



Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

ISSN: 0188-9834

noesis@uacj.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Administración
México

Ramírez Murcia, Armando
Telenovela y género en Colombia
Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, vol. 25, enero-junio, 2016, pp. 45-64
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Ciudad Juárez, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85944550005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TELENOVELA Y GÉNERO EN COLOMBIA

Soap opera and gender in Colombia

Armando Ramírez Murcia¹

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2015.

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2015.

¹- Nacionalidad: Colombiano. Grado: Magister en Comunicación. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Especialización: Opinión Pública. Adscripción: Profesor investigador de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Correo electrónico: mandin43@yahoo.es

Resumen

El presente artículo aborda la construcción de las representaciones de lo femenino desde la perspectiva de género en el ámbito de la telenovela colombiana, que como formato cultural ha alcanzado las fronteras de la identidad latinoamericana. En él se hace un rastreo histórico de cómo la caracterización de lo femenino en el teledrama nacional responde a unas lógicas en las que los derechos sociales y las autorepresentaciones operan como una sinergia empujada más desde lo cotidiano femenino, que como “favores” o reivindicaciones políticas escenificadas en los medios. Esto nos permitirá ubicar en un espacio determinado el problema de la identidad de género, a la par que posibilitará una mirada a la incidencia que las luchas por la igualdad entre hombres y mujeres alcanzan en los productos culturales mediatizados. ¿Cuáles son las transformaciones de lo femenino en la cultura mediatizada y cómo aparecen allí? ¿Qué lugares ocupan en las transformaciones sociales contemporáneas?

Palabras clave: Género, representación, telenovela, transformaciones sociales, roles actanciales.

Abstract

This article approaches the construction of the feminine representations -from a gender perspective- in the Colombian soap opera field, which as a cultural format has reached the frontier of the Latin-American identity. A historical tracking of how the characterization of the feminine in the national tele drama answers some logics in which the social rights and the self-portraits work as a synergy, pushed more from the feminine routine than from “favors” or political revendications staged in the media. This will allow us to locate in a given space the gender-identity problem, and at the same time it will enable to have a look at the incidence reached by the battles between men and women in the cultural-mediatized products. Which are the transformations of the feminine in the mediatized culture and how they appear there? What places take on contemporary social transformations?

Keywords: Gender, representation, soap opera, social transformations, actantial roles.

La telenovela colombiana, como producto cultural que ha logrado trascender las fronteras de lo nacional, para insertarse en el mercado mediático latinoamericano visibilizó desde los años cincuenta en sus narrativas un nuevo público (separado de las masas), que alimentó la discusión de asuntos como la igualdad de género, la violencia contra la mujer, el feminicidio, la femineidad de lo transgénero, los derechos civiles y otros temas de clase y género que ven en su puesta en escena un desplazamiento de su nicho político hacia su recuperación en el ámbito social, en una reinterpretación estetizada en el formato de la telenovela.

Fue, al decir de Jesús Martín Barbero y Germán Rey, en *“Los ejercicios del ver”* (1999. P. 112) que la mediatización de la cultura organizó una puesta escénica en la que:

“La radio primero hacia los treinta y después la televisión en los cincuenta permitieron, mucho más que la prensa escrita, esta creación de nuevos públicos con mecanismos de afiliación que ya no estaban determinados, ni por la congregación física ni por los requisitos tan poco extendidos entonces de la escritura que se había convertido ya en un motivo de diferenciación entre los pocos letrados y las grandes masas de analfabetos”

Tales asuntos creeríamos (en la corrección política) se sitúan en la discusión de los movimientos sociales que son, en la base de toda democracia, los constructores de buena parte de la Opinión Pública y por ende en su consecuente incidencia en la legislación nacional. En otras palabras, las reivindicaciones de la igualdad política y de derechos civiles no corresponderían en principio a subjetividades que circulan en forma de producto en el mercado de lo cultural, como lo puede ser la telenovela, sino a luchas políticas adelantadas por agrupamientos sociales y políticos.

Sin embargo, al aparecer en los dramatizados como producto cultural, antes que como preocupaciones políticas ocurre, o bien una ampliación de la esfera pública, que ahora se alimenta de la mediación cultural mediatizada o bien una desubstancialización de las más importantes preocupaciones políticas.²

Esta operatividad de lo político en lo mediático ocurre (si se tiene en cuenta las lógicas del mercado cultural) porque sus contenidos reelaboran, a modo de “exotismo” la identidad propia, como es el caso del dramatizado “Pedro el escamoso” (Caracol Televisión. Luis Orjuela. 2001,) o “Betty la fea” (R.C.N. Fernando Gaitán. 1999), o bien porque sus estructuras narrativas ponen en el centro las reivindicaciones de la subjetividad que aspira a volverse tema de discusión pública. Trátese del problema de la infidelidad femenina en telenovelas como “Señora Isabel”, (Coes-trellas, Alí Humar. 1993) de la circunstancia del “*madresolterismo*” en contextos de violencia de género y sociedad, como en la telenovela “La madre” (R.C.N, Mónica Agudelo 1998), o de las violencias de lo femenino en sus relaciones con el mundo de la mafia, como en “Sin tetas no hay paraíso” (Caracol Televisión, Luis Alberto Restrepo, 2006)

Este artículo, se propone entonces explorar, las sinergias culturales que desde preocupaciones de clase o de género brotan en la televisión, bajo formas telenovelizadas y que han aparecido, a propósito

2- Para un desarrollo teórico de los procesos de “desubstancialización” del orden político y en general de los principios estructurantes de la Modernidad, consúltese a Lipovetski Gilles (1994) “La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo”. Barcelona, España: Ed Anagrama

de la conmemoración de los 60 años de la televisión colombiana, como un gran aporte de las empresas mediáticas a la búsqueda de equilibrios sociales y no como una urdimbre de tejidos políticos y culturales gestados desde abajo, en lo popular o en las luchas sociales de género que, convenientemente han sido estetizadas y comercializadas por la industria cultural. Las referencias a las telenovelas y a los pilotos de presentación de cada una de ellas, en este artículo, están referenciadas a partir del documental “Colombia en el espejo” <https://www.youtube.com/watch?v=NfWJnzN5z9k> recuperado en octubre 20 de 2014.

Se tratará, por lo tanto, de hacer visible las reivindicaciones de los movimientos sociales que como organizaciones políticas estructuradas o simplemente en estado embrionario suponen formas de encarar la vida desde acciones y decisiones cotidianas, que es de donde se alimentan libretistas, actores y directores de las producciones mediáticas de la telenovela.

De ningún modo se trata de desconocer los aportes de la televisión, y menos de ignorar la autoría creativa de los libretos, el talento para la actuación o en general la buena factura de la telenovela colombiana. Se trata de encontrar los equilibrios en los que lo social alimenta lo mediático y éste amplía lo social, sin que uno u otro se arroben la autoría de ciertas reivindicaciones políticas y sociales, que se vuelven cultura o forma del ser colectivo.

Para ello, comenzaremos, a modo de marco teórico situando el problema de la subjetividad en su aspiración de entrar en la esfera pública, para luego explicitar cómo tales subjetividades alimentan a libretistas, guionistas y directores de arte que “recogen” lo social subjetivo y lo estetizan hasta volverlo producto cultural. Producto, que es innegable contribuye a cambiar percepciones de mundo, pero que no siempre puede presentarse como el aporte de la televisión a las transformaciones sociales más sentidas de una época. En otras palabras, reconociendo la importancia de la telenovela colombiana y sus *remakes* en las producciones latinoamericanas sostendremos que las grandes transformaciones en las representaciones culturales de la problemática de lo femenino se deben más a la ardua lucha de las mujeres en nuestro continente que a favores o genialidades de empresarios de la televisión.

