, etcétera.

La manipulación y la consideración casi son funciones opuestas aunque estrictamente no lo son, puesto que la manipulación dice relación con la utilización de el engaño, la mentira y/o el chantaje para la consecución de determinados objetivos; en tanto que la consideración se relaciona con tener cuidado en no dañar ni perjudicar a otros producto de las acciones desarrolladas para el logro de los objetivos del personaje.

La función "posición central" señala si el personaje tiene o no un lugar de importancia en el desarrollo de la trama principal de la telenovela; esta función podría haber sido señalada como calificación, puesto que ocupar esta posición es una característica dada desde el principio de la historia y que no se altera a lo largo de ella, más aún es una característica fácilmente reconocible por el telespectador en los primeros cinco capítulos y, luego, discernible en cualquiera de ellos. Pese a lo anteriormente expuesto, se ha decidido considerar la posición de los personajes como una función puesto que la relevancia de cada personaje en el melodrama está dada por su relación con los otros personajes, de manera que ella aparece como producto de las acciones que desarrollan los personajes más que como una característica observable de una sola mirada; de este modo, la posición central de un personaje quiere decir que ese personaje forma parte de alguno de los personajes principales que señalara Martín - Barbero y si un personaje no desarrolla esa función quiere decir que ese personaje es secundario, es decir, parte de las historias de apoyo a la central.

La función "yerra" está destinada a discriminar entre aquellos personajes juveniles que se equivocan frecuentemente a lo largo de la telenovela de aquellos que aciertan en sus acciones, de esta manera se hace referencia a la adecuación plausible entre los medios utilizados y los fines deseados más que a la consecución de objetivos precisos; la plausibilidad de las acciones de los personajes se encuentra -obviamente- enmarcada dentro de las particularidades de la telenovela a las que hemos hecho referencia previamente. Esta función, en el conjunto de la comunidad de personajes podría estar destinada exclusivamente al "bobo", sin embargo, en el caso de los jóvenes podría ser una función muchísimo más extendida, ya que se reconoce a este período de la vida como una etapa de aprendizaje en que algunos o algunas todavía se encuentran despegando de la adolescencia por lo que, más que acertadas o no, sus acciones pueden mover a risa o demostrar el proceso de maduración que le falta al personaje en cuestión.

Las funciones de orientación se relacionan con aquellas determinantes de la acción de los personajes, las dos primeras orientaciones son prácticamente obvias, la orientación errática es aquellas orientación variable según las circunstancias que tenga el personaje, a diferencia de las otras dos que son orientaciones permanentes del personaje... naturalmente que en la vida de una persona la orientación regularmente será errática, pero el análisis de personajes que estamos realizando se parece más al análisis de actores sociales que al de las personas reales¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Cuando se considera a la orientación como una acción se hace referencia a que una acción del personaje es la orientación que utiliza para tomar decisiones y otra acción es la ejecución propiamente tal; la orientación se encuentra relacionada con el primer tipo de acción y este proceso es claramente discernible en las telenovelas.

Todas las acotaciones que acabamos de realizar respecto a las funciones para la telenovela "La Torre 10" son aplicables a la telenovela "Ámame" tal y como han sido expuestas hasta ahora.

La revisión de la función "da órdenes" indica que una minoría de los personajes juveniles de la telenovela se encuentra en posición de ejercer poder sobre otro personaje, aunque de todas maneras las mujeres ocupan esa función muchísimo más que los hombres.

Del mismo modo, la función "recibe órdenes" señala la determinación respecto a otros que ocupa el personaje y viéndola nos encontraremos con que también son pocos los personajes que se encuentran ocupando esa función aunque ella se encuentra homogéneamente distribuida entre hombres y mujeres. Una situación casi idéntica se encuentra en la función "recibe cooperación" y "entrega cooperación" aunque en cada una de ellas tienden a ser mayoría quienes ejercen la función, es decir, es frecuente que los personajes jóvenes de la telenovela se encuentren en situación de colaboración con otros personajes ya sea recibiendo o dando ayuda.

El individualismo es una función con poca presencia, pero esa escasez se encuentra notoriamente concentrada entre los hombres; es decir que, aunque pocos personajes desarrollan una función individualista, casi todos los personajes que desarrollan esa función son hombres. La situación inversa, aunque aumentada, se encuentra en la función "manipula", o sea, que es una función escasa entre los personajes jóvenes pero todos los que la desarrollan son mujeres.

La función de "lucha y triunfa" se encuentra en la mitad de los personajes jóvenes aunque se encuentre perfectamente distribuida entre las mujeres y los hombres, lo anterior quiere decir que la posibilidad de encontrar personajes jóvenes que realizan esa función es casi exactamente igual a la probabilidad de encontrar jóvenes que no desempeñen esa función indistintamente del sexo.

Un poco diferente es la situación de la función "lucha y pierde" ya que esta función está desarrollada por menos personajes y con una pequeña tendencia a ser encontrada más entre las mujeres que entre los hombres.

En la función de "posición central" nos encontramos con que casi ningún personaje se encuentra ocupando esa posición, resulta particularmente interesante que aunque un personaje joven que ocupa una posición central lo hace en el rol de "heroína", su pareja no ocupa una posición igualmente relevante; por lo tanto nos encontramos con que los jóvenes ocupan posiciones de segundo orden en la trama. La misma situación se puede encontrar en la función "objeto de intrigas".

La función de yerro es desarrollada por la mitad de los personajes y su distribución también es homogénea internamente porque la distribución entre los hombres y las mujeres es prácticamente idéntica.

Las funciones relacionadas con la orientación de acción de los personajes son bastante diferentes entre sí, en cuanto a que la "orientación valórica" es la que tiene mayor presencia entre los personajes jóvenes sin distinción de sexo. En cambio la "orientación instrumental" se encuentra mucho menos extendida y más concentrada en los personajes jóvenes que son hombres. Una situación similar se puede apreciar en la "orientación errática" aunque ella es notoriamente menos común que las otras.

B. Resultados de la telenovela "Ámame"

1. Inventario de personajes

Los personajes jóvenes de "La Torre 10" son:

- Luciano Rivasosa
- Fernanda Rivasosa
- José Luis Tapia
- Mauricio
- Daniela Contreras
- Carmen Gloria Tapia
- Andrea
- Coni
- Ignacio
- Claudio
- Marcos
- Francisca
- Pablo

2. Reducción de la denotación. Descripción de los personajes juveniles de la telenovela "Ámame"

a. Luciano Rivasosa

Luciano es un joven, hijo del millonario Eugenio Rivasosa, no se sabe si estudió o no en alguna universidad aunque sí es muy claro que dejó la enseñanza media hace bastante tiempo; en cualquier caso, su condición social hace parecer que si no estudió en la universidad, eso no es algo que él necesite porque heredará las empresas de su padre.

Luciano es un personaje lleno de un aparataje que demuestra su condición socio - económica y que se encuentra a medio camino entre la vivencia intensa de la juventud y la vida licenciosa, el aparataje de Luciano se constituye en un automóvil deportivo último modelo, su teléfono celular, su saxofón, su ropa a la moda, el caro deporte que practica y su enorme casa con piscina, servicio doméstico, salón de juego y teléfonos inalámbricos. Valga destacar que la casa de los Rivasosa queda en un barrio muy adinerado, pero que sigue el modelo suburbano de U.S.A., es decir, nunca se ven los vecinos, consta de amplios jardines y está alejada de la ciudad, además de tener una amplia piscina y espacio para estacionar varios vehículos.

Independiente de los elementos antes descritos, Luciano es un hombre de muy buen corazón, preocupado de no dañar a nadie y que otorga un valor inmenso a los sentimientos y a las relaciones que establece con las personas que él quiere. Luciano lleva una vida sumamente frívola hasta que conoce a Daniela, con ella se reencuentra y reencanta con los sentimientos puros, las cosas simples y buenas de la vida y con el deseo de realizar un proyecto de vida que tenga sentido.

Hasta ese momento la vida de Luciano parece maravillosa, sin embargo en torno a él se desarrollan diversas tramas que le harán muy complicada su existencia. Por una parte, la secretaria personal de su padre lleva un tiempo robándole dinero y, enterada de su pronta muerte, pretende que su sobrina Francisca se case con Luciano a fin de ocultar el robo y quedarse con la fortuna

Rivarosa; en esta estrategia se interpone el amor de Daniela y Luciano al que hace frente Francisca no sólo con los sentimientos que verdaderamente desarrolla hacia Luciano, sino también con una serie de estratagemas en las que involucra a su tía, su conviviente y hasta a la madre y al antiguo pololo de Daniela; estas estratagemas siempre se realizan en base a la mentira, el engaño y la conspiración. Por otro lado, vuelve a Chile la hermana de Luciano, Fernanda, quien misteriosamente primero y abiertamente después induce a Luciano a creer que su padre lo ha engañado en los últimos años, específicamente Fernanda demuestra a Luciano que la muerte de su madre ha sido un engaño y que, en realidad, Solange Laval se encuentra viva y reside en París.

Ambas circunstancias presionan mucho a Luciano, el que ve socavada su seguridad básica (la relación con su padre) y puesta en duda su máxima esperanza futura el amor de Daniela, esto lo lleva a tener frecuentes "flash - backs" hacia una infancia en que sintió profundamente el desamor y la desatención de su madre artista. Para enfrentar esta torre de dificultades Luciano cuenta como apoyo a sus amigos Pablo y Germán y a Daniela y Fernanda, según la circunstancia; en un mar de confusiones lo único que dará luz a Luciano es seguir la rectitud de su corazón y la conducta intachable de Daniela al descubrir los engaños que se tejen a su alrededor.

