



TELENONELA ARGENTINA: una mirada sobre “MUÑECA BRAVA”

autor: Andrea de Felice

INTRODUCCION

El propósito del siguiente trabajo es analizar una telenovela argentina “**Muñeca Brava**”, emitida por Canal 11, durante 1999, en el horario de 13 a 14 horas (daytime). El género que nos compete se relaciona con la temática femenina porque se recrean historias de mujeres, pensadas para una audiencia femenina y esperadas ansiosamente por ellas. Nuestro fin será observar y analizar como se presenta “lo femenino” y cual es el rol de la mujer en este tipo de programas.

El análisis de las telenovelas ofrece un camino fructífero para conocer mejor los distintos modos de gestar domésticamente las emociones y las definiciones sociales de lo familiar en la vida social y la cultura contemporánea.

Cabe aclarar que, entendemos a las **telenovelas** como un *fenómeno comunicacional*, un género mediático en el cual se tejen un sinnúmero de relaciones que forman parte de las relaciones sociales de comunicación. La telenovela es un producto de la cultura de masas y, como tal, puede ser analizada tanto en sus mecanismos de producción como en el campo de los efectos de sentido que produce en recepción. Si todo medio periodístico plantea con su lector un contrato de lectura, también en la telenovela se pone en juego la construcción de un *contrato mediático* entre el medio y sus consumidores por el cuál el medio propone ciertas estrategias comunicativas y los televidentes las aceptan o las rechazan, constituyendo su propia inteligibilidad cognitiva.

La **telenovela**, serie melodramática o tira son algunos nombres a través de los cuales la sociedad reconoce a una serie de texto narrativos audiovisuales. La fuerza de los sentimientos en la telenovela reside en su origen romántico y la forma editorial de la novela por entregas. Según Umberto Eco, la serialidad es un rasgo característico que define a los productos de la cultura de masas, que se caracterizan por: “su dialéctica entre la *repetición*”

como marca de reconocimiento y goce y la *innovación* como presentación de un producto renovado”.¹ Podemos agregar la propuesta de Nora Mazziotti, quien define a la telenovela como un objeto de “identidad plural” y como un género *intertextual*: “la causalidad y la trama generadora del suspenso que toma del folletín, el estilo naturalista de la novela realista y la influencia del radioteatro –género con el que convive hasta mediados de la década del setenta- en la circulación de libretos, autores y actores”.²

Las telenovelas argentinas se emiten de lunes a viernes y en general se estima que su horario habitual es el de la siesta. Al considerarse una narrativa destinada a la mujer, se les adjudica un horario en el que se supone que está en la casa, por eso, “Muñeca brava” se emitía al mediodía, durante el espacio del almuerzo familiar. La estructura episódica, se organiza en capítulos diarios, aproximadamente unos 200 capítulos en total.

La telenovela es un hecho cultural transclasista en el que se encuentran y reconocen una multiplicidad de clases y de grupos sociales y culturales. Sin embargo, los modos de apropiación siempre son diferentes y están estrechamente ligados al habitus de clase.

Otro aspecto a destacar respecto de la **telenovela** es la implicación del destinatario en el género, cuya intención es la de establecer una relación personal entre el espectador y la narración a través de historias realistas, cotidianas, que posibilita un acercamiento a los personajes y a un seguimiento de las vivencias de cada uno, que será juzgadas desde el punto de vista moral. Se trata de un género que prioriza la pertinencia de los sentimientos, por ende, resulta esencial la valoración del individuo. Genera proximidad social y credibilidad como efecto. Con ella se vuelve a la oralidad de la escasez, esto significa la alusión al cuento mítico y a la fábula, a los arquetipos seculares de la humanidad. “Los personajes lloran y escuchan, como los espectadores. Las lágrimas son una forma de hablarse. El melodrama de la telenovela arranca allí, es la respuesta a la evidencia de las imágenes desde que apareció la televisión”.³

Si pensamos en las telenovelas como un género masivo en continua mutación nos resultará

1

Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comp): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, 1997, Barcelona, Ed. Gedisa, pág. 74.

2 Mazziotti Nora: *El espectáculo de la pasión*. (1993), Buenos Aires, Ed. Colihue.

3 Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comp): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, 1997, Barcelona, Ed. Gedisa, pág. 59.

más simple para contemplar las transformaciones que se producen en las telenovelas contemporáneas y podremos entender por qué incluimos a “Muñeca Brava” en una tercera etapa a la que calificamos de estilística postmoderna o neobarroca, en términos de Omar Calabrese.

Aproximación al objeto de estudio

Desde el punto de vista semiótico, la **telenovela** es un fenómeno discursivo mediático que establece un dispositivo particular de enunciación de la ficción narrativa dentro del sistema de producción televisiva.

Para esta perspectiva de análisis es preciso plantear una descripción concreta del objeto seleccionado a fin de poder estudiar nuestro corpus. En primer lugar, es necesario presentar una noción de “**género**” para poder explicar y describir la existencia de una expectativa social en torno a este tipo de discursos. El género en su acepción más elemental es un principio de coherencia textual y una forma de clasificación: señala una clase (o tipo) de discursos y, a la vez, una forma o matriz de producción. Eliseo Verón inscribe a la telenovela dentro de los géneros-producto, es decir, aquellos textos que poseen una determinada estabilidad de contenidos, definen un campo semántico y establecen una relación particular con el espectador. Por ejemplo, señala el autor, requiere un seguimiento diario para poder comprender la intriga. Como producto, la telenovela indica una estrategia narrativa, que además define un contexto de enunciación y por lo tanto determina un campo de efectos de sentido: la aceptación, el interés o el rechazo, que forman parte del orden de lo pasional.