Un tercer momento será el de presentar desde una mirada cultural historicista la evolución en las representaciones del personaje femenino en la telenovela nacional, y su condensación en los libretos telenovelados en los que se hacen visibles las problemáticas de género. Intentaremos, para disminuir la fatiga del lector y la reiteración de argumentos hallar la sincronía de estos tres aspectos, integrándolos como un todo que construye tejido teórico.

No tanto en su metodología, pero sí en su enfoque más general, nos acompañará sin teorizar sobre él, ni aplicar una matriz de análisis, sino más bien como una hermenéutica inspiradora el Análisis Crítico del Discurso (ACD), que se debe abducir en el marco del presente trabajo. Nuestro objetivo es el de reflexionar sobre los discursos y las apuestas sociales como una capacidad de empoderamiento que se dibuja como un contra poder, que luego el poder de lo mediático coopta y visibiliza produciendo no solo cambios en la estructura misma de los discursos y los estereotipos sociales, sin producir nuevas hegemonías culturales, sino millonarios dividendos a las productoras de televisión.

Echaremos mano también a la categoría de “Representaciones” tal como la propusiera Serge Moscovici, (1979. P 27- 44):

“...Representación social es un conjunto de conceptos, enunciados y explicaciones originados en la vida diaria, en el curso de las comunicaciones interindividuales. En nuestra sociedad se corresponden con los mitos y los sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; incluso se podría decir que son la versión contemporánea del sentido común [...] constructos cognitivos compartidos en la interacción social cotidiana que proveen a los individuos de un entendimiento de sentido común, ligados con una forma especial de adquirir y comunicar el conocimiento. Una forma que crea realidades y sentido común. Un sistema de valores, de nociones y de prácticas relativas a objetos, aspectos o dimensiones del medio social que permite, no solamente la estabilización del marco de vida de los individuos y de los grupos, sino que constituye también un instrumento de orientación de la percepción de situaciones y de la elaboración de respuestas...”.

De igual modo, usaremos la categoría de roles actanciales para establecer las tensiones y relaciones entre las representaciones de lo femenino que se manifestaron en las reivindicaciones sociales con las que se construyeron las tramas de los relatos de las telenovelas. Por roles actanciales, a su vez, debe entenderse aquella categoría de análisis que permite el entendimiento en la postura de un personaje dentro de la estructura narrativa y sus relaciones o nexos con otros valores de la trama y que en su categorización fuera originalmente formulada por Tesnière en la década de 1940.

La subjetividad en la esfera de la Opinión Pública

Los ejes centrales de los fundamentos de la opinión pública se podrían resumir tanto en la cultura política, como en la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. Para comprender la segunda, de manera sucinta me remitiré a Nick Stevenson (1998) y a Rita Radl Philipp (1998). En líneas generales, estos autores hacen una contextualización actualizada de la opinión pública. Desde la perspectiva de Habermas, según Stevenson (1998, p. 87), ésta “se desarrolló a partir de un sistema feudal que negaba el principio de la discusión pública abierta en cuestiones de interés universal”. Tal surgimiento de la discusión pública corrió parejo con el nacimiento del capitalismo en las inmediaciones de los siglos XVII y XVIII, y otorgó al Estado el rol de autoridad máxima de la esfera pública con el exclusivo monopolio de la violencia.

En sus principios fundamentales, la fuerza crítica de las discusiones públicas –escenificadas en los cafés, en donde principalmente los varones, burgueses, nobles e intelectuales discutían sobre sus intereses privados con el fin de que tuvieran representatividad en lo público– sigue conservando hasta hoy su validez por las siguientes razones:

...primero el contacto social, que con el tiempo se trasladó de lo literario a la crítica política, abrió un espacio social donde la autoridad del mejor argumento podía afirmarse contra el *statu quo*. En segundo lugar, campos de debate social que habían sido clausurados bajo el feudalismo perdieron el ‘aura’ que les había conferido la Iglesia y

la Corte y fueron problematizados cada vez más a través de un diálogo que prescindía de la condición de los participantes. Por último [porque, según Habermas,] las reuniones que ocurrieron a lo largo de Europa en cafés y salones, especialmente entre 1680 y 1730, eran tanto inclusivas, como exclusivas... (Stevenson, 1998, p. 88)

Así pues, en los cimientos de estas tres razones, sigue estando la idea de que el uso público de la razón es superior a su empleo privado. Sin embargo, en el contexto de la sociedad contemporánea, atravesada por el desarrollo y auge de las industrias culturales, las comunicaciones digitales, las culturas electrónicas y la diáspora de los intereses privados, la acción comunicativa propuesta por Habermas debe resolver varios puntos de tensión. (La instantaneidad de la discusión pública que en el twitter se reduce a 140 caracteres, la tendencia de los medios a escenificar más emociones, como en los *realities*, que a analizar los hechos políticos, etc.) Tales puntos por obvias razones, no serán centro de discusión en este trabajo académico.

Sin embargo (y queda planteado aquí a modo de hipótesis), se puede hacer una trasposición de la vigencia de los fundamentos de la Opinión Pública como reelaboración mediatizada en el formato de la telenovela. En primer lugar, el contacto audiovisual masificado que produce la televisión también trasladó de lo subjetivo y de lo literario a lo audiovisual las preocupaciones del feminismo, hasta hacerlas reivindicaciones políticas. Diríamos por ejemplo, que producciones como “El gallo de oro” (R.T.I Felipe González, 1981) que provienen de la narrativa literaria de Juan Rulfo o (su versión posterior) “La caponera” (Caracol televisión, Carlos Duplat, 1982) surgen primero en la creatividad del escritor como una estetización de la realidad, que es en últimas la tarea de todo autor. Él mismo crea a partir de situaciones existenciales de los seres cotidianos y luego aparece su obra, que la industria mediática reelabora como oportunidad de negocio cultural, pero también como proyección de lo cotidiano subjetivo.

En segundo lugar, campos de debate social que habían sido (y siguen aún algunos de ellos) clausurados por la iglesia, encontraron en la telenovela como repercusión de lo que ya preocupaba en la vida cotidiana de lo femenino. El aborto, el divorcio, la infidelidad pasaron de su vertiente moralista a ser tema de discusión en la telenovela prescindiendo de la condición de los participantes que como espectadores masivos actúan desde la comodidad de su hogar y frente a la televisión no necesitan apostar o manifestar su filiación religiosa. De ello es ilustrativo el caso de telenovelas o series dramáticas como “Los pecados de Inés de Hinojosa” (R.T.I. Jorge Alí Triana, 1998) que basada en la obra del escritor Próspero Morales Pradilla, recogía en la literatura una historia tan real, como famosa de infidelidad y crímenes larvados alrededor de la belleza femenina, bajo la doble moral de los encomenderos de la colonia española en la ciudad de Tunja del siglo XVI. De igual modo, producciones más recientes, que no provienen de la literatura, como “Señora Isabel” (Coestrellas, Alí Humar 1993) dramatizan preocupaciones que antes que en lo literario o lo telenovelado se dan en la vida cotidiana.