Como es posible apreciar, la vida afectiva y social de Luciano es muy intensa y extensa, de modo que es fácil apreciar que es poseedor de una lealtad a toda prueba pero que vive presa del temor a ser abandonado y de la ira ante lo que a él le parece una traición, estos aspectos nunca son cambiados sino que sólo, producto de las artimañas de otros y otras resultan mal direccionados.

b. Fernanda Rivarosa

Si la telenovela fuera un cómic o una serie hollywoodense, se podría afirmar con toda propiedad que Fernanda es como una versión bizarra de Luciano Rivarosa, es decir, que tiene sus principales características pero algunas de ellas tienen una forma abiertamente pervertida respecto a las que posee Luciano.

Esto porque Fernanda es una joven que se encuentra demasiado cerca de la adultez como para no tener un trabajo estable ni una relación afectiva duradera, siempre viste extravagantemente a la moda, ha vivido recorriendo el mundo los últimos años y es de una frivolidad pasmosa, siempre se preocupa mucho del dinero y cree que las mujeres que tiene relaciones afectivas con su padre y su hermano sólo pretenden hacerse de la fortuna Rivarosa. Así, ella se preocupa de su padre pero sólo para que no malgaste el dinero que le pertenece a ella y a su hermano porque está convencida de que es un bobo y de que su padre es un egoísta despreocupado de los demás e incapaz de ver más allá de su ego; en cualquier caso Fernanda parece inicialmente sólo preocupada del dinero y termina auténticamente preocupada de lo que es mejor para su padre y su hermano.

Este último aspecto delinea claramente la posición que ocupa Fernanda en la telenovela, ella transita desde el total desapego y esnobismo a ser una persona más centrada y afectivamente normal, en este tránsito tiene especial importancia las relaciones que establece con su madre y con Pablo.

La relación con su madre se define a partir de que ella descubre que su madre (Solange Laval) supuestamente murió en un accidente automovilístico, realmente vive y pinta todavía en París y, a partir de entonces, va estableciendo que ha vivido engañada por su padre desde la infancia, con el afán de alejar a su madre de la vida de Fernanda y Luciano, Fernanda establece con su madre que el motivo de la separación es que su padre mantenía ahogada a Solange con su egoísmo e incapacidad de reconocer la valía de la pintora. Por lo tanto, lo que hace Fernanda es viajar de vuelta a Chile para deshacer la mascarada de su padre, colocar a Solange Laval en el sitio que corresponde sin dejar de aspirar a la fortuna Rivarosa; en este regreso a Chile Fernanda también se reencuentra con Pablo.

Pablo es el hijo estudiante universitario recién titulado, del médico y amigo íntimo del padre de Fernanda, este joven conoció a Fernanda hace muchos años atrás (parece que al inicio de la juventud de ambos) y entonces y ahora está enamorado de ella; Pablo parece conocer el fondo del ser de Fernanda, porque constantemente le pregunta "qué le pasó" "por qué odia a su padre" y cosas así y pese a ello se mantiene fiel junto a ella¹⁸⁷. Fernanda, sin embargo, no está para establecer relaciones afectivas constantes con nadie y a la primera oportunidad, le es infiel a Pablo aunque parece que nunca lo tomó en serio.

¹⁸⁷ La extrema tensión en torno a Fernanda puede relacionarse con que el autor originalmente la diseñó como lesbiana, este aspecto tuvo que ser modificado, pero algo de esa tensión quedó en el personaje.

Ambos ámbitos afectivos (el de su madre y el de Pablo) tendrán gran importancia para Fernanda a lo largo de la telenovela, puesto que a través del tiempo irá descubriendo que en realidad su madre era la egoísta que no soportó la relación con su padre ni a la presencia de los hijos fruto de ese matrimonio y que la simulación de su muerte y ocultamiento de la verdad era un acuerdo entre sus padres que su madre rompió por pura debilidad. Del mismo modo, al ir descubriendo Fernanda que su padre no es un monstruo y que su madre no es una fuente de virtudes irá perdiendo su fuerza y resentimiento inicial para pasar a una persona cálida en sus afectos y auténticamente involucrada en lo que le pasa a los demás, más allá de sus intereses, en realidad al desaparecer el despecho ella va perdiendo las caretas que se ha puesto en sus relaciones con los demás; esta caída de las mentiras y las caretas, le permitirá a Fernanda dejar de ser una joven dolida por las manipulaciones de su padre y dispuesta a buscar venganza y a combatir con el mundo, para pasar a ser una mujer dispuesta a recibir el amor simple y puro de Pablo y el cálido afecto de su padre y su hermano, en ningún caso Fernanda pierde su independencia y fuerza de voluntad, pero sí transita desde la construcción de barreras al establecimiento de relaciones auténticas y sinceras.

c. José Luis Tapia

José Luis Tapia es el nombre real de este joven, aunque su apodo (Jota) es su apelativo en toda la telenovela así que lo utilizaremos en esta descripción, el Jota se encuentra al final de su adolescencia, cursando el 4° año medio en el colegio Rivarosa, la pertenencia a este colegio es la base de toda la vida del "Jota", puesto que allí estudian todos sus amigos y relaciones afectivas que no sean sus padres, en realidad más que en el colegio, su vida está marcada por su curso.

Esta situación es decisiva respecto al tipo de personaje que es el Jota, él es un joven alocado y un poco inmaduro que no tiene más intereses ni preocupaciones que sus amigos, más aún, no tiene más preocupaciones que dedicarse a su grupo de rock, la "John Lennon Band"; el Jota pasa todo el tiempo elucubrando respecto a lo que la banda podría ser si sus integrantes (él y dos amigos más) se dedicaran 100% a ella, o le pudieran "polenta" en las palabras de él. Por este motivo el Jota tiene discusiones y peleas con todos a su alrededor, con su madre, su hermana, los otros integrantes de la banda, etcétera; en todos esos casos el Jota cree que es un artista incomprendido, tal como todos los grandes artistas fueron incomprendidos en sus comienzos y allí se demuestra la inmadurez del Jota, sus intereses están tan centrados en sí mismo que es incapaz de comprender las preocupaciones y problemas ajenos, maximizando sus intereses y minimizando los ajenos.

De allí que la vida afectiva del Jota se encuentre restringida a los planes futuros, cuando sea músico famoso o al voyerismo y fantaseo respecto a las mujeres adultas que encuentra a su alrededor, en particular su empleada (la Marilyn) y su profesora de educación física (la Sargento Pepper), así el Jota tiene en el plano afectivo sólo un mundo de fantasías carentes de posibilidades de ser llevadas a la realidad.

En cuanto a su familia, el Jota tiene una relación extremadamente beligerante con su hermana Carmen Gloria, que tiene su misma edad y también es su compañera de curso; los problemas con Carmen se deben a dos factores principales, el primero es que ella cree que es mucho más madura que él y el segundo es la responsabilidad sobre los quehaceres del hogar. El primer factor se traduce en que Carmen descalifica y excluye a su hermano de algunos temas que ella considera importantes, situación a partir de la cual él actúa despreciando la temática, marginando (recíprocamente) a su hermana de otras y agrediendo cuando es posible, burlándose de ella o boicoteando sus acciones; el segundo factor se traduce en que Carmen regularmente está molesta con su hermano porque este huye y rehuye sus responsabilidades domésticas que debe asumir Carmen y eso que ellas ya son menores para él desde un principio.

Esta situación de beligerancia con su hermana sólo es demostración de la inmadurez de ambos al no poder enfrentar problemas simples que provocan la sorna y risa de los adultos del hogar, sin embargo, no indica desamor ni nada que se le parezca, al contrario, el Jota y la Carmen viven juntos y pelean pero jamás se rechazan o hacen algo que perjudique significativamente al otro; no faltan ocasiones para ver que ellos en el fondo se quieren y aprecian mutuamente. Respecto a sus padres, la relación del Jota es cordial aunque diferenciada, su madre lleva el peso de la responsabilidad en la pensión de la que son dueños y su padre es un inventor que es una excelente persona, llena de sueños y casi carente de sentido de realidad; con ambos lleva una relación acorde con esas características, es decir, con su madre se relaciona pidiendo dinero y apoyo para sus actividades, tratando de burlar sus controles, en cambio con su padre se relaciona involucrándolo en sus proyectos y recibiendo ideas alocadas que los apoyan (por ejemplo, hacer amplificadores caseros, conseguir vehículo para trasladar equipos, etc.).

Las otras relaciones significativas que tiene el Jota son aquellas relativas a los otros integrantes de la John Lennon Band, estas relaciones están determinadas por las aspiraciones del Jota de ser un músico famoso y por la amistad que tiene con sus colegas músicos. Las aspiraciones del Jota se refieren a seguir la ruta de los rockeros juveniles, es decir, armar un conjunto de música

hacia el final de la enseñanza media para hacerse famoso entre los 20 y los 25 años. en base a esa trayectoria es que el Jota vive en permanente neurosis, en una especie de trance, porque se encuentra "ad - portas" del éxito o en el fin de una ilusión infantil, esta duda la resuelve en la elaboración del discurso del esfuerzo... si se le pone mucho esfuerzo, mucha "polenta" van a encontrar la clave de la fama y esa forma de enfrentar el mundo es la que lo lleva a presionar constantemente a sus compañeros músicos para que se dediquen más a la banda, a los ensayos y menos a sus pololas, problemas o estudios.