“Los géneros estructuran hábitos de consumo de los medios y cada género se organiza alrededor de una estructura base que lo identifica. Esta estructura es, por un aparte, resistente al cambio, lo que permite el reconocimiento y la estabilidad formal; por otra parte es sensible a la evolución histórica lo que permite las transformaciones intrínsecas al género, que a su vez, reorganizará el horizonte de expectativas cognitivas de los telespectadores”. (Escudero:

pág.77)⁴

⁴ Escudero Chauvel, Lucrecia y Veón Eliseo (comp): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, 1997, Barcelona, Ed. Gedisa.

La transformación de la telenovela en objeto teórico implica una serie de pasos analíticos: convertirla en “género”, es decir, colocarla en una cadena de producción (es allí donde adquiere el conjunto de elementos invariantes); en segundo lugar, es necesario incorporarla dentro del sistema televisivo y en tercer lugar, es preciso restituir su estructura serial, episódica y a la vez unitaria, de texto, para abordar su evolución en la dimensión enunciativa. De esta manera, la telenovela como género resulta fácilmente reconocible por sus invariantes, que actuarían como claves para construir un *contrato mediático* con los televidentes.

Otra concepción interesante de género es la propuesta por una serie de teóricos italianos, que lo sintetizan como: “una ESTRATEGIA DE COMUNICABILIDAD y es como marcas de esa comunicabilidad que un género se hace presente y analizable en un texto”.⁵

Las telenovelas, para Oscar Steimberg, se caracterizan por su condición de instituciones sociales relativamente estables. El autor define género como:

“clases de texto u objetos culturales, discriminados en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en sus recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”.⁶

Por lo tanto, desde esta concepción semiótica, para describir un género y diferenciarlo de otro, podemos circunscribir una serie de rasgos de tipo *temático, retórico y enunciativo*. Pasaremos, entonces, a detallar en qué consisten estas dimensiones:

I) La dimensión *retórica* se compone de mecanismos de configuración de un texto que deviene de una combinatoria de sus rasgos: por ejemplo, aquellos mecanismos organizativos ligados al relato y la operatoria de las figuras retóricas. En el primer nivel, las telenovelas constituyen una serie narrativa seralizada, que se prolonga en múltiples episodios con continuidad y a la vez, se fragmenta en numerosas situaciones de suspenso. Se trata de diversas historias que conforman un texto y se congregan en una que aparece como principal. También podemos pensar que en la telenovela el restablecimiento del

⁵ Mazziotti, Nora y otros: *El espectáculo de la pasión*, 1993, Buenos Aires, Ed. Colihue, pág.56.

⁶ Steimberg, Oscar: “Texto y contexto del género”, en *Semiótica de los medios masivos*, buenos Aires, Atuel, pág. 45.

equilibrio final se sabe de antemano: el esperado y exigido final feliz. Las funciones nucleares del relato principal son predecibles, y sólo pueden existir rasgos de imprevisibilidad en las funciones catalíticas.

Cada telenovela organiza su relato en base distintos tipos de transformaciones mitológicas, es decir, una serie de acciones para alcanzar un objeto deseado

Respecto del narrador, en la mayor parte del relato estamos ante la presencia de un narrador omnisciente, ya que posibilita la articulación de diversos relatos paralelos. Es preciso recordar, que la complejidad del relato se modera mediante remisiones anafóricas (actualización de historias, reiteración y explicación de hechos ya ocurridos) o catafóricas (presentación de temas musicales para anticipar o enfatizar las historias de amor).

Por otro lado, encontramos el ámbito de lo figural, donde se distinguen las figuras ligadas a la exageración (hipérbole, antítesis), y son fundamentales dado que su origen se remonta al melodrama. Se puede observar en los contrastes muy marcados entre la bondad de la heroína versus la maldad de la villana; en la tendencia a describir los personajes como arquetipos construidos por medio de sus rasgos físicos y en relación con una tipología social estereotipada. En cada telenovela, existe una tensión permanente entre la operatoria metonímica (con su afán por naturalizar “las cosas de la vida tal cual son” por medio de los arquetipos) y por otro lado, la presencia de figuras que exageran ciertos rasgos, y por ende, se encuadran en el orden de lo metafórico.

II) La *dimensión temática* no coincide con los contenidos de un texto. Lo que sí podemos definir, es un tema específico que es la **felicidad de la pareja**, es el motivo central que cierra la historia y constituye uno de los rasgos fundamentales del género, es decir, el final feliz.

En relación el tema de la felicidad de la pareja existen otros motivos, de tipo germinal, que posibilitan el despliegue de la historia: el amor no permitido, un desencuentro amoroso, etc. A su vez, se articulan con los motivos recurrentes, que son aquellos que mantiene la historia: los encuentros y desencuentros amorosos que se prolongan hasta el motivo final: la boda. Las historias tienen las reglas de oro triunfantes del género: es la historia de un hombre y una mujer que se enamoran. Deberán atravesar una infinidad de obstáculos hasta la consumación de ese amor. En general, los protagonistas pertenecen a familias con posiciones socio-económicas muy distintas: una es rica y la otra es pobre. La lucha por

develar la identidad de los protagonistas que permanece sumida en un secreto. La historia de dos mujeres que se disputan el amor de un hombre. En el desarrollo del relato predominan los malentendidos, los acontecimientos inesperados e intrigas.