En tercer lugar, porque la telenovela, al igual que las discusiones públicas de la esfera burguesa reproducen el esquema de inclusiones y exclusiones temáticas. Piénsese en el asunto de la alteridad de lo femenino, cuya actriz protagonista en América Latina estaba ligada tanto a los cánones de belleza, como a una naturaleza biológica, que solo fue rota cuando en la telenovela “Los reyes” (R.C.N. Mario Ribero 2005) uno de los papeles protagónicos correspondió a la actuación de la primera actriz transgénero en Colombia, Endry Cardeño, pero cuya escenificación en la vida real, ya operaba en las luchas de la comunidad LGTB (Lesbianas, gays, transexuales y bisexuales) organizados como movimiento social en la década de

los 80. Si la telenovela incluye prototipos y caracterizaciones estelares, es porque tales representaciones sociales han ocurrido previamente en lo cotidiano.

Volvamos ahora a la subjetividad en la esfera pública.

Si bien es cierto que mediante principios de racionalización la acción comunicativa aspira al consenso deliberativo, aún a pesar de la entrada de las subjetividades en el ámbito de lo público, es la racionalidad misma la que asume estatuto de ley, en tanto mayoría legitimada. Ella misma como bien lo señala Habermas se debe a tres exigencias:

1. Su sostenimiento como verdad proposicional.
2. Corrección proposicional.
3. Valor de sinceridad.

Pero, es necesario reconocer que en el marco de las sociedades contemporáneas esta idealización resulta altamente deteriorada. En primer lugar, dada la marginación de algunas de las intersubjetividades simbólicas y sus representaciones (especialmente según el género, la posición económica, la raza, las oportunidades de educación), con las que los sujetos se acercan a la discusión sobre lo público, más que con la racionalidad misma. En segundo lugar, dada la garantía que el Estado debería ofrecer a los ciudadanos de que sus acciones promueven el desarrollo social y no el interés de los oligopolios transnacionales o de los poderes locales, y por el problema que plantea la construcción de identidades culturales en el marco de culturas hegemónicas y economías globalizadoras.

Así pues, por mucho tiempo, las subjetividades que atraviesan las formas culturales en toda América Latina quedaron excluidas de la discusión pública. Estructuras como familia, reproducción, roles de género se asumieron como discutidas y predeterminadas por una “normalidad” casi siempre clerical que, al menos en la primera mitad del siglo XX no se puso en discusión. Si políticamente en Argentina, por ejemplo la mujer como sujeto político tuvo derecho al voto solo a partir de 1951, en Chile a partir de 1955, en México a partir de 1953 y en Colombia, a partir de 1957, estas formalidades de la democracia como procedimiento, no admitieron la discusión pública sobre otros asuntos que permeaban la socialidad intersubjetiva de lo femenino.

A modo de ejemplo, mencionaré algunos rasgos biográficos de la cantante de música mexicana Lucha Reyes, nacida en 1920 en Guadalajara, y cuya historia personal bien mirada hoy corresponderían al estereotipo de telenovela de la década de los 80. Huérfana de padre a muy corta edad, queda señalada como “la hija de nadie” en tanto no lleva el apellido paterno, despreciada por su marido, el periodista Gabriel Navarro por haber sufrido un aborto involuntario y censurada en el círculo social por su afición al alcohol (¿tal vez de ahí la fuerza lírica en su interpretación de la clásica canción “La tequilera”?) la vida de Reyes demuestra haber vivido la censura de una subjetividad que no fue tema de discusión pública, porque ésta solo quedaba para formalidades políticas que coadyuvaban a que el hombre llegara al poder. De hecho ni en México, ni en Colombia una mujer ha llegado al solio presidencial.

Así pues, las subjetividades, aún en medio de formalismos procedimentales³, distan mucho de ser integradas a la racionalidad y la discusión pública. En América Latina estas subjetividades se dieron primero

3- Para una mejor comprensión del problema de la democracia como procedimiento y como régimen véase Castoriadis Cornelius: “La democracia como régimen y como procedimiento” en *Iniciativa Socialista*, n°38, febrero 1996. Pp.23-32.

en la cultura popular. Luego se vuelven tematizaciones de relatos melodramáticos y por último, de modo restrictivo, se formalizan en las legislaciones, como es el caso del aborto en Colombia o recientemente el reconocimiento del derecho que le asiste a parejas del mismo sexo a la adopción infantil. El aborto, práctica clandestina e insalubre por mucho tiempo, luego tema de la industria cultural en la telenovela “Lorena, atrapada en tu recuerdo” (R.C.N. Rodrigo Triana 2005) y por último legalización restrictiva a tres casos específicos, por decisión de la Corte constitucional, según sentencia C 355 del 10 de mayo del 2006.

Así pues, y en este sentido, como lo señala Rita Radl Philipp (1998, p. 105), la dificultad para comprender la opinión pública como categoría en los actuales momentos es su propia insuficiencia cuando se le mira como pura meta-teoría o al nivel de una teoría general. Difícil cuando se le mira como lo propuesto por la ciencia política y la comunicación política. De tal manera, que una teoría de la acción comunicativa que quiera revitalizar el concepto de opinión pública debe ubicarse primordialmente desde las estructuras y procesos fundamentales de una sociedad, pero atendiendo a las dislocaciones y contradicciones que presenta la época actual, pues las sociedades son heterónomas y desarrollan la potencia suficiente para crear sus propias formas semi-institucionalizadas y sus propias significaciones con capacidad al mismo tiempo de ocultar sus interacciones cuando la Opinión Pública normativa las excluye.

Al decir de Rita Radl (1998), se trata de que en la ciencia política contemporánea “...el modelo explicativo apunte a interrelacionar los contextos prácticos de las experiencias humanas con el nivel de las formaciones ‘objetivas’ del sistema social, es decir [que se] logre construir la interconexión vital entre el nivel sistémico y el nivel de los contextos cotidianos” (p. 106). En el ámbito intelectual, tales tensiones fueron señaladas muy bien por Berger y Lukmann (1993) en la sociología crítica del conocimiento del siglo pasado. En la cultura popular, de Latinoamérica tal propósito, debemos reconocerlo sin ambages ha sido mejor asumido por la industria de la telenovela, que por la discusión política.

En el mismo sentido, y aunque su interés no sea específicamente el de la industria cultural y la mercantilización de las subjetividades en la telenovela, dicho proceso en América Latina, ha sido explicado como un torrente de hibridaciones en el que la ciudadanía como asunto de racionalidades se entronca hasta “mediamorfosearse” en el consumo de bienes y servicios, como bien lo explicara Néstor García Canclini (1995), o como bien pudiera ser en la mediatización de subjetividades que a la par que desterritorializan como efecto de lo global, también producen reformulaciones de lo propio.

Sin embargo, que la comprensión de la subjetividad como fenómeno social tenga mejores desarrollos en lo mediático que en la cultura política no quiere decir que la historia de la mujer cotidiana en Colombia, y con toda seguridad en América Latina no haya sido asumida como lucha reivindicativa de tales aspiraciones por el género. El caso de la pintora Débora Arango en Colombia, es prueba de que desde antes de que la telenovela reivindicara el derecho de la mujer a auto-representarse como sujeto de deseo y no objeto sexual, (caso la telenovela “Señora Isabel” Coestrellas 1993) fue el carácter reivindicativo de la mujer que luchó por hacer de su cuerpo territorio de estética sublime. Así lo muestra la obra de la pintora antioqueña, quien tuvo que asumir, por su “osadía” la discriminación, el insulto y la excomunión de la sociedad y de la iglesia de su época: las décadas del 40 al 60.