Finalmente es imprescindible señalar que el Jota vive en "La Casona, puesto que sus padres son los dueños y administradores de ella, La Casona es una pensión donde viven varias personas todas involucradas en la telenovela, sin embargo, en el caso del Jota, este recinto tiene importancia porque es el centro de reunión de los personajes jóvenes que son compañeros de curso de él; habitualmente van todos a la "casa del Jota", allí ensaya la banda, allí se juntan los pololos y la Casona es la pantalla que permite huir de los padres. Aunque también vive la Carmen en la Casona, el personaje convocante es el Jota, en el sentido de que él es el personaje juvenil que ocupa el rol de líder de entre los alumnos del 4° año medio A; en este sentido el Jota es el más juvenil de los personajes, es el líder no sólo por su personalidad sino porque reúne en sí características puramente juveniles sin tránsito hacia la adultez ni regresiones hacia la adolescencia o la niñez.

d. Mauricio

Mauricio es un joven de provincia que vive en La Casona como pensionista, él se encuentra terminando de estudiar Derecho en una universidad indeterminada y al comenzar la historia se encuentra en una relación afectiva medianamente importante (pololeo) con Daniela, antes de describir la relación parece adecuado describir más precisamente a Mauricio.

Este joven proviene de una familia de buena posición en provincia aunque no exuberante de recursos, sin embargo esa situación familiar agregada al estudio de una buena carrera universitaria coloca a Mauricio en posición de ser un excelente partido para Daniela o para cualquier otro personaje. Este personaje destaca por su tradicionalismo, viste siempre de manera prolija y semi-formal, habla de manera cuidadosa y utilizando un lenguaje culto, aparece peinado con esmero y regularmente se preocupa de las apariencias; esta característica, transforma a Mauricio en una persona calificada por todos los demás personajes juveniles como pusilánime, fome y poco interesante.

Ante este escenario socialmente desastroso, el único apoyo que tiene Mauricio es la madre de Daniela, quien ve en él la posibilidad de recuperar su posición social perdida en la quiebra de la empresa que administraba su marido. El apoyo y buena relación que establece Mauricio con la madre de Daniela se contradice con la mala relación que tiene con esta última, los problemas entre ambos radican en dos cosas muy simples, la primera es que el tradicionalismo de él choca frontalmente con las aspiraciones de ella en la vida y sobretodo con su manera de vivir (trabajar de promotora, ser modelo, vivir la juventud, etc.) y, la segunda, es que la atracción y el amor que él siente no se ve correspondido por ella, Daniela siente más bien agradecimiento y cariño por él, pero nada cercano a la emoción que provoca en ella Luciano.

e. Daniela Contreras

Daniela es una joven que se encuentra terminando la adolescencia y que vive con sus padres, a la sazón su padre de Daniela es un taxista y su madre una dueña de casa, la familia Contreras tiene un pasado económico bastante mejor que su presente, puesto que el padre de Daniela era gerente o dueño de una empresa que quebró y desde entonces nunca más encontró un trabajo de similares condiciones, por lo que debieron cambiarse de barrio y de costumbres. Ahora bien, ese proceso parece haber ocurrido hace bastantes años porque Daniela se encuentra perfectamente ambientada en el Colegio Rivarosa y mantiene amistades profundas con los personajes que corresponden a ese entorno social, su padre trabaja de taxista y no manifiesta quejas por esa circunstancia, solamente la madre de Daniela mantiene sus antiguas amistades y vive tratando de ocultar (de una forma bastante poco razonable ya que para todos los personajes es evidente su afán) su actual condición; este es uno de los fundamentos de la complicidad que mantiene Daniela con su padre, complicidad que no existe con su madre, la que, al contrario, se mantiene rechazando las amistades de Daniela y tratando de que su hija establezca una relación afectiva con resultado de matrimonio con algún joven que sea un "buen partido", es decir, un joven cuya familia tenga los recursos económicos necesarios para reinstalarlos en el escalón social que ella cree que les corresponde.

Al comenzar la telenovela Daniela es una estudiante común y corriente del Colegio Rivarosa, sin embargo, esa situación cambia cuando ella se dedica a trabajar como promotora en un evento deportivo en el que conoce a Luciano Rivarosa quien queda inmediatamente prendado de ella, Daniela conocía previamente a Luciano no sólo por estudiar en el colegio en el que el padre de él es su benefactor principal, sino también porque Luciano aparece en las revistas deportivas y parece ser bastante famoso en

el ambiente nacional debido a sus exitosas incursiones en el "Jeep Fun Race"¹⁸⁸. Este encuentro también tiene efectos sobre Daniela, porque ella pese a estar pololeando con Mauricio tampoco puede negar(se) que quedó fuertemente impresionada de su encuentro con Luciano.

De este modo, ambos comienzan a tener un bello e idílico romance el que se ve abruptamente interrumpido por los constantes ataques de Francisca, la tía de esta última (secretaria del padre de Luciano) y su conviviente, ellos se consideran perjudicados por este empresario y quieren cobrar venganza apoderándose de su fortuna ya que se encuentran en conocimiento de su pronto deceso¹⁸⁹. La estrategia de este equipo muy simple, sencillamente se aprovecha de la ingenuidad de ambos para tenderles trampas y aprovecharse del prejuicio de que la relación entre dos personas de orígenes sociales tan diferentes es imposible. En este sentido, Luciano y Daniela ven constantemente utilizados en su contra valores de su vida que en sí mismos no tienen nada de malo, un ejemplo: Francisca simula estar enferma para que Luciano la lleve a su casa, allí lo adormece con sedantes y le hace creer que han tenido relaciones sexuales producto de las cuales ella espera un hijo de él, con lo que lo obliga a él al matrimonio y a Daniela al abandono (puesto que les cuenta a ambos); un segundo ejemplo: el conviviente de la tía de Francisca se hace pasar por fotógrafo, invita a Daniela a una sesión de fotos, la duerme con sedantes y le saca algunas fotos eróticamente insinuantes, acompañada de él, después le entregan las fotografías a todo el mundo menos a Luciano y Daniela, provocando que todos cooperen en alejar a Daniela de Luciano, escondiendo de él la estratagema y colocándola a ella en posición de maltrato colectivo por parte de la comunidad que rodea a Luciano Rivarosa.

Por otro lado, Daniela se viste siempre de una manera práctica, apropiada y natural, es decir, se pone la ropa que corresponde a la ocasión, pero nunca se coloca prendas que le impidan hacer algún movimiento o que le impliquen alguna molestia, del mismo modo que utiliza colores y estilos a la moda pero no exhuberantes, tendiendo siempre a ser más o menos recatada, todo esto se cumple del mismo modo con el maquillaje; este aspecto resulta muy notorio cuando se la muestra en su trabajo de promotora (primero) y modelo (después) puesto que en esas ocasiones (y sólo en ellas) Daniela se vista y comporta de un modo fino y sofisticado.

En cuanto a sus relaciones afectivas - más allá de la relación con sus padres y Luciano- Daniela es la muestra más intensa de la corrección, casi nunca pelea con nadie, es la mejor amiga de todas sus amigas, perdona a quienes la hieren y hace todo lo posible por ser sincera con sus sentimientos sin herir a nadie a su alrededor: en las únicas ocasiones en que ella incurre en actos que se distancian de esta senda es cuando algunas personas a su alrededor la presionan de algún modo excesivo o la hacen creer que esa persona ha actuado mal. En cualquier caso, su amiga más cercana es Carmen Gloria (hermana del foto), quien participa activamente de todos sus proyectos y desventuras, con ella Daniela da constantes muestras de generosidad, lealtad y amistad; con el resto de los jóvenes que se relacionan con La Casona mantiene relaciones fraternales muy buenas.

Mención aparte merece su relación con Mauricio, de algún modo Daniela siente que tiene una deuda con Mauricio por el tiempo que han pasado juntos y al fin y al cabo él no es un mal muchacho, sin embargo, tampoco puede desconocer que Luciano enciende en ella un amor y pasión que Mauricio nunca logrará despertar; la resolución de este conflicto es compleja porque cada vez que Daniela se desilusiona de Luciano por alguna nueva trampa tendida, tiende a regresar a los brazos de Mauricio, más por opción alternativa que por amor, todo este embrollo se resuelve a medida que Daniela se da cuenta de que, independiente de Luciano, ella no ama a Mauricio y que la colusión entre este último y Francisca, libera a Daniela de su sentimiento de deuda.

Todas las acciones de Daniela a lo largo de la telenovela van demostrando que ella es una joven en pleno tránsito hacia la vida adulta con preocupaciones que sobrepasan con mucho las escolares, es decir, ella se preocupa de trabajar no porque quiera hacerse famosa (aunque tampoco esa idea le desagrada) sino porque le interesa cooperar con la economía doméstica de su casa, en particular con su padre. Sin embargo, la madurez de Daniela va mucho más allá de eso, porque ella no abandona sus deseos de estudiar por el rutilante mundo del modelaje e incluso en las relaciones afectivas que establece se relaciona profundamente no por la búsqueda frenética de una oportunidad de matrimonio sino porque ella establece relaciones muy sólidas e intensas que las colocan en un plano superior al simple "pololeo" escolar.