“Al desenmascarar el ovillo de temas de la narrativa popular, como el amor, el misterio del origen, las diferencias sociales y la ambición de poder, y al tejer una trama con fuerza del llamado melodramático, surge la versión moderna del *feuilleton*: la telenovela”.⁷

En el nivel temático debemos hacer referencia al concepto de verosímil, tomado como la verdad discursiva, que recorre el moldeado de los personajes, situaciones y espacios, las lógicas y los móviles de la historia, pero también los ritmos y las cadencias en el emplazamiento temático. En las telenovelas, al igual que en otro tipo de discursos, el verosímil del género es aquel que presenta las leyes de un género establecido y se define como efecto de un corpus. Algunos rasgos característicos del género se ordenan alrededor de ciertas “convenciones discursivas”, sobre la moral, las costumbres y los roles sociales. Por ejemplo, se describe una clase alta de acuerdo a un verosímil popular. Este verosímil de género amplía lo decible por el verosímil social: se aceptan cosas poco creíbles para otros discursos sociales – casamiento entre ricos y pobres, posibilidades de ascenso social en una sociedad permisiva, pérdidas y recuperación de la identidad de los actantes principales, etc.

III) La *dimensión enunciativa* construye un enunciador intratextual, producto de un narrador omnisciente y borrado que posibilita el despliegue de un texto de carácter expansivo. Sin embargo, se respeta un “horizonte de expectativas”, propio del género, entre las condiciones de producción y las de reconocimiento. El dispositivo de enunciación de la telenovela se presenta como “transparente” en el sentido que parecería que la historia se contara a sí misma.

Resulta imprescindible preguntarse: ¿Cómo funciona un género? Un género trata de constituir un “mundo”, aunque con ciertos elementos variables. En un medio como la TV un género se define tanto por su estructura interna como por el espacio dedicado en la programación. Un interrogante básico que es necesario plantearse al abordar a la telenovela como objeto de estudio es cuáles pueden ser los rasgos invariantes y cuáles las variantes del

⁷ Klagsbrunn, Marta: “La telenovela brasileña: un género en desarrollo”. En: Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comp): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, 1997, Barcelona, Ed. Gedisa, pág. 156.

modelo; ya que al tratarse de una producción serializada no se caracteriza por su estabilidad, sino que pueden existir variaciones entre el orden y la novedad. Respecto del primero, podemos determinar que el melodrama con sus convenciones de género (abordaje de las relaciones amorosas y sociales), sumado al serialización de estos productos, conformarán el conjunto de invariantes. En cambio, las variables pueden establecer dos niveles diferentes:

- 1) en el modo en que se presenta lo melodramático o la serialidad.
- 2) en el abordaje de las nuevas temáticas, estilos e intertextualidades, que, en el caso de “Muñeca Brava” está bastante explícita la convivencia con la comedia. “Las telenovelas actuales, sin abandonar el melodrama, manifiestan también otras intertextualidades que tal vez están señalando una nueva etapa en el género. Tiene que ver con la tecnología de producción, las nuevas formas de comercialización, los intereses de los receptores”.⁸

En el caso de las telenovelas argentinas, es posible establecer rupturas estilísticas contemporáneas que se prolongan en tres momentos o etapas históricas; lo que no implica la desaparición de la primera, sino una articulación de combinatorias, a una metamorfosis, o hibridización, pero con rasgos fundacionales que aún perduran. Oscar Steimberg es quien postula la siguiente clasificación:

- Un momento primitivo y fundador donde se pone énfasis en el componente retórico y melodramático y la temática del folletín. Prácticamente no existen desvíos de los esquemas dramáticos tradicionales. El relato es principalmente anafórico: con reiteraciones constantes para garantizar un planteo melodramático de grandes conflictos y grandes soluciones. Un ejemplo; “El derecho de nacer”.
- Una segunda etapa, denominada moderna, donde se construye otro verosímil social. Se producen transformaciones que darían cuenta de una articulación diferencial y, por lo tanto de otra valoración de los mecanismos verosímiles jugados en estos relatos. La telenovela de esta etapa recoge los cambios y conflictos sociales de la época y la región, privilegiando las relaciones familiares y de pareja, pero asociándola a otro tipo de vínculos que van más allá de los primarios. “Rolando Rivas taxista” es un exponente de la telenovela moderna.

⁸ Mazziotti, Nora y otros: *El espectáculo de la pasión*, Buenos Aires, Ed. Colihue

■ Un tercer momento, el neobarroco o el postmoderno, donde la autorreferencialidad del género hace que la telenovela se vuelva sobre sí misma: se mira y se burla de ella misma, sin críticas, sin culpas. Una de las características centrales es la multiplicación de series narrativas, varios relatos en paralelo, que contribuyen a generar una sucesión y superposición de intrigas que aumentan la trama. Por ejemplo, a la historia de amor principal se agregan otras: como la historia de la señorita Victoria Di Carlo con el chofer; la de la cocinera con el jardinero; la de otra mucama y un señor de la “alta sociedad”; la del mayordomo con la hija de la mucama... A su vez, puede haber mezclas de género, con sus consecuentes efectos retóricos, temáticos y enunciativos. Se profundiza y complejiza la psicología de los personajes, superando la solución de las peripecias, para poner énfasis en el tratamiento de situaciones, que exige mayor profundización psicológica y cultural. En esta clasificación podríamos incluir las telenovelas de Enrique Torres, como “Muñeca Brava” y “Antonella”.