Ahora bien, dice Stevenson (1998) que más allá “de la lógica tanto del marxismo como del liberalismo” –que ubicó el problema de lo público el primero en la dominación de la estructura de clase que regula los intercambios culturales y el segundo en el adelgazamiento del Estado en pro de los intereses colectivos privatizados (p. 85)–, el reto que debe enfrentar la teoría habermasiana en la sociedad actual

para comprender la categoría de Opinión Pública en el contexto de una sociedad de masas mediatizadas y subjetivizadas es el de recuperar la claridad alrededor de las trampas que implicó el hecho de que la dominación política y la colectividad de lo privado fueran remplazadas exclusivamente por “la imposición de un consenso ideológico [homogenizante] mediante los mecanismos de la manipulación económica, cultural y política (Stevenson, 1998, p. 89).

De este modo entenderíamos cómo los roles actanciales de lo femenino en la telenovela de los 80 en Colombia y en general en Latinoamérica reproducen la ideología dominante de “macho, hembra” o del galán enamorado de la empleada doméstica, cuyo gran pecado es asumir desde su propia subjetividad la doble moral del “*madresolterismo*”. Doble moral porque, en tanto la condición de maternidad se asume como la culminación deseada de lo femenino, la ausencia de la figura masculina en la conformación del hogar se ve como una tara que arrastra la honra y la dignidad de la mujer. Al mismo tiempo las desigualdades de clase y de usufructo de la riqueza social por la que debe responder el estado, quedaban invisibilizadas en el melodrama. Telenovelas como “María la del barrio” (Televisa, Beatriz Sheridan 1995) o “La madre” (R.C.N, Mónica Agudelo 1998) en México y Colombia dan buena cuenta de las contradicciones que exponemos aquí.

En este sentido, Martín Barbero y Rey (1999, P.96) señalan que la telenovela de los años 80 “se convirtió en un conflictivo, pero fecundo terreno de redefiniciones político-culturales”. Redefiniciones que se daban en el producto mediatizado como formas representativas de una sociedad dividida por “parentescos y la estructura de los estratos sociales [que se mostraba como] crudamente maniquea y los personajes como puros signos”

Esta construcción de conflicto y consenso, desplegado en el marco de un desarrollo mediático, como la telenovela (conflicto al que nos acabamos de referir hizo de lo social “un privatismo móvil” (Raymond Williams, citado en Stevenson, 1998). Privatismo no sólo en lo que a su acepción literal se refiere, es decir, en la confiscación de la razón por parte de una élite económica, sino por la movilidad tecnológica que conllevó a que los discursos base de la racionalidad que aspira a hacerse pública se vehicularan ahora por las formas de los productos culturales, que más que reivindicar las intersubjetividades de lo colectivo, las toman, las reformatean y las ponen a circular en telenovelas, por ejemplo, pero que buscan más la rentabilidad económica de los productores, que la ascensión de lo subjetivo al lugar de la dignidad de la opinión pública.

Para Habermas, según Stevenson (1998, p. 89), en primer lugar, “al lado de la privatización de la cultura política, ha habido la correspondiente trivialización de los productos culturales con el propósito de ganar una porción amplia del mercado”. Es justamente esta trivialización mercantilizada la que produce el adelgazamiento de la racionalidad, cuya puesta en escena ya no tendrá la tarea de argumentar y deliberar, sino presentar y persuadir, cuando no de encantar.

Si para Habermas la opinión pública pasó de lo literario a la crítica política, el sistema capitalista neoliberal lo ha trasladado ahora a la trivialización mediatizada del goce hedonista (consumo, *realities*, farándula, espectacularización de las subjetividades, etc.) en la que no es el mejor argumento el que aspire a afirmarse contra el “*statu quo*”, sino el mejor y más seductor entramado de imágenes y relatos de encantamiento, lo que se pone como “racionalidad”. Una especie de paso entre un *homo sapiens* a un *homo videns* y de ahí a un *homo ludens*, utilizando la expresión propuesta por Giovanni Sartori, en “La sociedad teledirigida” (1997).

En segundo lugar, una opinión pública que, si bien como lo afirma Habermas (1981), abrió el debate sobre asuntos sociales que habían sido dotados antes de un ‘aura’ de misterio por la sociedad feudal –en el ámbito de los siglos XVII y XVIII–, en tanto que la opinión estaba censurada por el *arcana imperi* del

príncipe, las cuestiones públicas se vuelven ahora a ocultar por el aura que sobre ellos impone la economía de mercado como principal actor social y que cercenan la discusión sobre los derechos sociales, los derechos políticos, los derechos económicos y culturales.

En tercer lugar, porque al igual que las discusiones de los cafés burgueses de 1680 y 1730, la acción comunicativa sigue siendo incluyente y excluyente. Incluyente para quienes se avienen a esa racionalidad de acumulación de riqueza desde modelos neoliberales y excluyente para quienes están en la marginalidad, lejos de la riqueza material, de clase, de raza (especialmente mujeres, negros, latinos y asiáticos).

Por supuesto, lejos también de creer que el Estado moderno es una construcción democrática que surge del consenso de una opinión pública. Esta opinión no puede entenderse como la que se manifiesta en las urnas, en conteos electorales, ni en las encuestas de 'urnas virtuales', ni en el espectáculo de una emocionalidad que usurpa la racionalidad crítica. Es decir, que su carácter incluyente no puede ser entendido como la participación mecánica en las votaciones, pues cuando la política no atiende la satisfacción de las necesidades sociales, su sistema de participación política adquiere carácter de excluyente.

En todo este contexto se debilita la categoría de opinión pública como fuerza cohesionadora de la sociedad y puesto que si aceptamos el tránsito que han señalado los autores de referencia -de una opinión pública como fuerza argumentativa a una trivialización de la cultura por la fuerza del mercado-, entonces estaremos hablando, al menos en el ámbito mediático, de una desubstancialización de la racionalidad crítica y del surgimiento, ya no de opinión pública deliberativa, sino de Climas de Opinión Pública sustentados en las estrategias del relato mediático. Hablaremos de construcción de tramas narrativas y del despliegue de capacidades histriónicas (personajes prototipos en la telenovela) que generan apegos o simpatías para explicar el mundo, que para el tema que nos ocupa tienen como incidencia, en que las luchas sociales por la construcción de representaciones de género no constituyan deliberación y argumentación, sino productos mediáticos trivializados, que cuando adquieren éxito se presentan como propulsores de los cambios sociales.

La telenovela como condensador de subjetividades que aspiran a ser públicas.

Si damos por sentada la posición de Stevenson (1998), en cuanto a que ha ocurrido una trivialización de los productos culturales, entre ellos los de las reivindicaciones de género, deberíamos entonces hacer una revisión de la literatura política que ha dado cuenta de la historia de la opinión pública. Nora Rabotnikof, en *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea* (2005), hace una síntesis de ello. Aquí generalizamos de modo sucinto dicho proceso, que según la autora argentina ha sido contrapuesto por dos grandes concepciones:

Una concepción procedimental [que se opone] a una concepción estética; una visión en la que se subraya como rasgos distintivos el nivel y la calidad de la argumentación, a otra en la que se enfatiza la dimensión de la aparición o apariencia. Una en la que el acento está puesto en la capacidad de llegar a un entendimiento y en la racionalidad implícita en los procedimientos diseñados para tal fin, a otra en la que se destaca la capacidad expresiva de la acción desplegada en el espacio público. (p. 292)

En la primera concepción, señala la autora, estarían representantes como Habermas quien propone la idea -como ya lo hemos expresado arriba- de un uso público de la razón con sus principios de “verdad proposicional, corrección proposicional y valor de sinceridad”. Propuesta racionalizada que Habermas retoma y reformula desde la teoría marxista, la teoría kantiana y la tradición hegeliana.