¹⁸⁸ Valga destacar que ese deporte era nuevo en Chile en esa época y que, tal como se muestra en la telenovela, efectivamente se transmitían las carreras por televisión, cosa que dejó de hacerse posteriormente.

¹⁸⁹ En realidad lo que ocurre es que durante años la secretaria ha planeado y ejecutado varias e inteligentes estafas con este fin, pero la pronta muerte del empresario la obliga a apurar sus planes haciendo que su sobrina Francisca se case con Luciano, en esto le ayuda su conviviente un médico expulsado de la orden a instancias del médico y amigo personal de Eugenio Rivarosa, a la sazón padre de Pablo también.

Lo que anteriormente se señaló es muy evidente al hacer el seguimiento del curso dramático del personaje, a lo largo de la telenovela Daniela comienza a adquirir fama y notoriedad en el mundo de la moda nacional, sin embargo, esa circunstancia no la hace variar un ápice de sus preocupaciones y relaciones afectivas originales: en definitiva, no se deslumbra con el éxito sino que se mantiene firme en las convicciones que la motivaron originalmente, sin abandonar su comunidad de origen (los amigos del colegio), sus relaciones afectivas de largo plazo (padres, Luciano), el verdadero sentido de la vida (ser feliz) ni sus acciones futuras (seguir estudiando para no ser una mujer dependiente).

f. Carmen Gloria Tapia

Como ya se señaló Carmen Gloria es la hermana del Jota, más aún es compañera de curso de él y viven en la misma casa¹⁹⁰, su relación conflictiva con su hermano no está dada sólo por la constante convivencia, sino porque ambos tienen una personalidad marcadamente dominante y aspiran a ejercer el liderazgo sobre la misma comunidad de personas, su curso, la banda musical, el manejo de la casa, etc.

De ahí se sigue que los conflictos entre ambos se deben a la competencia en esos espacios, respecto a quien influencia de manera más efectiva las decisiones de los demás, quien maneja más información, quien logra imponer su punto de vista y quien obtiene más éxito de acuerdo a las opciones que van haciendo a lo largo de la telenovela.

Un escenario especialmente interesante para estas disputas es La Casona, por cuanto ella es un escenario privilegiado para los enfrentamientos entre Carmen y Jota, especialmente por la comparecencia constante de sus padres, quienes son los dueños y administradores de esa residencial. Al respecto es importante destacar que la pareja de administradores es muy particular, debido a que la mujer es la que maneja toda la casa y los asuntos de La Casona y el hombre ayuda en algunas cosas, particularmente en arreglar aquellos artefactos que se encuentran defectuosos, cualquiera que ellos sean, así como de las compras; el asunto es particular porque en realidad el caballero se dedica casi tiempo completo a ser inventor y la mujer se dedica a hacer todo lo demás; como es evidente, esto es una situación anómala, porque siendo parte del paradigma machista el que la mujer se dedique a la casa, siendo ella la fuente única de recursos esta situación genera una paradoja simpática o jocosa que rodea todo lo que ocurre en La Casona, es decir, vemos como la mujer lleva adelante el negocio mientras el hombre se dedica a encontrar "puntos de solución" para sus inventos que nunca dan resultado. Esta relación resulta placentera para ambos y el único foco de preocupación para la Señora Zulema es que su esposo manifiesta escaso deseo sexual mientras se encuentra inventando, es decir, casi siempre, todo lo demás se desarrolla en plena armonía, lo que incluye la relación cotidiana, la resolución de conflictos e incluso las salidas al Club de Baile que hacen todos los viernes.

Así, los hijos también cooperan en el quehacer de La Casona, aunque - homológicamente a lo que hacen sus padres- mientras Carmen se dedica a cooperar con su madre a regañadientes, el Jota se encuentra sencillamente inhabilitado de cooperar porque es un inútil en las tareas domésticas e incluso intenta sacar siempre provecho de lo que tiene que hacer en favor de su proyecto de banda musical. Por lo tanto, Carmen es, en este aspecto, un personaje muy relacionado con el quehacer de su madre, en resumen, se puede señalar que Carmen establece la misma relación con su hermano respecto a los quehaceres domésticos que su madre respecto a su padre, a diferencia de que la Señora Zulema lo hace con todo gusto y consideración en cambio Carmen deja muy claramente establecido su desagrado y culmina ganando, por cuanto ella termina siendo parte de la banda y su hermano resulta obligado a cooperar del mismo modo que ella en los quehaceres del hogar.

En cuanto a sus relaciones afectivas extrafamiliares, Carmen tiene tantos amigos como Daniela pero su natural audacia y sinceridad hacen de ella una persona que genera más conflictos y menos confianza y, por lo mismo, que es víctima de menos sufrimiento, a excepción del que se causa a sí misma, en particular los referidos al desafortunado manejo que hace de su relación con Marcos.

Todo lo anterior se ve reflejado y confirmado por la forma de vestir, caminar y gesticular de Carmen Gloria, ella viste con mucho más audacia que el resto de las mujeres de su curso y se mueve con mayor desenfado, del mismo modo sus acciones tienden a ser más audaces en el discurso aunque menos útiles en la práctica; en cualquier caso, ella utiliza más a menudo y con mayor acierto que Daniela su intuición, en particular en las trampas que se tejen en torno a su amiga.

Como es sabido para el lector, Carmen Gloria es la mejor amiga de Daniela, de manera que siempre andan juntas y Carmen vive

¹⁹⁰ Debieran ser hermanos gemelos o mellizos, sin embargo, este aspecto no se aclara en la telenovela; también podría ser que alguno repitió algún curso en la infancia pero sobre eso no existen detalles.

en carne propia las aventuras y desventuras de su amiga, siendo su confidente y cómplice constante; pese a esta amistad hay varios factores que diferencian a Carmen Gloria de su amiga, antes que nada Carmen Gloria es menos madura que Daniela, tanto en su vida afectiva como en su vida escolar y familiar, por ejemplo: en que así como Daniela conoce a Luciano, Carmen conoce a Marcos, amigo de Luciano, también corredor de Jeep Fun Race; ambos establecen una relación afectiva que resulta fracasada por la manera infantilmente manipuladora en la que la enfrenta Carmen¹⁹¹. Ahora bien, Carmen no es tan bella como Daniela, ni es tan correcta en su forma de vestir y comportarse, al contrario, Carmen no rehuye los conflictos ni teme ser demasiado audaz en su forma de vestir o comportarse; esto parece ser la muestra de una mayor madurez de Daniela y de que Carmen vive en un entorno familiar menos complejo, ya que la relación entre sus padres es absolutamente plácida al revés que la de Daniela que parece en medio de una tormenta de dificultades, que tienen su exégesis en la infidelidad.

g. **Andrea**

Andrea es otra de las jóvenes pertenecientes al Cuarto Medio A del Colegio Rivarosa, es amiga de todos los demás personajes de dicho curso que conocemos y no presenta ninguna característica de personalidad especialmente relevante en ningún sentido al comenzar la telenovela, o sea, es una más del grupo.

La circunstancia que marca la diferencia entre Andrea y el resto de las jóvenes del curso es que ella pololea con uno de los integrantes de la John Lennon Band (Ignacio) para disgusto de sus padres, es necesario tener en cuenta que Andrea parece tener una situación económica un poco más holgada que el resto de sus compañeras y que sus padres son notoriamente más estrictos que los demás padres, en efecto ellos dan constantes muestras de conservadurismo, por ejemplo: la madre viste siempre de traje, el padre de terno y corbata, nunca se les ve bromeando con sus hijas, son estrictos con el servicio doméstico. El disgusto de sus padres se encuentra en que no consideran que Andrea esté en condiciones de pololear y mucho menos con alguien que ellos consideran inapropiado para Andrea, al respecto no hay ningún dato que avale ninguna de las opiniones de los padres de Andrea y siempre aparecen como prejuicios injustificados.

El enfrentamiento al respecto es abierto y directo y se centra exclusivamente en el pololeo de Andrea, toda esta situación se ve dificultada cuando se descubre que Andrea ha quedado embarazada de Ignacio y, además, que planea casarse con él y enfrentar la situación en cuanto él encuentre un trabajo estable. Esta parte de la telenovela comienza a resolverse a favor de Andrea cuando se hace evidente la infidelidad de su padre y, por tanto, el desagradable edificio de prohibiciones que se habían construido empieza a desmoronarse y la situación ha hacerse más llevadera cuando, ante la crisis conyugal, Andrea se acerca más a su madre y ésta última comprende que ha juzgado injustamente a Ignacio y Andrea, al mismo tiempo que flexibiliza sus patrones morales que se demuestran inútiles o inaplicables.

Andrea demuestra ser una joven llena de sentido de realidad, por ejemplo, ella desea estudiar, sin embargo, luego de tener su guagua decide hacer un curso de secretariado para buscar trabajo rápidamente y poder encontrar una situación más estable en lo económico, ahora bien, ella e Ignacio albergan la esperanza de poder estabilizarse para continuar sus estudios más adelante. Esta característica no impide que ella sea una ardorosa defensora de su amor con Ignacio, contra viento y marea ella se enfrenta y no se encuentra dispuesta a ceder en nada que implique alejarse de este amor, que según sus palabras es lo único que tienen pero es lo que más importa.