La telenovela es el único género de ficción donde la palabra resiste, y allí radica una de las razones del éxito del dispositivo temporal de la narración. Se destaca por el arte de la escucha, que extiende aún más la emoción. “El escuchar es una forma de recepción donde la transformación del espectador tomado por la emoción y los sentimientos es el principal efecto”.⁹

Corpus seleccionado

El material que conforma nuestro corpus, se compone de los últimos 15 capítulos de la telenovela “**Muñeca Brava**”, de 60 minutos de duración cada uno, emitidos desde mediados hasta fines de diciembre de 1999. El recorte efectuado con fines prácticos –ya que sería imposible analizar los 200 episodios que componen la tira– nos permitirá ahondar en la problemática femenina y establecer ejes analíticos referentes al tema. Por lo tanto, todos los ejemplos de situaciones, anécdotas y diálogos que se presenten serán extraídos únicamente de dicho corpus. Las alusiones a circunstancias anteriores y al contexto en general serán datos para facilitar la comprensión e interpretación del texto.

⁹ Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comp): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, 1997, Barcelona, Ed. Gedisa, pág. 61.

La elección del corpus es significativa en el sentido que nos posibilitará examinar un elemento invariante central: el **final feliz** característico del género. El happy end se cristaliza a través del casamiento y la formación de una familia; y establece un pacto entre la lógica de las convenciones (formalización de un apareja, ceremonia bajo la institución religiosa) y la lógica del deseo (búsqueda de la felicidad a cualquier costo, triunfo del bien sobre el mal). La boda posibilita la circulación entre estos dos mundos aparentemente contrapuestos.

Asimismo, podremos indagar los orígenes de la telenovela, un género que al ser heredero del melodrama, conserva ciertos rasgos particulares, muy evidentes en el cierre del relato. Será necesario entonces, referirse a cómo se produce el *triunfo de la bondad* sobre la maldad. El ataque de la maldad a la bondad es el leit motiv de este género y se corporiza en dos fuerzas actanciales: el galán y la heroína representan la esfera del bien; mientras que, el villano y la villana encarnan la esfera del mal: el engaño, la elucubración de planes maléficis, etc.

Un dato curioso y constante es que en cualquier telenovela el espectador desde el comienzo ya conoce el happy end: el restablecimiento del equilibrio se consigue mediante la unión de los protagonistas. Pero, sin embargo, encuentra un “placer del género” que lo atrapa día a día. Por lo tanto, “*placer del género*” está en los intersticios, en las catálisis, en los núcleos secundarios, que pueden considerarse imprevisibles. Este placer inetersticial está puesto en aquello que retarda, que acelera, despista o anticipa, en otras palabras, en lo que despierta la tensión semántica del discurso que no se halla precisamente en los núcleos principales.

La asociación entre telenovela y el género femenino se debe a que el culebrón es un género concebido para mujeres. “Quienes esperan son, históricamente, las mujeres y con el culebrón la espera se manifiesta en primer lugar en una espera diaria, con un intervalo de tiempo regular y periódico. El universo de la espera se ve fragmentado: pequeños enigmas sin resolver antes de cada corte publicitario. Y así día a día, capítulo a capítulo.”¹⁰

La historia de una Muñeca con la que no es simple jugar

Nos parece apropiado realizar una pequeña síntesis de la telenovela “**Muñeca Brava**”

¹⁰ Luppó, Flavia: “La pantalla: espejo del alma”. En: Verón Eliseo y Escudero Chauvel Lucrecia (comp): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (1997), Barcelona, Ed. Gedisa, p.114.

para tomar conocimiento de hechos importantes, núcleos, para comprender el desarrollo del relato y luego sí, plantear ejes analíticos de diversa índole.

La mansión “La Soledad” propiedad de la familia Di Carlo es el lugar donde transcurre la historia. El nombre de la gran casona es por demás significativo. La soledad se respira en el ambiente, en un comedor frío que convoca a los señores, con espacios claramente delimitados que acentúan la distinción de clases y, a la vez, construyen identidades. Un pasillo silencioso conduce a una habitación siempre cerrada que alberga a la matriarca de la familia (la Señora Angélica).

El casamiento por conveniencia de Luisa y Federico se consumó porque ayudó a Federico a salir de la quiebra y a mantener su status social. Luisa, salvó su honor y el de toda al familia Rapallo con esta unión. La vigencia del matrimonio se sostiene únicamente en la obtención de beneficios materiales.

Algunos personajes como Milagros e Ivo (los protagonistas) llevan sobre sus hombros un pesado secreto, que los une, pero también los enfrenta. Los secretos y el tópico de la identidad son cuestiones que abordaremos más adelante.