Desde esta concepción, el uso público de la razón es fundamentalmente argumentativo porque quienes deliberan, como la sociedad general, discurren políticamente con el fin de ‘comprenderse’ en la diversidad de su racionalidad y en la búsqueda de un consenso. No hay allí, apunta Rabotnikof (2005), “un sujeto privilegiado”, sino una circulación de la argumentación que cuenta con espacios privilegiados para ello. “El énfasis se pone en las condiciones procedimentales y en la competencia de los hablantes para el tratamiento de cuestiones que aparecen como cuestiones pragmáticas, éticas o morales” (p. 293).

En una segunda concepción, que Rabotnikof (2005) no duda en ubicar en el contexto de la teoría harentiana y luhmanniana, la construcción de la opinión pública hace énfasis o gira hacia el ámbito de “la aparición y constitución de los fenómenos o de los temas” (p. 293). Aparición que no tiene nada que ver con la trama, ni con el surgimiento de la contemporánea mediología virtual, sino con el proceso mediante el cual los hombres discurren sobre las cosas del mundo y los modos como son afectados por estas. Aquí el espacio público se piensa como un lugar de formación de las opiniones y de las voluntades que legitiman el poder.

En el primer enfoque de estudio de la opinión pública, la concurrencia de los sujetos deliberantes en el espacio público se da en un abstracto racionalizado de sus voluntades. En el segundo caso, “el énfasis recae en la puesta en escena o en la existencia de un circuito de comunicación más que en el diálogo en sí” (Rabotnikof, 2005, p. 294). Estaríamos entonces en un ámbito de estudio de la opinión pública en la que lo importante no es el consenso, sino los modos y oportunidades que los sujetos tienen para aparecer en tanto sujetos deliberantes y de cómo en su interactuar aparecen las cosas del mundo. Hannah Arendt (1974, p. 238) ubica la génesis de la opinión pública en la tradición clásica griega que buscaba la coherencia entre el logos y la praxis. Luhmann ubica el principio de la opinión pública en los modos como socialmente construimos el conocimiento, y cuyo origen teórico podremos encontrar, como ya se dijo arriba, en la sociología del conocimiento del pensamiento alemán (Luhmann y Berger, 1993, p. 50).

Ahora bien, ¿Las dos posturas sobre la racionalidad de la opinión pública adhieren a una racionalidad mecánica? Es claro que no. En los dos casos el poder del consenso sólo opera desde una racionalidad extrínseca en la que el sometimiento del juicio individual se somete al juicio colectivo, es decir, a la capacidad de presentación de juicios críticos e ilustrados, frente a un público igualmente razonable e ilustrado que concurre al escenario público llevando sus intereses personales.

Este tipo de perspectiva le reconoce a la opinión pública una densidad histórica en la que los opuestos entran en conflicto, pero con la clara determinación de encontrar el consenso que será más difícil en tanto que en la discusión misma se busca la formulación de un poder comunicativo y uno administrativo. En Habermas (1981) desde los intereses privados de la esfera económica y en Arendt (1974) desde la administración de la privacidad de la gran familia que toma la forma de nación (p. 46), pero en los dos casos entendiendo que la opinión pública es un muro de contención contra el poder monopólico del cuerpo político burocratizado y llamado Estado.

Apunta también Rabotnikof (2005) que autores como Reinhart Koselleck o el mismo Peter Luhmann, sin demeritar el ideal clásico de Habermas y especialmente de Arendt, introducen en la historia de la

opinión pública la idea de una pérdida de la centralidad política en favor de la entrada de unas subjetividades que, desde muchos ángulos (económico, moral, estético, etc.), aspiran a ser políticas. Si el Estado y la misma racionalidad crítica neutralizan la aparición de un orden político que permita el desarrollo del ámbito subjetivo perteneciente de modo natural a una esfera íntima, correrá la opinión pública el riesgo de promover en los sujetos una extrañeza, cuando no alejamiento de la discusión pública.

De ahí que mientras la política en América Latina ha sido corroída por el desgaste de la indiferencia, los productos culturales como la telenovela encuentran un entusiasmo y participación subjetiva y cohesionadora, en tanto ella escenifica las discusiones y necesidades íntimas de una sociedad, que se ve mejor representada en sus teledramas, que en sus políticos.

El problema en las perspectivas clásicas de la opinión pública es que propenden por la relevancia de los niveles de abstracción discursiva y a la perfección sistémica del corpus deliberante. Hemos impostado, más como idea, que como experiencia el iluminismo teórico y la aparente armonía del espacio como mecanismo de intervención pública. Rabotnikof (2005) nos recuerda que para Luhmann "...los pares conceptuales individuo/sociedad, sociedad civil/Estado, público/privado son insuficientemente abstractos para dar cuenta de una sociedad altamente diferenciada" (p. 279), máxime en esta era de ciberculturas, flujos y redes que han logrado desviar las codificaciones simbólicas que atañen a la sociedad.

Como quiera que sea hay un replanteamiento de la Opinión Pública que ya no es *caída*, sino *evolución* con construcción de puentes entre la política y la moral subjetiva. Puentes de interpretación que ha tendido ciertamente mejor la telenovela, pero que sería injusto no reconocer que sus tramas se alimentan de las subjetividades que se experimentan en la cotidianidad de la vida social.

Señalando la misma tensión, pero en la perspectiva de las industrias culturales, las identidades y la narración de subjetividades Martín Barbero y Rey (1999. P.91) apuntan que las primeras se han "convertido en lugares de condensación y entrecruzamiento de múltiples redes de producción de lo social" [las identidades globalizadas], en las que lo subjetivo, aunque sometido a lenguajes que obedecen a lógicas de rentabilidad evanescent la diferenciación cultural, pero al mismo tiempo asumen (por estrategia de mercado) "la capacidad de experimentar estéticamente y de expresar culturalmente la pluralidad de historias y de memorias de que están hechas tanto las naciones como Latinoamérica en su conjunto". ¿Podemos hablar, entonces también aquí, no de una caída de las identidades, sino de evolución con construcción de puentes entre la telenovela y los movimientos sociales de las subjetividades?

Volvamos a Rabotnikof (2005) para quien los intérpretes de la opinión pública y del espacio público:

...suelen oponer una concepción procedimental a una concepción estética; una visión en la que se subraya como rasgo distintivo el nivel y calidad de la argumentación a otra en la que se enfatiza la dimensión de la aparición o apariencia; una en la que el acento está puesto en la capacidad de llegar a un entendimiento y en la racionalidad implícita en los procedimientos diseñados para tal fin, a otra en la que se destaca la capacidad expresiva de la acción colectiva desplegada en el espacio público. (p. 292)

Así pues, proponemos tres épocas de la telenovela colombiana como puente estético en el que las subjetividades dinamizaron la discusión pública, como modos de aparición de lo femenino. Ellas serían:

Representaciones epocales de género en la telenovela colombiana

Época	Representación de lo femenino	Marcadores ideológicos	Circunstancias socio-políticas	Telenovela
Década de los 70 y 80	<p>La mujer es un ser sublime, nacida y educada para el matrimonio, como institución base de la sociedad.</p> <p>De igual modo, la representación conservadora de lo femenino, puede convivir con el plano de lo mágico, lo esotérico, en el que la mujer es la bruja, la puta, la santa o la madre, pero de ningún modo un ser real.</p>	<p>La madre soltera, que arrastra el pecado de dar a luz un hijo en condiciones de paternidad ausente, por abandono o desconocimiento.</p> <p>La píldora anticonceptiva se asume como método de planificación, al margen de la censura moral eclesiástica o social.</p>	<p>Exigencias del capital financiero internacional para las economías de industrialización</p> <p>. Paulatino acceso de la mujer a la educación superior.</p>	<p>Simplemente María. Destino, la ciudad.</p> <p>El gallo de oro La caponera</p>
Década de los 90	<p>La mujer se asume con principios de identidad subjetiva y fuerza para la producción económica, a la par que es considerada objeto de culto a la belleza</p>	<p>Acercamiento en la brecha competitiva entre hombres y mujeres. Éstas contribuyen con las responsabilidades económicas del hogar, al tiempo que asumen responsabilidades profesionales</p>	<p>Debilitamiento de la institución matrimonial y afianzamiento de la mujer como madre cabeza de familia</p>	<p>Señora Isabel Las juanas La madre Betty la fea</p>
Primera-década del siglo XXI	<p>La mujer es sujeto de decisión sobre su cuerpo. Se le representa como capaz de ejercer liderazgo, aunque según corresponda a los estereotipos de su belleza, puede ser considerada también trofeo de hombres arriesgados, tipo mafiosos. Puede ser un sex symbol latino</p>	<p>La mujer gana autonomía en temas como separación, divorcio, sexualidad y superación de la censura moral en el madresolterismo.</p> <p>Afianzamiento de los cánones de belleza, perfeccionados por el desarrollo de la técnica cosmética de quirófano</p>	<p>Aumento de la mujer en la participación política.</p> <p>Mayor participación de la mujer en el mundo empresarial</p> <p>Involucramiento de la mujer como actor de delito</p>	<p>Pedro el escamoso Sin tetas no hay paraíso. Las muñecas de la mafia La viuda negra</p>

De este modo, las subjetividades que nacen de interacciones sociales, luego se ven escenificadas en los productos culturales. Desde este puente se divulgan estetizadas y obedeciendo, muchas veces a criterios de rating mediático pero con una gran fuerza para visibilizar los subterfugios de la socialidad.

Vemos cómo la subjetividad femenina de las décadas de los 70 y 80 reproduce esquemas tradicionales provenientes del conservadurismo de roles que sin embargo, comienzan a debilitarse, no por la creatividad de libretistas y guionistas, sino por formas de interacción social, que obedecen a sinergias sociales en las que la mujer se la juega por nuevas apuestas. De ello, en lo mediático, pueden testimoniar parlamentos de telenovelas como “Gallito Ramírez” (Caracol, Julio César Luna, 1986), en la que su protagonista, “La niña Mencha” una adolescente de clase alta se rebela contra el amor constreñido tanto a la clase social como a la dominación de lo masculino y mucho más a la institución matrimonial.

“Eso es una peleadera todo el día, y cuando mi papá está así, ni él mismo se aguanta. Ah, y mi mamá, dale que dale con lo del matrimonio. Hoy estuvo allá Lili Miranda y le contó en dos minutos toda mi vida sentimental. ¡Cuánto me gustaría a mí tener un pent house como este y vivir sola e independiente como tú!

Sin embargo, esta reestructuración de la vida social, en lo concerniente a los roles de género era ya en la década de los ochenta, (tiempo de emisión de la telenovela en Colombia), una práctica cotidiana que venía desde los muy tempranos setenta, jalonada por las mismas transformaciones económicas que llevaron a la mujer a salir a la producción fabril, intelectual, comercial, etc. Incluso, podríamos ir un poco más atrás, hasta la década de los sesenta, cuando en Colombia se acentúa el proceso de migración del campo y las provincias, a las ciudades.

Miríadas de mujeres de toda la geografía nacional tuvieron que abandonar los campos, bien por el drama de la violencia bipartidista que vivió el país, desde los años cincuenta, o bien, porque el peso de la moral de un embarazo en condiciones de *madresolterismo* resultaba una gran carga moral, que la mujer más que soportar, estaba dispuesta a enfrentar. De ello, es prueba por ejemplo, la novela de Jaime Sanín Echeverry, “Una mujer de cuatro en conducta”, publicada en 1948, cuyo tema, el de la mujer provinciana analfabeta que llega a la ciudad, encontrando el camino de la prostitución, el abuso y la pobreza se convirtiera en asunto central en varias de las telenovelas colombianas. El mismo contenido en los finales de los 70s o al comienzo de los 80, con la telenovela “Simplemente María o Natacha”.

Martín Barbero y Rey (1999. P 117) explican al respecto que “en los setenta la telenovela como género en ascenso representa la naciente masificación de las narrativas, el protagonismo cultural de la clase media, las exigencias de representación que hacen los nuevos habitantes urbanos y las presiones modernizadoras que llegan también de la mano de medios como la televisión”.

Es claro, que tanto los escritores, bien sean éstos considerados como artistas, o bien como productores de libretos para la industria cultural construyen el mundo de la ficción, a partir del mundo de lo real. La realidad, es tomada por el escritor y puesta a la luz de un crisol estético que en cualquier caso, no pierde su asidero en lo real, en lo cotidiano. Su substancia sigue referida a lo que se cuece entre los seres humanos de carne y hueso. Los autores de referencia en este apartado así lo corroboran. Martín Barbero y Rey hablan de protagonismo cultural de la clase media y de la exigencia de representación de los nuevos habitantes urbanos, que en el contexto social e histórico de Colombia sabemos que son el resultado del desplazamiento por violencias partidistas.

Sin embargo, mención especial merece la representación de la mujer, más allá del *madresolterismo*. Nos referimos a los estatutos ontológicos del ser femenino que la conciben en su propia extrañeza, bien

sea como la bruja, la puta, el misterio, el ser inasible. La literatura de Juan Rulfo, nos habló de “El gallo de oro”. La televisión hizo su *remake*, con una producción del mismo nombre o en su reelaboración de “La caponera”, acompañada de composiciones musicales que salían del acervo de la música popular, desde los años 40s

“Cuándo canto en el palenque, se alborota la gallera,
Se alborota la gallera, cuando canto en el palenque.
Dizque yo no soy decente, que me paseo con cualquiera,
Por eso para la gente yo seré la caponera.
No soy como carne seca, que en cualquier gancho se atora,
Que en cualquier gancho se atora, no soy como carne seca”

La expresión remoquete de “La caponera” remite a la idea de quien está a la cabeza. El capo de las mafias de la droga, la mujer a la cabeza de su propia sexualidad, su personalismo o su autonomía que desafía las convenciones sociales. “No soy decente porque me paseo con cualquiera” no es otra forma que un desafío a la libertad, al derecho a decidir, con quién, cuándo y cómo. Una autonomía desafiante que en la telenovela se escenifica en el duelo de Dionisio Pinzón, y Lorenzo Benavides, no sólo por el gallo peleador, sino por la mujer amuleto, (Bernarda Cutiño) que es quien decide la suerte de todos. Ella, lo sabe y se rebela, contra ese destino, contra ese papel de ser misterioso. No importa que sea una cualquiera indecente.

El mismo hálito de misterio encontramos en toda la literatura latinoamericana. Empezando por el mismo personaje creado por Rulfo, que igual en su extrañeza, como en su ser se repite en el misterio de María Iribarne, de Ernesto Sábato, en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos, o en Remedios la Bella de García Márquez. Más terrenales, encontramos a Violeta Parra la cantautora y poetisa chilena, cuyo suicidio más que una derrota es una huida de las ataduras y convenciones regidas para el género. Con mejor suerte, pero no menos coraje, encontramos la lucha de Chavela Vargas huyendo de su familia y ataduras de rol heterosexual en su Costa Rica natal, hacia un México que le permite explorar su subjetividad en el canto y la fuerza de la música ranchera. Una Débora Arango que en Colombia encuentra en la pintura un aliciente para combatir el machismo y la camándula católica y una María Mercedes Carranza, que halla en los versos la liberación de la angustiante vida. Tal vez, esa misma lucha de las mujeres populares, de las que no llegan al reconocimiento de la fama, es la que encontramos en la telenovela, pero ella no aparece como personaje, en tanto su existencia no sea anónima y real.