En cuanto a sus otras relaciones afectivas, Andrea tiene más confianza en Daniela que en el resto de las jóvenes puesto que a ella confía antes que a nadie el secreto de su embarazo, con el resto de los integrantes del grupo ella se relaciona bien, aunque a causa de las tremendas dificultades que debe enfrentar tiende a aislarse un poco; pese a ello, cuando la situación se estabiliza ella restablece las mismas relaciones sociales con su grupo de amigos. Con su hermana Coni la situación es muy distinta ya que, debido a su corta edad, Andrea sencillamente la margina de las situaciones más dificultosas, en el resto de la vida cotidiana comparte con ella sin mayores dificultades e incluso se apoyan mutuamente al momento de la separación de sus padres, en el marco de que esa circunstancia armoniza todas las tirantezas existentes antes de la salida del padre del hogar; en cualquier caso, es absolutamente claro que Andrea es quien posee la mayor legitimidad de ambas por ser la hermana mayor.

En cuanto a su modo de vestir y comportarse, Andrea posee las mismas características antes descritas, se viste de una manera recatada, tiene reacciones homeostáticas, gestos templados y opiniones sencillas, en resumen, la conflictividad del personaje viene dada sólo por su situación con Ignacio, en todo lo demás ella da muestras de total normalidad.

¹⁹¹ Nótese que esta relación no tiene enemigos del nivel que tiene la de Daniela y Luciano y tiene un resultado mucho peor.

h. Coni

Coni, hermana de Andrea, es una adolescente que estudia en el Colegio Rivarosa y de la cual se encuentra enamorado Claudio, integrante de la John Lennon Band, esta situación no incomoda ni afecta a Coni porque ella sencillamente no se entera de la situación, fundamentalmente por la timidez de Claudio y su falta de pericia en cuestiones de amoríos escolares.

Esta joven vive pendiente de la vida de su hermana mayor y pugna constantemente por enterarse, por saber, por participar de todo lo que esté viviendo Andrea, en realidad a lo que ella aspira es a incorporarse a un mundo afectivo y social al que no pertenece por la edad que tiene. Así, Coni tiene un rol que más bien se caracteriza por involucrarse en el decurso de otros que por su parte de la historia.

Las características de Coni son las mismas que las de su hermana, se viste de una manera recatada, realiza gestos y acciones simples y centrados; sin embargo, a diferencia de Andrea, Coni se relaciona de una manera mucho más asertiva con sus padres, en el sentido de que comúnmente les hace ver sus diferencias de opinión y apoya con mucha energía a su hermana pese a tener menos años y a ser reprimida en sus opiniones con más énfasis.

En cuanto a sus relaciones afectivas, las amigas de Coni parecen ser pocas, jamás se ven y escasamente ella hace referencia a ellas, lo que aumenta su involucramiento en la trama afectiva de su hermana y de sus padres; en cuanto a lo afectivo - erótico, Coni evidencia una tendencia a los amores platónicos más que a aterrizar en una relación más concreta, este es otro factor que contribuye a que su relación con Claudio no avance mucho a lo largo de la historia, por un lado Claudio no tiene mucha pericia y, por otro, Coni no sintoniza en la misma frecuencia durante un tiempo bastante prolongado.

i. Ignacio

Este joven es el pololo de Andrea como se ha descrito previamente, del mismo modo que Andrea es un joven tranquilo sin grandes conflictos hasta que se ve obligado a llevar adelante su pololeo pese a la oposición de los padres de ella; Ignacio afronta su pololeo y el embarazo con la misma y audacia de Andrea y con el mismo convencimiento de que el amor es un valor fundamental que no se debe transar ante nada, en realidad ambos se refuerzan mutuamente en esta manera de enfrentar las circunstancias que los rodean, de manera que ambos enfrentan el mismo distanciamiento de su grupo de amigos durante el embarazo y mientras ocultan el acontecimiento e igualmente ambos reconstruyen su círculo social una vez que la situación se estabiliza. El único matiz de diferencia entre Andrea e Ignacio es que este último tiene un poco más de tensión inicial que ella, ya que ante el embarazo ella se resigna a enfrentar el período de gestación con el apoyo económico de sus padres y él se aboca a la tarea de encontrar trabajo para poder asumir la función de proveedor en la familia que aspira a formar; esto hace que Ignacio ocasionalmente se muestre en exceso hosco y preocupado por la situación de no encontrar trabajo, luego de trabajar mientras estudia en el colegio y así sucesivamente, sin embargo esta una diferencia sólo inicial porque luego Andrea convence a Ignacio que la sobrevivencia material es un aspecto que pueden enfrentar entre los dos y no por separado.

Ignacio no tiene hermanos y es hijo de un psiquiatra viudo, la relación entre Ignacio y su padre es inmejorable y éste último confía plenamente en su hijo y, aunque no es permisivo, siempre propende al crecimiento y maduración de Ignacio antes que imponer sus propias reglas. El padre de Ignacio resulta un personaje clave para entender la relación de Andrea e Ignacio, porque demuestra lo injustificado de las críticas de los padres de Andrea ya que es un profesional de prestigio y no permisivo sino comprensivo (es decir, entiende los problemas de Ignacio pero no los asiente ni los ampara), además demuestra que nadie es perfecto ya que se descubre que tuvo algún tipo de vínculo sentimental con la madre de Andrea en la juventud de ambos; al margen de lo anterior, la buena relación entre Ignacio y su padre no impide que tengan discusiones y diferencias, básicamente porque Ignacio lo acusa de desapego, sin embargo resuelven esos problemas dentro de la relación normal padre/hijo, sin embargo ante la crisis este caballero le ayuda a Ignacio a encontrar trabajo, apoya sus decisiones y le facilita su departamento que deja al partir del país.

La diferencia en la relación entre Ignacio, Andrea y los padres de ambos es un factor que contribuye enormemente a que Ignacio tenga una actitud cotidiana más alegre que la de ella; independientemente de eso, él es el más maduro y centrado de los integrantes de la John Lennon Band, es decir, el único que desde un principio percibe con claridad que su esfuerzo no pasa de una afición estudiantil, a diferencia de los otros dos integrantes. Ignacio demuestra un nivel socioeconómico más alto, puesto que vive en un departamento medianamente elegante, su padre es un profesional y utiliza el automóvil que su padre le facilita.

Excepto por los aspectos antes descritos, Ignacio es muy similar a Andrea en el sentido de que es sobrio para vestirse, leal con

sus amigos, de actitudes centradas y de gestos lejanos de grandilocuencia

j. Claudio

Este joven es el amigo más fiel e íntimo del Jota (sobre todo a partir del embarazo de Andrea que obliga a Ignacio a alejarse de su grupo de amigos), por lo mismo Claudio es parte activa de la John Lennon Band y todos sus avatares, como conseguirse amplificadores, traslado, lugares para presentarse y cualquier cosa que se le ocurra al Jota que es líder de la banda y de Claudio.

Claudio además de íntimo amigo del Jota, le es intrínsecamente necesario a éste ya que si Claudio no sigue al Jota nadie más lo haría, en realidad Claudio es el "alter" del Jota, así como Carmen lo es de Daniela, en el sentido de que Claudio es la fuente permanente de sus conversaciones, sus alegrías y sus enojos; esta posición de alteridad es más marcada en Claudio que en los otros personajes que ocupan una posición similar (como Carmen, Coni o Germán) porque el Jota es extremadamente dominante y la información que se entrega de Claudio es escasísima. Sólo sabemos de Claudio que estudia en el mismo colegio que todos los jóvenes que frecuentan La Casona, que tiene las mismas características socioeconómicas del Jota por lo que, aunque no le falta dinero para satisfacer sus necesidades esenciales tampoco tiene recursos propios para llevar adelante los proyectos de la banda; valga destacar que esta circunstancia de alteridad le permite a Claudio ser la única persona que logra convencer al Jota de algo que no se le ocurrió a él mismo, lo que se demuestra particularmente cuando se incorpora Carmen Gloria a la banda.

Esta falta de antecedentes contextuales de Claudio no impiden apreciar sus características más importantes, la característica más importante de Claudio es su profunda timidez, la que se evidencia en su constante seguimiento de las ideas de su amigo Jota, su expresión constantemente nerviosa y que sus intervenciones en los conflictos de la John Lennon Band ocurren sólo en circunstancias extremas y tienden a ser conciliadoras; esta timidez le genera dificultades en dos momentos específicos, cuando se desatan las discusiones en torno a la falta de responsabilidad de Ignacio respecto a la banda y cuando se hacen más intensos sus sentimientos hacia Coni. En la primera circunstancia, Claudio se encuentra en medio de la batalla de sus dos mejores amigos y la resuelve entendiendo las razones de Ignacio y calmando los ímpetus del Jota; en la segunda Claudio no logra avanzar casi nada en un principio hasta que se supera y al final de la historia logra acercarse significativamente a Coni.

Valga destacar que ese acercamiento consiste en pasar de un amor netamente platónico al planteamiento de una relación más cercana a la realidad, es decir, más en un cambio de plano (de lo platónico a lo alcanzable) que en el establecimiento de una relación sentimental más importante; lo relevante es que este cambio de plano es la demostración del tránsito de Claudio desde un nivel adolescente a uno más juvenil, porque abandona aquellas características más infantiles de su forma de enfrentar el mundo, en este sentido, el cambio de plano en su relación afectiva con Coni es la entrada en una forma de entender la relación hombre/mujer más madura, abandonando comportamientos más escolarizados, por decirlo de algún modo, como fantasear con la profesora de educación física (la Sargento Pepper) o con la empleada de La Casona (Marilyn), interés motivado en ambos casos por la voluptuosidad del físico de ambas exclusivamente.