En el convento, Milagros sigue haciendo de las suyas. Millie es varonera, fultbolera y no hay nada que la separe de los chicos de la parroquia. El cura, reconocido hincha de Boca, la bautizó “Cholo”, en honor al Cholo Simeone, prestigioso jugador del plantel en la década del sesenta. Y, como Milagros sobresalió por su fuerza, y también juega al fútbol, es así como se extendió su sobrenombre.

Ivo conoció a Millie por *casualidad*, cuando acompañó a su amigo Bobby a ver un partido de fútbol infantil en un a cancha de barrio. Aquella chica, disfrazada de varón, que vendía gaseosas en la cancha y estampitas en la calle resultó ser la bella mujer de la cual que Ivo se enamoró. El galán trabaja con su padre en una conocida empresa constructora, propiedad de la familia, y permanece ajeno al mundo de los suburbios y de las clases populares. Sin embargo, a partir de ese primer encuentro, los caminos de Ivo y Milagros quedarán cruzados para siempre.

Milagros llegará a la mansión y comenzará una historia de constantes encuentros y desencuentros, rechazos y casualidades. Una gran historia de amor se entreteje entre el galán y la heroína.

Milagros Expósito en una joven encantadora, vital y está colmada de energía que trasmite

permanentemente a todos los que la rodean. Es una pionera, que se la ingenia para generar situaciones emotivas, que pueden terminar siendo completos disparates. Ella es huérfana, fue criada en un convento y su educación quedó en manos de las hermanas de la congregación. Cuando cumplió sus 18 años, encaró su primer trabajo, de empleada doméstica en la mansión “La Soledad”. Es allí donde su destino quedará cruzado con el de Ivo, con quién iniciará una relación de amor-odio que no le dará respiro. A pesar de que vive en la mansión igual seguirá vendiendo cosas en la calle.

Milagros es una persona que puede adaptarse a cualquier circunstancia, que se propone hacer de todo, pero que en realidad no se especializa en nada. Es muy solidaria y su vocación será el sacrificio. Nuestra heroína será la encarnación de la lealtad, de los sentimientos nobles, fiel a la verdad y a los valores religiosos. Muchas veces ganará afectos y obtendrá agradecimientos, pero otras...su torpeza la llevará por mal camino. Millie es muy impulsiva, y, a veces, esta actitud le juega una mala pasada. Suele arrepiente de sus arrebatos. Tiene una postura particular frente al sexo, esto significa que si bien parece ser liberal, desprejuiciada y espontánea, en el fondo es todo lo contrario. Sus miedos y tabúes sólo los comparte con su mejor amiga, su confidente, que también trabaja en la mansión de mucama. Una de sus actitudes más frecuentes es inclinarse por el canto: cuando está feliz canta extrovertidamente y se convierte en la Milagros bailantera, y cuando está triste, es una expresión de lamento.

Los usos del cuerpo

Con el cuerpo los personajes actualizan maneras de hablar, gestos, ciertas acciones, un ritmo que se imprime en el relato, la emergencia de lo fantástico, el lugar del hombre en el universo de mujeres. El cuerpo de “Cholito” con su vestimenta netamente varonil evidencia una sexualidad negada, se observa en: su ropa grande, el cabello recogido acompañado de su gorra visera roja dada vuelta, el uso de calzado sport (zapatillas) y un aspecto desarreglado, desprolijo. Esta característica puede tener dos interpretaciones: la mujer espectadora puede entender esa imagen femenina *masculinizada* como una imagen de resistencia, que se presenta como imperceptible para el espectador masculino, dado que para él, la indumentaria masculina reduce la amenaza sexual de la mujer. Desde una

perspectiva femenina, esa vestimenta posibilita una especie de “pacto” que aparta a los hombres y subvierte la dominación patriarcal y mientras se apropia de su terminología simbólica.

La presentación de personajes protagónicos que se desdoblan en dos personajes es moneda corriente para Enrique Torres, el autor de “Muñeca Brava”, -conocido por las producciones con Andrea Del Boca, como “Celeste siempre Celeste”. Si bien con Natalia Oreiro no se presenta una imagen invertida en todos los sentidos, sí se manifiestan algunas divergencias, en general, dependen más del lugar físico en el que se halla: predomina “Cholito” en el Convento y, la “otra” cara es Milagros, la empleada doméstica de la mansión, quién se enamora del hijo del patrón (Ivo). El lenguaje corporal, con modismos gestuales exagerados, comunica enamoramiento y promete la entrega.

La actriz entabla un juego de imágenes y cada una predomina de acuerdo la situación que se recrea¹¹, aunque se presentan ciertas hibridaciones entre ambas que generan reacciones imprevisibles: cuando Millie representa el papel de ejecutiva en la empresa constructora “Di Carlo” y participa en las reuniones de directorio, vestida de ejecutiva, aún en esas circunstancias, se le “escapan” expresiones que producen efecto de comicidad. Por ejemplo: Federico Di Carlo, el señor de la casa (que es uno de los villanos principales), casi siempre sumergido en el mundo de los negocios “turbios”, pretende comprar unos terrenos, para ello necesita la aprobación del directorio de la empresa. “Esas tierras son muy bajas y se inundan, a la empresa no le conviene”, opina Ivo. La situación se corona con una falsa firma de Ivo, obra de Federico, quién a toda costa necesitaba votos para concretar la compra. Para aclarar esta cuestión contratarán a un perito calígrafo. La comicidad estalla cuando Millie interpreta: un “*pedito* calígrafo”. Esta manera de expresarse, propia de “Cholito”, es la que predomina, plagada de arcaísmos propios de la oralidad primaria, que se actualizan con el personaje. Parecen quedar atrás los intentos y las clases particulares, impartidas por la Señora Angélica sobre: “como convertirse en señorita” (esto se lee: socialmente aceptable). La “Muñeca Brava” está demasiado internalizada como para dar un giro de 180 grados y transformarse en una señorita de clase. Tomar otra actitud frente a la vida sería la destrucción de Milagros.