Hemos sostenido aquí que la transformación de las representaciones de lo femenino y sus roles accesorios en la telenovela no corresponden tanto a favores de los empresarios de la industria mediática, como a las luchas por la transformación social que se gestan desde abajo. Al respecto, Martín Barbero y Rey (1999. P.121) indican que “Se puede afirmar que desde los propios inicios la telenovela colombiana estuvo muy unida a la obra literaria...”. Creemos que lejos de entrar en contradicciones y muchos menos de rebatir a intelectuales tan serios e importantes como Martín Barbero y Rey, sus afirmaciones sostienen nuestra hipótesis si comprendemos, como se explicó arriba, que la creación de la obra literaria, por parte de los escritores nace también en una estetización de la realidad. Escritores de la literatura como arte, y guionistas como productores de relatos telenovelados no pueden escribir a partir de un grado

cero de creación. No son los tiempos del “Creacionismo” de Vicente Huidobro, son los tiempos en que lo social nutre las estéticas de lo culto y de lo mediático. Especialmente cuando lo culto es reformateado en productos culturales como es el caso de la telenovela colombiana en los años 90.

Es un proceso de secularización y de hibridación en el que los cánones familiares y las representaciones de la mujer van metamorfoseándose hasta encontrar otros roles, otras aspiraciones sociales que muestran nuevas formas de la feminidad.

La década de los ochenta en Latinoamérica y particularmente en Colombia, se caracterizan por los procesos de apertura económica y un incipiente desarrollo industrial, que si bien fue absorbido por industrias transnacionales en tratados de libre comercio leoninos para los trabajadores nacionales, bien es cierto también produjo la exigencia a las mujeres para salir a la protesta social, a la lucha política. Luchas que no solo reivindicaban mejores condiciones salariales como trabajadoras, (véase en Colombia el caso de María Cano, la primera mujer sindicalista y militante del partido comunista), sino también su derecho a decidir sobre su cuerpo en casos como el aborto y el divorcio.

Como en la década anterior telenovelas, como “Señora Isabel” (Coestrellas 1993) o “La madre” (R.C.N. Mónica Agudelo, 1998) o el dramatizado “hombres” (R.C.N. Mónica Agudelo, 1995) escenificaron en perspectiva otras formas de ser mujer. Pero aquí, como antes, en las luchas por las subjetividades que aspiran a ser públicas, estas tensiones ya venían gestándose en Colombia en la vida cotidiana de miles de mujeres.

La década de los noventa, época no solo de apertura económica, sino de fuerte traqueteo mafioso en el que hombres como Pablo Escobar sin trono, pero con muchas reinas de la belleza compradas a punta de dólares podía seguir siendo “El Rey”, propone otro reto a las mujeres. Reto que no tiene nada que ver con lo moral, ni con lo legal sino con un drama más humano que no ha sido lo suficientemente contado en la historia colombiana. El de las viudas y madres que asesinados sus hijos, hermanos o esposos en esa lucha feroz de los mafiosos y el Estado tuvieron que cargar el peso de la violencia.

En este sentido, el periodista y escritor colombiano Omar Rincón (2014) afirma que “ciclos [de telenovelas] como “Escobar, el patrón del mal”⁴ son producciones televisivas alucinantes en su verdad neorrealista”. Queremos llamar la atención en la expresión “*verdad neorrealista*” ¿Se refiere con ello el periodista a que este tipo de telenovelas recrean la realidad? ¿O es la realidad reformateada en telenovela? Como quiera que sea lo que significa la afirmación de Rincón es que algo viene de la realidad a la telenovela. Algo surge desde un constructo social en las coordenadas espacio-temporales de una sociedad, que lo mediático lleva a la narración telenovelada.

Bien es sabido que Pablo Escobar, en su época pagaba un millón de pesos (500 dólares aproximadamente) por cada policía asesinado. Con toda seguridad, esas viudas tuvieron que enfrentar el contexto de la violencia que tocaba a sus puertas: muchas de ellas, además de su viudez tuvieron que encarar la realidad de que sus hijos, huérfanos de padre (especialmente en las barriadas pobres de Medellín, Cali y Bogotá) se encaminaran por la senda del *sicariato* y la delincuencia.

Ya lo dijimos arriba, telenovelas como “La madre” (R.C.N. Mónica Agudelo 1998) abordaron la temática. Justamente la canción del piloto que introducía la presentación del dramatizado así lo evidencia.

4- Un remake de esta telenovela la hizo la cadena Telemundo en asocio con el canal Caracol de Colombia en 2013, con el nombre de “El señor de los cielos”

“Una tarde, un domingo, un día cualquiera te miras a ti misma, por vez primera. Tus ojos y tu boca y las marcas de tu frente, extrañas se marchitan, en un rostro que parece indiferente. El silencio es más terrible que el sonido de campanas que tañe a duelo. Te sientes tan inútil, tiendes las camas, arreglas la cocina, y luego lavas, pero tus pechos se están secando y la vida te está gritando y tú no sabes qué vas a hacer”

Sin embargo, mucho antes que en la telenovela, ese era un drama vivido cotidianamente por las mujeres. Era el drama de la viudez, de la orfandad, en medio de la subjetividad del deseo amoroso y sexual que la violencia y la necesidad apagaban en el cumplimiento de tareas de casa, a la par que el deber imperioso de salir a la calle a conseguir el sustento de la familia.

Pero si bien es cierto, cuestiones como la violencia de género, derivadas de la pobreza y el narcotráfico fueron tocadas en la telenovela, también otros aspectos de la subjetividad femenina, como la infidelidad, la lascivia y el riesgo de enfermedades de transmisión sexual llegaron a las pantallas después de que se habían consolidado como realidades duras y cotidianas que enfrentaban las mujeres. “Señora Isabel” (Coestrellas, Alí Humar. 1993) es también ya lo dijimos, producción emblemática de esta época.

La mujer otoñal, que a los cincuenta años, después de la separación matrimonial encuentra el amor en un hombre 20 años menor que ella fue el personaje cuyo perfil entró en tensión psicológica y coprotagonica con esa otra representación femenina que exploraba su subjetividad en la sexualidad de los amores ocasionales. Más allá de falsos moralismos el personaje coprotagonico es la caracterización de una mujer que para la década de los ochenta conoce las ventajas de las píldoras anticonceptivas, la exigibilidad de que el hombre use el condón y el desarrollo de preservativos de látex para ella misma.

De igual modo, los cánones de belleza son replanteados. La mujer con autonomía, deber de trabajar en la fábrica o en la oficina y luego en la casa es capaz de sacar tiempo para educarse, para obtener un título profesional con el que podrá afrontar las vicisitudes de la vida. El acceso de la mujer a los niveles de educación superior fue de alguna manera el modo como las mujeres de la vida cotidiana, las que no aparecían en las revistas de moda, las pasarelas o los magazines de televisión pudieron ganar espacios en la dirección empresarial, la academia o la política. Que una telenovela como “Betty la fea” (R.C.N. Fernando Gaitán. 1999) haya tal éxito se debe en buena medida a que construía desde la realidad representaciones melodramáticas de mujeres que hacía rato habían hecho su aparición en lo público. Las mujeres reales se veían no frente al espejo de la cosmética, sino frente al espejo de sus logros profesionales.