Independiente de su timidez Claudio, es una persona de gestos muy enérgicos y nerviosos y sus opiniones regularmente son disruptivas y alocadas y en lo único en que se diferencian de las del Jota es que Claudio es capaz de calcular y temer las consecuencias que pueden tener sus acciones y el Jota es incapaz de detenerse por una pensar en las consecuencias potencialmente negativas de alguna acción que haya decidido emprender. Esta característica de nervios y audacia es una mezcla entre audacia juvenil y un remanente de inmadurez infantil, por lo tanto lleva a Claudio y al Jota a aplicarla en los más diversos ámbitos, desde sus relaciones con la autoridad escolar hasta la producción de conciertos de la banda de la que ambos forman parte. Este es el único aspecto en que Claudio altera en alguna medida su timidez, ya que en todos los demás aspectos Claudio da muestra de la más absoluta falta de singularidad.

Las relaciones afectivas de Claudio son muy intensas, de manera que se involucra fuertemente con las dificultades de sus amigos y en las estrategias para solucionar esas dificultades, esto colabora a aumentar el nerviosismo de Claudio ya que se encuentra siempre envuelto en las dificultades de otros; en cualquier caso esta intensidad afectiva se demuestra sólo en la extrema lealtad y solidaridad de Claudio ya que su capacidad de verbalizar es mínima y frecuentemente se arrepiente, sufre de pánico o tartamudea cuando trata de decir algo importante. En cualquier caso Claudio es una persona querida y respetada por sus amigos y por los padres de sus amigos, de manera que no enfrenta mayores conflictos ya que no tiene enemigos de antagonistas.

k. Marcos

Así como Claudio es el alter ego del Jota, Marcos lo es de Luciano, aunque por la diferencia de edad y de personalidad entre

Luciano y Jota, Marcos tiene un nivel de autonomía inmensamente superior al de Claudio, aunque igual que él es un personaje del que se desconocen sus relaciones familiares, sociales o laborales más allá de su relación con Luciano y con la comunidad que los rodea a ambos.

Marcos comparte con Luciano su privilegiado status social, sus gustos refinados, su afición por el Jeep Fun Race y su suerte con las mujeres; las diferencias se encuentran en que Marcos no vive tan conflictuado como Luciano y, por tanto, realiza sus acciones con mucho menor dificultad, al mismo tiempo que Marcos es menos sensible que Luciano a los efectos de sus actos sobre los demás.

Este joven corredor de jeep conoce a Luciano hace años y a Daniela la conoce al mismo tiempo que él, aunque entre ambos no surgen los sentimientos que entre Daniela y Luciano, en cambio eso sí ocurre cuando Marcos conoce a la amiga de Daniela, Carmen Gloria; en consecuencia, Marcos comienza una relación sentimental con Carmen Gloria y, pese a que nada se interpone entre ellos, la relación resulta bastante más complicada que la de sus amigos. El problema de la relación entre Marcos y Carmen Gloria es que esta última asume posturas ficticias, poses que no domina y que la hacen sufrir mucho a ella y desconciertan a Marcos, es decir, primero, pese al entusiasmo de Marcos ella le hace ver explícitamente que su relación no es más que algo pasajero, luego se hace la difícil, siendo muy exigente con Marcos y aparentando que se encuentra en medio de un pololeo; en ambas circunstancias ocurre lo mismo, Carmen Gloria coloca unas reglas, Marcos las respeta, Carmen sufre y termina con Marcos para perplejidad de él. Esta relación con Carmen Gloria permite apreciar que Marcos es una buena persona pese a que parezca ser una especie de "play boy", puesto que está dispuesto a entablar relaciones afectivas con otras personas de diferente condición social y aceptar las reglas del juego que se concuerdan, otra cosa es que la relación no avance con éxito por culpa de la otra persona, pero del lado de Marcos no hay fallas importantes.

En medio de estas idas y venidas en la relación con Carmen Gloria, Marcos conoce a Fernanda, la hermana de Luciano, aquí Marcos tiene un pequeño "affaire" con ella que afecta profundamente a Pablo, pololo de Fernanda y amigo íntimo de Luciano. En esta relación Marcos es objeto de las manipulaciones de Fernanda, puesto que igual que en con Carmen Gloria, lo único que Marcos quiere evitar son los problemas y los roces con otras personas siempre y cuando el evitar molestias no le implique mayores sacrificios, en definitiva Marcos es un joven correcto pero no un filántropo. En sus relaciones afectivas de amistad con Luciano se comporta del mismo modo, es decir, es correcto pero no desprendido en exceso aunque es capaz de hacer sacrificios por su amigo y hace esfuerzos por ayudarle en sus cosas.

Más allá de este punto, Marcos es correcto y condescendiente consigo mismo en los otros ámbitos de su vida, por ejemplo: se viste correctamente para sus objetivos (por ejemplo se viste elegantemente si eso le permite conquistar a una mujer aunque no venga muy a tono con la ocasión), se permite algunos lujos no ostentosos (buena ropa no llamativa), se dedica a los deportes sin tomarlos muy en serio. Por lo mismo, Marcos es un personaje un poco plano a lo largo de la telenovela, así como empieza la termina sin mayores cambios ni variaciones en su vida ni en su personalidad.

1. Francisca

En toda telenovela existen los malos quienes regularmente actúan como un equipo coordinado, en el caso de esta telenovela Francisca es parte del equipo de los malos, aunque de todas maneras tiene sus complejidades como todo ser humano.

Ella es sobrina de la secretaria del millonario Rivarosa y ambas se han definido como enemigas de este hombre porque él de algún modo las perjudicó anteriormente, aunque este perjuicio es más una interpretación arbitraria de ambas que un hecho positivo; de cualquier modo, la secretaria se ha propuesto quedarse con la fortuna Rivarosa por medio de estafas complementarias al casamiento de su sobrina con el hijo del millonario, ambos planes son de muy largo plazo y están bien urdidos pero comienza a dificultarse su ejecución a partir de la llegada de Pablo a las oficinas principales del millonario y de la confirmación de las noticias de su pronta muerte, estos dos elementos obligan a acelerar los planes de apropiación de la fortuna.

Francisca tiene innegables atractivos físicos y debe estar más de los 25 años que de los 18 (igual que Luciano), acostumbra vestirse de una manera muy llamativa y rígida, siempre con ropa a la moda, a veces de manera extravagante, con muchas joyas y pintura, siempre en un estilo sofisticado; en particular destaca lo calculadora que es para vestirse, por ejemplo: se pone ropa insinuante para recibir a Luciano, cuando están juntos en la casa utiliza ropa de colores cálidos y telas naturales, desarma su maquillaje para parecer enferma. Sus actitudes personales son concordantes con estas características de su vestir, es manipuladora, calculadora, rígida, obsesiva; más aún, sus gestos y acciones la muestran como una persona altamente agresiva, despreciativa hacia las personas que no representan interés para ella y con dificultades para mantener su autocontrol, de hecho es

el único personaje que debe consumir medicamentos constantemente para mantenerse en control y en su departamento el bar ocupa un lugar destacado¹⁹².

Esta falta de control resulta conflictivo en muchas ocasiones ya que es una característica que la lleva a enamorarse verdaderamente de Luciano y a odiar con inquina a Daniela, de manera que utiliza sus cálculos para obtener éxito no sólo en la empresa familiar de apropiarse de la fortuna sino también en su interés personal de quedarse con Luciano para siempre, para ambos objetivos se empeña de una manera absoluta obsesiva e impulsiva, en estas circunstancias se vislumbra el destino final del personaje, a saber la locura. El destino de Francisca no la redime sino que sólo compete la comprensión que en la historia de la telenovela se puede hacer del personaje mas no le quita un ápice de maldad a sus acciones.

Como es lógico, de acuerdo a lo que se ha descrito en los párrafos precedentes, la relación afectiva más importante de Francisca es la que mantiene con Luciano, inicialmente su plan era seducirlo, hacer que él se enamorara de ella y apropiarse de su fortuna a la muerte de sus padres, aprovechando que eso ocurriría pronto y que Luciano no se involucra en los negocios de su padre. Sin embargo, cuando Francisca conoce a Luciano se enamora de él y decide que no sólo se casará con él, sino que le demostrará que están hechos el uno para el otro y que nadie en el mundo lo puede hacer más feliz que ella; así, ella enfoca en él toda su atención y obsesión, manipulando y utilizando a todo el mundo para conseguir sus propósitos, con y sin la ayuda de su tía y su amante. Al margen de Luciano, Francisca mantiene una relación de absoluta confianza con su tía y de mediana distancia y cooperación con el amante de esta última, la confianza con su tía se basa en el conocimiento previo que tiene de ella y en su orfandad infantil en la que ella cooperó en cuidarla así como en la cooperación que ambas deben prestarse en la consecución de la fortuna Rivarosa que es la consumación de su venganza. Con el amante de su tía la relación es bastante distante porque aunque cooperan mutuamente en sus andanzas, Francisca cree que él es sólo "el amante de turno de su tía", "gigoló" o "lacho" en cambio que él cree que la sobrina de su conviviente es "tonta", "loca" y que no se puede confiar en ella; en definitiva su alianza es exclusivamente estratégica y su único vínculo en común es su tía/conviviente.