¹¹ En el corpus seleccionado, por medio del flash back se actualiza una situación clave en el “juego” discursivo de la protagonista: cuando Ivo le da el primer beso, deja de ser “Cholito” para pasas a ser Milagros. Ese beso sella su aceptación social como mujer. El detalle: deja caer sutilmente su visera.

Relaciones entre mujeres

Millie comparte sus secretos e intimidades personales con Gloria, una empleada doméstica que se crío con ella en el convento y actúa como su cómplice y confidente. Se tiene mucho cariño y son grandes amigas. Milagros le cuenta lo que le pasa, cómo se siente, y muchas veces con sus miradas se comunican los estados de ánimo. Gloria percibe que Millie está alegre y rápidamente intenta averiguar la causa. También, puede intuir cuando Milagros está en problemas, tiene como una especie de energía que le permite advertir la existencia de situaciones peligrosas. Por ejemplo, ante la desaparición de Milagros e Ivo en el bosque, intuía que trataba de algo más que una reconciliación de enamorados. Efectivamente Ivo estaba en problemas, ya que había sido el blanco del disparo de un cazador. Gloria encarna valores muy positivos: pureza, fidelidad en la amistad, y el amor, felicidad simple. También Lina, más conocida como Mariposa (otra mucama de la mansión), es amiga de Milagros, y ambas comparten intimidades. Muchas veces será su cable a tierra.

Otras relaciones de solidaridad entre mujeres pueden observarse entre Socorro, la cocinera y Gloria, ambas comparten el mundo de las artes culinarias, cocinan juntas, y mientras, conversan sobre cuestiones de pareja. Socorro está casada con Ramón, el jardinero, y Gloria con Chamuco, el aprendiz de mayordomo de la mansión. Las dos comparten alegrías y festejan cuando Socorro se entera que está embarazada. A su vez, se unen para hacerle bromas y chistes al mayordomo. Bernardo es un hombre "muy delicado", un homosexual reprimido y discreto. No es un gran gesticulador ni camina tirando plumas, pero siempre hay un gesto leve y rápido que lo pierde. Presenta una sensibilidad casi femenina en un cuerpo de hombre muy cuidado e impecable. Le dicen, por ejemplo, que a Bernardo le gustan los calzoncillos de la tortuga Manuelita, ya que es un fiel admirador del dibujo animado. Se trata de momentos que generan una complicidad entre mujeres.

“El melodrama habla, y habla bien alto, del peso que para aquellos que en él se reconocen, tiene esa otra SOCIALIDAD PRIMORDIAL del parentesco, de las

solidaridades vecinales y la amistad”.¹²

También, dentro de esta categorización se incluyen las relaciones de solidaridad que se entablan entre las mujeres del servicio doméstico ante la llegada de la hermana Sor Cachete, una novicia gordita del convento que quiere liberarse del mundo del encierro religioso para “conocer el mundo”. Las mucamas le ceden un lugar en la cocina para que prepare dulces, ya que es muy golosa, aunque, cocinando no le va muy bien. También, le permiten compartir el cuarto de servicio en el que duermen todas juntas.

Las relaciones aquí mencionadas transmiten valores positivos, de pureza, de fidelidad en la amistad, de felicidad ante el bienestar del otro, rescatan valores nobles y relaciones fraternales entre mujeres que conviven en la misma casa. Esos acontecimientos narrativos pueden producir una identificación de las telespectadoras con las *situaciones* (más que con los personajes), que pueden leerse como un desafío a la construcción patriarcal. “La amistad entre los personajes. El apoyo que se prestan mutuamente y la forma en que sus vidas personales se entremezclan con su trabajo son percibidas como fuentes positivas del placer”.¹³

No sólo se presentan relaciones de solidaridad entre mujeres, sino que también se observan competencias y enfrentamientos por un hombre. Se trata de relaciones que se sostienen por rivalidades, envidias, soledades y engaños. Parece necesario quebrar, de alguna manera, el sentimentalismo creando suspenso amoroso. Esto implica romper parejas, crear otras, incorporar dramas personales; aunque siempre con connotaciones morales, es decir, la desgracia la padecen quienes están enamorados. La telenovela actualiza constantemente su contenido sentimental y moralizador, con claras reminiscencias a la estética del *drama pasional* o el *melodrama*.

Pilar es una ex-novia de Ivo que vuelve de Europa para reconquistarlo e interponerse entre él y Milagros. Representa el rol de villana y su maldad no tiene límites, será la rival de Millie, hasta que finalmente quedará vencida con la boda de la pareja protagónica. Pero, mientras tanto, Milagros sufrirá y atravesará situaciones difíciles y desencuentros amorosos. Luisa, la madre de Ivo se aliará con Pilar para destruirla: “Esa cabecita negra no

12 Gonzalez, Jorge: “La cofradía de las emociones (in)terminables”. En: Nora Mazziotti (comp): “*El espectáculo de la pasión*”, Buenos Aires, Ed. Colihue.