La mujer había ganado autonomía, más allá de la apariencia física o más allá de la moral de conservadurismo sexual (Alina Lozano, en Pedro el escamoso) y habían llegado para dramatizar una representación que lo social ya conocía en lo cotidiano. Ya no eran las mujeres preocupadas por las arrugas o el sobrepeso, eran mujeres confrontando su sexualidad, abriéndose paso en las condiciones económicas y políticas de la sociedad. No eran mujeres frente a un espejo o una melancolía hecha ser doliente frente a un rizo de cabello o una foto. Eran mujeres que se inmiscuían en la bolsa de valores, como en la telenovela “Café” (R.C.N. Pepe Sánchez. 1994) en el que el personaje femenino central trazaba, al decir de Martín Barbero y Rey (1999. P 97) “los lazos que ligan la hacienda cafetera con la bolsa de Nueva York,

los artesanales modos de su recolección con la tecnificada producción y comercialización de sus variedades, evidenciando la autonomía lograda por la mujer, los desplazamientos de la movilidad social tanto hacia arriba, como hacia abajo, la legitimación del divorcio, etc.”

La primera década del siglo XXI conoce la llegada del perfeccionamiento cosmético y quirúrgico. Telenovelas como “sin tetas no hay paraíso” (Caracol televisión. Luis Alberto Restrepo. 2006), “Las muñecas de la mafia” (Caracol Televisión. Juan Camilo López y Andrés López 2009) o “La reina del sur” (Telemundo. Arturo Pérez Reverte. 2011) son relatos telenovelados en los que aparentemente se vuelve, o la mujer objeto o la mujer que ha ganado tal autonomía sobre el machismo que puede ser organizadora y autora del crimen en el negocio del narcotráfico y de la política corrupta.

Para esta etapa de la telenovela colombiana, la mujer ha dejado de ser el estereotipo de virgen, madre, la abandonada o la infiel y, claro, conservando modelos iniciales y acentuando en su cuerpo la voluptuosidad y sensualidad requerida por la industria cultural, también representa el modo como un país hace catarsis frente a los dilemas éticos que le plantea el narcotráfico o la objetivación de la mujer. Cuando “Sin tetas no hay paraíso” (Caracol televisión. Luis Alberto Restrepo. 2006) apareció en las pantallas colombianas, lo hizo porque el moldeamiento corporal que seguía las órdenes de los narcos era ya un motivo de discusión en la calle, en el transporte público, en las oficinas y las aulas de clase. Esta representación de lo femenino y del mundo del narcotráfico, dice Omar Rincón (2014) “se miran porque es una posibilidad catártica para el televidente de cualquier país de echarle una miradita a ese mundo extraño, pero atractivo del narco (...) se mira, para escandalizarse, pero también para reconocerse”

¿Cómo se reconoce lo femenino estereotipado en la telenovela? Se reconoce porque sus fuentes son la realidad social. No en vano, ciudades como Medellín y Cali se han convertido, según la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica Estética (ISAPS) en las mecas de Latinoamérica en el diseño quirúrgico – cosmético del cuerpo femenino. Así los datos recogidos por el diario “*El espectador*” (26 de diciembre de 2013. *Colombia, un destino internacional apreciado para la cirugía plástica*) en entrevista con la cirujana plástica Lina Triana, secretaria de la ISAP ubican a Colombia en el puesto número once, a nivel mundial en la práctica de este tipo de cirugías. En Colombia, no es solamente que los narcos hayan moldeado el cuerpo femenino, como uno de sus juguetes favoritos, también corresponde a unos modos de ser de la mujer, a unos valores estéticos que construyen los medios, pero también a un deseo de moldear la figura con la que se aparece en lo público.

Cuerpos de mujer que más allá de su rol maternal, virginal o de esposa obediente se transforman con la liposucción, la lipoescultura, las cirugías plásticas hasta hacerse el modelo perfecto de una *Barbie* mestiza puesta en la escena de los deseos masculinos.

Queda entonces la pregunta, de si esas últimas representaciones femeninas, son solo estereotipos de telenovela o constituyen un comportamiento y transformación de los valores sociales que identifican a la mujer contemporánea. Tal vez tengamos que esperar a que, como siempre lo social se construya primero y luego se escenifique en la telenovela para comprender realidades sociales que no tienen rating, ni son protagonizadas por nuestras “celebrities” nacionales.

Referencias

- Arendt, Hannah. 1974. *La condición humana*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Luckmann, Thomas y Peter Berger. 1993. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Rabotnikof, Nora. 2005. *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. Ciudad de México, México: UNAM.
- Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey. 1999. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, España: Ed. Gedisa.
- Moscovici, Serge. 1979. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Huelmul S.A.
- Sartori, Giovanni. 1997. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México. D.F, México. Editorial Taurus.
- Stevenson, Nick. 1998. Habermas, la cultura de masas y la esfera pública. En: Stevenson, N. *Las culturas mediáticas*. B. Aires: Amorrortu.
- Tesnière, Lucien. 1966. *Elementos de sintaxis estructuralista*, 1959, 2ª ed. Madrid, España: Ed. Gredos.

Cibergrafía

- Radl, Philipp. 1998. La teoría del actuar comunicativo de Jürgen Habermas. Un marco para el análisis de las condiciones socializadoras en las sociedades modernas. *Revista Iberoamericana de Comunicación* 1(56): 103-123. En www.infoamerica.org/documentos_pdf/habermas02.pdf (08 de noviembre de 2015).
- Rincón, Omar. 2014. Entrevista: Omar Rincón analiza el fenómeno de las narconovelas. En *Reflector. Una luz en el audiovisual*. <http://reflector.tal.tv/es/noticias/america-latina/colombia/espanol-entrevista-omar-rincon-analiza-el-fenomeno-de-las-narconovelas> (08 de noviembre de 2015).
- Triana, Lina. 2013. Colombia un destino internacional apreciado para la cirugía plástica. En *El espectador*. <http://www.elespectador.com/noticias/salud/colombia-un-destino-internacional-apreciado-cirugia-pla-articulo-466018> (5 de noviembre de 2015).

Videografía

- Colombia en el espejo <https://www.youtube.com/watch?v=NfWJnzN5z9k> (20 de octubre de 2014).

Se anexa a continuación enlistado de las telenovelas referidas en el cuerpo del trabajo:

Telenovela	País	Casa productora	Director	Año de emisión
María la del barrio	México	Televisa	Beatriz Sheridan	1995
El gallo de oro	Colombia	R.C.N	Felipe González	1981
La caponera	Colombia	Caracol-Televisión	Carlos Duplat	1982
Gallito Ramírez	Colombia	Caracol- elevisión	Julio César Luna	1986
Señora Isabel	Colombia	Coestrellas	Alí Humar	1993
Café	Colombia	R.C.N.	Pepé Sánchez	1994
Betty, la fea	Colombia	R.C.N	Fernando Gaitán	1999
La madre	Colombia	R.C.N	Mónica Agudelo	1998
Pedro el escamoso	Colombia	Caracol-Televisión	Luis Orjuela	2001
Los reyes	Colombia	R.C.N.	Marío Ribero	2005
Lorena atrapada en tu recuerdo	Colombia	R.C.N	Rodrigo Triana	2005
Sin tetas no hay paraíso	Colombia	Caracol-Televisión	Luis Alberto Restrepo	2006
Las muñecas de la mafia	Colombia	Caracol-Televisión	Juan Camilo López Andrés López	2009
La reina del sur	Estados Unidos	Telemundo	Arturo Pérez Reverte	2011