Todas las otras relaciones que entabla Francisca son objeto de manipulación o desprecio por su parte, desprecia a todas las personas que considera de inferior condición social, a todos los que no se amoldan a sus objetivos y a todos los que se relacionen con Luciano y no sean de utilidad para ella y manipula o intenta manipular a cuantos rodean a Luciano y a quienes rodean a Daniela pero no aprueban su relación con Luciano o tienen dudas respecto a las rectas intenciones de Luciano; por lo tanto, Francisca desprecia a Daniela y a todo su círculo, al servicio doméstico en general y utiliza o intenta manipular a toda la familia y amigos de Luciano, al ex - pololo de Daniela y a los padres de Daniela y Carmen Gloria. Para esto Francisca se vale de las artimañas propias de su maldad: miente, roba, engaña, actúa, simula, confunde a los demás, entrega informaciones falsas cruzadas, conspira, urde mentiras y todo tipo de acciones de este tipo.

De la vida de Francisca antes de conocer a Luciano sólo sabemos que tuvo muchas dificultades en la infancia por una orfandad la que ella acusa a Eugenio Rivarosa y que viene saliendo de un clínica psiquiátrica, después de un tratamiento que la obliga a tomar pastillas todos los días y de las cuales ella abusa con frecuencia, en cualquier caso es una persona con severo daño social y psicológico. Ella no estudia ni trabaja ni tampoco parece preparada para ninguna de esas dos cosas, pese a que hace demostración de un nivel cultural aceptable (conoce Europa y otros países), buenos modales, buen gusto y un amplio conocimiento respecto a las cosas que se deben y no se deben hacer en los diferentes eventos sociales en que le corresponde desenvolverse (fiestas, pubs, reuniones familiares), lo que hace pensar que recibió una fina educación, se movió en buenos ambientes pero que por algún motivo no especificado no siguió ninguna carrera de nivel superior.

Francisca no practica ningún deporte, ni tiene ningún hobby, más allá de preocuparse por Luciano, en este sentido parece una persona con un profundo vacío personal ya que nunca va ni viene de ninguna parte por motivación propia o interés personal.

m. Pablo

Este personaje es un joven ingeniero que es hijo del médico de cabecera y amigo íntimo de Eugenio Rivarosa, la estrecha relación entre el médico y el empresario hace que los hijos de ambos sean amigos también, por lo que Pablo conoce y se relaciona con mucha intimidad con Luciano y Fernanda. Pablo entra en la historia de la telenovela cuando comienza a trabajar en la oficina de Eugenio Rivarosa una vez que se ha titulado, su padre personalmente lo lleva a la oficina del empresario para que le asigne algún trabajo; Pablo comienza haciendo trabajos de mediana importancia de acuerdo a su profesión pero poco a poco

¹⁹² Aunque este es un aspecto que unifica al trío de personajes "malos", siempre que llegan a su hogar o tienen dificultades que enfrentar consumen alcohol solos o en conjunto.

comienza a demostrar gran capacidad y a ser visto por el amigo de su padre como una persona capaz de secundarlo en los negocios que él está próximo a dejar por cansancio (dice él) aunque en realidad se refiere a su deceso que tiene plazo de un año.

La aparición y ascenso de Pablo le trae las inmediatas envidias y desconfianzas de la secretaria personal del empresario Rivarosa, quien ve en Pablo no sólo un desplazamiento de la confianza que se encontraba depositada en ella sino también alguien con el interés y la capacidad suficiente para descubrir las estafas que ha ido realizando a través del tiempo y, por tanto, con la posibilidad de desbaratar su plan de apropiación de la riqueza que generan los negocios Rivarosa. Esta mujer intenta utilizar con Pablo las mismas estrategias que con el resto de las personas, o sea: engaño, seducción, adulación, distracción; pero todas ellas fracasan porque Pablo es un profesional especialmente diligente y despierto, además de poseer una rectitud y solidez moral a toda prueba, por lo tanto esta es una batalla ganada de antemano, más aún si se considera que Pablo cuenta con la confianza irrestricta de Eugenio Rivarosa.

Estas últimas características son las que mejor definen a Pablo, en todo momento impresiona la rectitud de sus intenciones y la corrección de sus acciones y actitudes, incluso cuando ellas son de despecho, desagrado o enojo es inevitable reconocer la justeza de esas opciones. Esto se refleja claramente en la vestimenta y modales de este personaje, quien trabaja de terno y corbata impecable y los fines de semana o después del trabajo se viste de manera "casual - sport", dando muestras de una formalidad que parece más una muestra de candidez o ingenuidad que de rigidez o de excesivo apego a las normas.

En este contexto no es extraño que Pablo sea el único personaje joven que trabaja tiempo completo y a gusto, además de ser uno de los pocos que ha terminado sus estudios y ejerce una profesión; por lo mismo, sólo es una muestra de coherencia el que la relación con su padre sea extremadamente positiva y relajada, ya que su padre es un muy buen padre y este joven es un muy buen hijo, del mismo modo que no tiene ni asomo de envidia o molestia cuando Luciano se incorpora a los negocios familiares sin mérito ni estudios.

La única fuente de malestar para Pablo proviene de su profundo enamoramiento de Fernanda Rivarosa, el malestar de Pablo no está dado por estar enamorado de Fernanda sino porque ese amor a veces es correspondido y a veces no, en definitiva el problema surge que la manera de entender la relación entre Fernanda y Pablo es diferente para las personas involucradas; Fernanda considera que es adecuado que sientan atracción el uno hacia el otro y que, cuando la circunstancias se den, esa atracción se consume en salidas, bailes o interacciones eróticas más profundas que se insinúan más o menos expresamente, por otro lado, Pablo siente que además de eso tiene que existir un vínculo afectivo entre ambos que los obligue al mutuo cuidado, fidelidad y compromiso. Considerando ambas visiones vemos que Fernanda y Pablo no se encuentran de acuerdo respecto a lo que debe ser una relación afectiva entre adultos jóvenes (Pablo parece tener una edad media entre Luciano y Fernanda) ni a lo que sienten, porque Fernanda dice no sentir nada más que atracción por Pablo y él dice sentir amor por ella, en este desacuerdo teórico - sentimental es donde nace el sufrimiento de Pablo. Este sufrimiento de Pablo es compartido por Luciano quien tampoco comprende las acciones de su hermana, sin embargo Pablo lo supera con gallardía, siguiendo adelante con su vida sin renunciar a sus sentimientos, logrando convencer finalmente a Fernanda que todo eso que ella dice es una pose para esconder su profundo temor a ser herida a consecuencia de entregarse sentimentalmente a alguien¹⁹³ pero que no puede negar que se encuentra enamorada de él de la misma manera que él se encuentra enamorado de ella.

La otra relación significativa de Pablo es la que establece con Luciano, aunque no son una pareja de amigos íntimos (porque tienen pocas cosas en común) ambos se profesan un cariño bastante grande, este cariño se traduce en la constante preocupación por lo que ocurre al otro, en el compartir sentimientos y brindarse consejos cuando la ocasión lo amerita aún si el otro no los ha pedido; en definitiva, su amistad es una réplica de la amistad que une a sus padres. Del resto de las relaciones de Pablo no sabemos nada, puesto que su padre es viudo y el resto de la vida de Pablo no se muestra en la historia de la telenovela.

3. Reducción de la connotación: tabla de calificaciones y tabla de funciones¹⁹⁴

a. Tabla de calificaciones

ÁMBITO	Económico	Estudiantil	Sexo	Laboral
--------	-----------	-------------	------	---------

¹⁹³ En términos gruesos es importante recordar que esta es una parte de la transformación que a lo largo de la historia sufre Fernanda, transformación en la que Pablo es una parte muy importante.

¹⁹⁴ En toda esta sección son vigentes los comentarios que se hicieron para la telenovela "La Torre 10" por lo que no se repetirán.

PERSONAJES	Rico	Clase media	Pobre	Superior	Media	Hombre	Mujer	Trabaja	No trabaja
Fernanda Rívarosa	1	0	0	1	0	0	1	1	0
Daniela Contreras	0	1	0	0	1	0	1	1	0
Carmen Gloria Tapia	0	1	0	0	1	0	1	0	1
Andrea	0	1	0	0	1	0	1	1	0
Coni	0	1	0	0	1	0	1	0	1
Francisca	1	0	0	*	*	0	1	1	0
Luciano Rívarosa	1	0	0	1	0	1	0	0	1
José Luis Tapia	0	1	0	0	1	1	0	0	1
Mauricio	0	1	0	1	0	1	0	1	0
Ignacio	0	1	0	0	1	1	0	1	0
Claudio	0	1	0	0	1	1	0	0	1
Marcos	1	0	0	1	0	1	0	0	1
Pablo	1	0	0	1	0	1	0	1	0
TOTAL	5	8	0	5	7	7	6	7	6

ÁMBITO	Pareja		Familiar		Consumo de sustancias			
	Con	Sin	Completa	Incompleta	Alcohol	Tabaco	Fármacos	Marihuana
PERSONAJES	Con	Sin	Completa	Incompleta	Alcohol	Tabaco	Fármacos	Marihuana
Fernanda Rívarosa	0	1	0	1	1	1	1	0
Daniela Contreras	1	0	1	0	1	0	0	0
Carmen Gloria Tapia	0	1	1	0	1	0	0	0
Andrea	1	0	0	1	1	0	0	0
Coni	0	1	0	1	0	0	0	0
Francisca	1	0	0	1	1	1	1	0
Luciano Rívarosa	1	0	0	1	1	1	0	0
José Luis Tapia	0	1	1	0	0	0	0	0
Mauricio	1	0	1	0	0	0	0	0
Ignacio	1	0	0	1	1	0	0	0
Claudio	0	1	1	0	1	0	0	0
Marcos	0	1	*	*	1	1	0	0
Pablo	0	1	0	1	1	1	0	0
TOTAL	6	7	5	7	10	5	2	0

La revisión de la tabla de calificaciones permite señalar que los hombres y las mujeres se encuentran en una proporción idéntica que sólo favorece numéricamente a los hombres en un personaje, esta misma situación ocurre en el ámbito laboral, aunque en este caso es posible apreciar que tienen más presencia las mujeres que trabajan que los hombres que trabajan en términos absolutos y parciales, es decir proporcionalmente hay más mujeres trabajando que mujeres sin trabajo pero además tienen más presencia las mujeres con trabajo que los hombres con trabajo pese a que estos últimos tienen un personaje más que ellas.