13 Geraghty, Christine: “Feminismo y consumo mediático”. En: Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie, *Estudios culturales y comunicación*, 1998, Barcelona, Ed. Paidós, pág. 470.

se va a salir con la suya” –afirma estigmatizándola-. “La chiruza no se puede casar con Ivo” –agrega Pilar. La villana permanentemente intenta sacar ventaja de su ausencia de poder y cuando parece que la fin va a conseguirlo, finalmente fracasa, debe comenzar de nuevo con sus maquinaciones y estrategias.

Luisa es una mujer que carga con el peso de una vida de desamor y desilusiones de diversa índole. Tiene modales muy finos, es una mujer elegante, muy pendiente de su aspecto físico. La mayoría de los miembros de la mansión la desprecian, especialmente el mayordomo, ya que fue la culpable de la separación de su hermana. Vive torturada por sus fantasmas y Milagros se transforma en su enemiga número uno y en el blanco de toda su maldad. Se opone desde el inicio a la relación con su hijo Ivo. Se niega que a otras personas puedan ser felices, ya que ella es absolutamente infeliz, alcohólica y dependiente.

Una acción buena de Luisa siempre trae sospechas porque encubre cosas por detrás. Si por ejemplo, invita a Milagros a tomar el té para festejar el reencuentro suegra-nuera y darle la sorpresa a Ivo el día de su cumpleaños, esas no son sus verdaderas intenciones. Esta tramando con Pilar dormirla con somníferos para dejarla fuera de la fiesta de cumpleaños en la bailanta. Por ende, la figura que saldrá dentro de la gran torta será Pilar y no Milagros. Como es de esperarse, las villanas siempre se salen con la suya. En otras circunstancias, Luisa se encarga de ridiculizar a Milagros, le regala lencería roja para la supuesta noche de luna de miel, y la obliga a probársela. Así, aprovecha para burlarse de ella, podría pensarse que es “*objeto de la mirada*”, pero no en el sentido de objeto erótico, sino que se ridiculiza su imagen vulgar (está vestida toda de rojo con un moño sobre su cabeza, como si fuese un paquete de regalo).

Para concluir, podemos mencionar una relación contradictoria ente mujeres: es el cambio de actitud de Martha, la hija de la cocinera, que siente un profundo desprecio hacia su madre por el estilo de vida que le brindó, finalmente constituye un ejemplo de alianza entre madre e hija. Socorro fue abandonada por su novio cuando quedó embarazada. Ella luchó sola para criar a su hija. Martha no se resigna a vestir el uniforme de sirvienta toda su vida. Es una mujer ambiciosa, trepadora, sin escrúpulos, que capaz de casarse por dinero (su apodo es “bombachita floja”). El personaje evoluciona y hacia el final de la trama se sensibiliza al enterarse que su madre está embarazada, cambia su actitud con Milagros y con el resto de sus compañeros de trabajo. El casamiento de su madre con Ramón, el

jardinero de la mansión, y el futuro bebe en camino, reafirman el ideal de familia patriarcal. Además, ella se compromete con Bernardo, el mayordomo de la mansión, situación impensable en Martha del comienzo de la telenovela. Supuestamente, este cambio moral le permitirá encontrar la felicidad.

Telenovela y melodrama

En sus orígenes el melodrama –fines del siglo XVIII- estuvo asociado a los espectáculos de feria y a temáticas de la literatura oral, a los cuentos de miedo y de misterio; en la actualidad, la palabra **melodrama** (etimológicamente: acción con música) ha superado su vinculación estrecha al teatro y se recrea en otro tipo de producciones: telenovelas, series televisivas, filmes y situaciones lacrimógenas de la vida cotidiana. Esto manifiesta que la ficción melodramática permanece arraigada a los dramas sentimentales de la vida de todos los días, porque como ella, vive el tiempo de la recurrencia y de la anacronía expresiva y es espacio de construcción de las identidades primordiales. Es el género, por excelencia, que involucra las *emociones* elementalmente humanas.

“Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa- a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tipo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas- personificadas o ‘vividias’ por cuatro personajes -el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo-”.¹⁴ Para Martín Barbero la estilización metonímica traduce lo moral en términos de rasgos físicos colmando la apariencia, lo visible de los personajes, de valores y contravalores éticos, de modo que se crea una estructura bipolar, con clara distinción entre los buenos y los malos. Como la telenovela es un género heredero del **melodrama**, conserva algunos rasgos particulares: la lucha entre el bien y el mal, con la obligada derrota de este último. El ataque de la maldad a la bondad es el leit motiv de este género y se corporiza en dos fuerzas actanciales: el galán y la heroína representan la esfera del bien; mientras que, el villano y la villana encarnan la esfera del mal: el engaño, la elucubración de planes maléficos, etc. El melodrama crea un imaginario con la idea de que la felicidad se halla, *a pesar de todo*.