Un ámbito en el que la situación se encuentra equilibrada es el familiar puesto que los personajes dan cuenta de una diversidad sin una tendencia claramente establecida que permita señalar alguna determinación de importancia para la connotación de representaciones sociales de la juventud.

Al contrario, donde existen elementos seleccionados para construir una esquematización que de luz a la estructura de una representación es en el ámbito económico y en el ámbito de los estudios. En ambos casos nos encontramos en ausencia de una calificación (pobre/sin estudios) y en la clara predominancia de una calificación (clase media y enseñanza media) aunque con muy distinto sentido.

En el caso del ámbito económico la objetivación construida en "Árame" es excluyente respecto a un sector de la sociedad, o sea no aparece ningún joven pobre ni mucho menos alguno o alguna que sea marginal, pero además manifiesta un desequilibrio entre los jóvenes ricos y de clase media puesto que éstos últimos tienen mucho mayor presencia que los primeros, situación que es idéntica en ambos sexos.

En cuanto al ámbito de los estudios también existe una diferencia entre los estudiantes universitarios y los secundarios, siendo estos últimos los que adquieren más importancia; ahora bien, el tránsito entre uno y otro nivel educacional se ve libre de dificultades insuperables. A diferencia del ámbito anterior, en este sí existen grandes diferencias entre los hombres y las mujeres porque en ellas casi no existen las universitarias y ellos se encuentran perfectamente equilibrados; de todos modos aquí parece que la diferencia se debe a una diferencia étnica dentro de la propia juventud ya que hay muchos más hombres sobre los 25 años que mujeres ya que como señalamos un poco antes, el tránsito entre el colegio y la universidad parece simple a no ser la ocurrencia de algún imprevisto (el embarazo por ejemplo) o la falta de capacidad intelectual.

Un ámbito muy importante es el laboral ya que allí aunque las calificaciones trabaja/no trabaja se encuentran equilibradas en términos generales, cuando se analiza la diferencia por sexo vemos que los hombres en su mayoría no trabajan, en cambio que las mujeres trabajan mayoritariamente. Esta situación es bastante marcada puesto que los hombres no trabajan independiente de su condición económica y las mujeres trabajan más frecuentemente, también con independencia de su situación económica y de su situación estudiantil, si sumamos esto a que los personajes femeninos de nivel económico de clase media cooperan en las tareas domésticas y los varones no, veremos que en la telenovela "Ámame" se objetiva a las mujeres jóvenes como sujetos llenos de esfuerzo, sacrificio y espíritu emprendedor (trabajan a escondidas de sus padres, para mantener su relación de pareja, para hacer justicia) en cambio que los hombres son sujetos, en este ámbito, totalmente dependientes de las posibilidades que sus familias o el destino les otorgue; aunque, igual que en la reducción de la connotación de la telenovela "La Torre 10", estos aspectos serán analizados más en detalle un poco más adelante.

En el ámbito familiar y de parejas nos encontramos nuevamente con una calificación homogénea entre los sexos y, en general, respecto a todo el resto de las calificaciones.

En cuanto al consumo de sustancias la situación es bastante clara en el sentido de que la inmensa mayoría de los personajes jóvenes consume alcohol, tabaco o algún tipo de fármacos; en este ámbito nos encontramos con un fuerte diferencial entre los hombres y las mujeres puesto que los personajes femeninos presentan mayor recurrencia de consumo e, incluso, es posible señalar con claridad que aún cuando las mujeres consuman el mismo producto que los personajes ellas lo hacen en mucho mayor cantidad y con más frecuencia; esta situación está claramente expresada en que los únicos personajes que consumen fármacos son femeninos. Valga destacar que el consumo de marihuana se encuentra totalmente ausente de los personajes jóvenes de esta telenovela.

b. Tabla de funciones

FUNCIONES	Recibe órdenes	Da órdenes	Recibe cooperación	Entrega cooperación	Individualista	Lucha y triunfa	Lucha y pierde	Transa
PERSONAJES								
Fernanda Rivarosa	0	1	0	0	1	0	1	1
Daniela Contreras	1	0	1	1	0	1	0	0
Carmen Gloria Tapia	1	0	1	1	0	0	0	1
Andrea	1	1	1	0	0	1	0	0
Coni	1	0	0	1	0	0	0	1
Francisca	0	1	0	0	1	0	1	0
Luciano Rivarosa	0	1	1	0	0	1	0	1
José Luis Tapia	1	0	0	0	1	0	1	1
Mauricio	0	0	0	0	1	0	1	1
Ignacio	0	0	1	1	0	1	0	0
Claudio	1	0	1	1	0	0	0	1
Marcos	0	1	1	1	0	0	0	1
Pablo	0	1	1	1	0	1	0	0
TOTAL	6	6	8	7	3	5	4	8

FUNCIONES	Posición central	Yerra	Orientación valórica	Orientación instrumental	Orientación errática	Manipula	Considerado	Objeto de intrigas
PERSONAJES								
Fernanda Rivarosa	1	0	1	1	0	1	0	1
Daniela Contreras	1	0	1	0	0	0	1	1
Carmen Gloria Tapia	0	1	0	0	1	1	1	0
Andrea	0	0	1	0	1	0	1	0
Coni	0	1	1	0	1	0	1	0
Francisca	1	0	0	1	1	1	0	0
Luciano Rivarosa	1	0	1	0	0	0	1	1
José Luis Tapia	0	1	0	0	1	0	0	0
Mauricio	1	1	0	1	1	1	1	0
Ignacio	0	0	1	0	0	0	1	0
Claudio	0	1	1	0	0	0	1	0
Marcos	0	0	0	0	1	0	0	0
Pablo	0	0	1	0	0	0	1	1
TOTAL	5	5	8	3	7	3	9	4

La función "recibe órdenes" se encuentra en poco menos de la mitad de los personajes de la telenovela, sin embargo es muy notable que los personajes femeninos ocupan el doble de veces esa función que los personajes masculinos. Al contrario ocurre en la función "da órdenes" en que, para la misma presencia general, la distribución masculino/femenina se encuentra repartida de una manera homogénea.

La recepción de cooperación es una función bastante extendida entre los personajes, de manera que ella podría ser descrita como una función juvenil ya que casi todos los personajes la desempeñan, pese a esa inmensa presencia de todos modos los personajes jóvenes que son hombres desempeñan la función más frecuentemente que las mujeres del mismo rango etáreo. Es muy destacable que esta característica se replica de manera casi exacta en la función "transa".

En la función de "entrega de cooperación" ocurre una situación similar aunque un poco más atenuada en todo sentido, es decir, la función es desempeñada por menos personajes y la predominancia masculina es menos importante.

Esta última descripción también es adecuada para la función "individualista" aunque de nuevo el atenuamiento se marca mucho

más, es decir la función tiene escasa presencia y la predominancia masculina sencillamente no existe; la misma situación ocurre en las funciones de "lucha y triunfa" y "lucha y pierde".

En la función "considerado" se encuentra la misma falta de diferencia entre los sexos aunque la función tiene aún mas presencia que la recepción de cooperación por lo que la orientación colectiva de las acciones de los personajes jóvenes queda claramente sentada entre esta función y la de "recibe cooperación".

Las mujeres tiene una fuerte predominancia en la función "manipula" aunque esta es una función particularmente poco extendida, es decir que se encuentra focalizada en un mínimo de personajes relacionados entre sí como es posible apreciar en las descripciones que se han hecho previamente.

Los personajes jóvenes que ocupan una posición central en la trama de la telenovela son relevantes ya que un número considerable de ellos se encuentra desempeñando esa función. Una caracterización casi idéntica se puede hacer de la función "yerra".

Por otra parte la función de "orientación valórica" está muy profundamente impresa en los personajes jóvenes de la telenovela, al punto que casi todos la desempeñan y ese desempeño es exactamente igual entre los hombres y las mujeres. Una situación muy similar podemos encontrar en la función "orientación errática".

El caso es un diferente en la función "orientación instrumental" puesto que su presencia entre los personajes jóvenes es escasa, al punto que su distribución entre los sexos es irrelevante.