El destino juega un rol fundamental en la telenovela. La *casualidad* en detrimento de la

¹⁴ Barbero, Jesús Martín: “Claves para reconocer el melodrama”. En: Jesús M. Y Sonia Muñoz (comp) *Televisión y melodrama*, (1992), Bogotá, Ed. Tercer Mundo, p.

causalidad opera de manera constante a lo largo el relato para impedir la unión de los protagonistas. Una puerta entreabierta permite observar una escena que equivocadamente compromete en forma negativa a alguno de los protagonistas: una cita crucial de la pareja no se realiza debido a un desencuentro azaroso.

El melodrama está caracterizado por la retórica del exceso y sus continua recurrencia a una gestualidad exagerada. Milagros es especialista en “pronunciar de manera explícita y sin rodeos, los juicios morales sobre el mundo”. (Brooks, 1974)

En el texto del melodrama familiar o doméstico predomina la expresión de los sentimientos de manera impactante, exagerada, que hasta puede tornarse paródica, pero, precisamente allí se halla su fuerza discursiva, en la constante apelación a las emociones más profundas del alma. Jorge González se refiere al espacio que ocupa el melodrama en las telenovelas: “opera como un carrusel de múltiple acceso, que siempre retorna regenerando, re-presentando, re-modelando afectos, visiones y divisiones del ‘mundo’ social de la vida cotidiana”. Para Peter Brooks el melodrama propone el triunfo público de la virtud, y para demostrarlo emplea ciertas figuras retóricas: como las hipérbolas y las antítesis.

En el melodrama se pone en juego el **drama del reconocimiento**: la trama se organiza en base al desconocimiento de una identidad y la lucha contra los malvados, las apariencias y contra aquello que se oculta para *obtener el reconocimiento*. En la presentación de “Muñeca Brava” anuncia el problema de la identidad, con un primer plano de la imagen de “Cholito” cabizbaja mirando su medallita. “Todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas fidelidades primordiales el origen mismo de los sufrimientos”.¹⁵ Como telón de fondo el tema musical “Cambio dolor”. El estribillo de la canción, adelanta el sufrimiento de la protagonista y contribuye a definir el género melodramático:

Cambio dolor por libertad
cambio heridas por un sueño
que me ayude a continuar
cambio dolor, Felicidad
que la suerte sea suerte

¹⁵ Barbero, Jesús Martín: “Claves para re-conocer el melodrama”. En: Barbero, J.M Y Sonia Muñoz (comp.) *Televisión y melodrama*. Bogotá, Edic. Tercer Mundo, 1992, pág. 45.

y no algo que he de alcanzar...

La problemática del reconocimiento de la identidad se convierte en uno de los principales motores de las acciones y es uno de los medios que posibilita la concreción del matrimonio de la pareja protagónica. Sin embargo, para que esto suceda deben sortearse una serie de peripecias entre los actantes característicos: la Villana (Pilar), la Víctima (Milagros), el Héroe (Ivo) y el Bobo (pueden ser los sirvientes, en particular, Rocky, el chofer y Ramón, el jardinero) articularán y complicarán y la acción.

Otros motivos en esta misma línea son los relacionados con las diferencias de clase de la pareja protagónica: el galán rico, Ivo Di Carlo, de posición social codiciada, socio de una compañía constructora que pertenece a su familia; y por otro lado, Milagros Expósito, la heroína, huérfana y pobre. “El orden del corazón” organiza el discurso melodramático, de modo que se presenta como legítimo luchar contra las desigualdades de clase a través de una simple explicación: sólo el amor puede flanquear las barreras sociales.¹⁶ El *amor* se convierte en el eje de la explicación universal y permite resolver las contradicciones de clase.

El mecanismo del *secreto* es uno de los elementos esenciales del formato y funciona como estructurante de la estrategia narrativa de la telenovela. Es constitutivo de la intriga, es un saber que no debe circular, uno de los ejes fundamentales que otorgará movimiento a la trama, producto del traspaso del ocultamiento a la revelación. “El discurso es ese lugar frágil donde se inscriben o se leen la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto”. (Greimas)¹⁷. El falso nombre y/o apellido encubre la verdadera identidad y a la vez, entorpece la unión de los protagonistas. Finalmente, el reconocimiento anula las falsas dificultades para que la identidad originaria se imponga, ayudando a la consolidación del amor. Con anterioridad al reconocimiento de las identidades, aparece una serie de motivos en torno al riesgo de las relaciones incestuosas, que provoca dolor y sufrimiento en los protagonistas para consumar su unión.

¹⁶ En el relato se inscriben historias de amor paralelas, también, marcadas por el tinte de clasista. Por ejemplo, la del chofer de la mansión, Rocky, y la hija del patrón. El que esta enamorado de la Señorita Victoria y hará todo lo posible por conquistarla.

¹⁷ Greimas ,cita tomada de: Escudero Chauvel, Lucrecia y Veron Eliseo: *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, (19997), Barcelona, Ed, Gedisa..

Basándonos en el texto de Lucrecia Escudero Chauvel, intentaremos armar una tipología de los *secretos* en la telenovela “Muñeca Brava”:

- a) *Secreto intertextual o diegético*: este tipo de secreto pertenece a la intriga de los personajes, por ejemplo el matrimonio Di Carlo le ordena al mayordomo (Bernardo) que guarde el secreto sobre la paternidad de Ivo, ya que, Federico Di Carlo no es su verdadero padre. En este caso el espectador participa como cómplice del autor, en el sentido de que conoce la verdad y, como contrapartida, reconocerá las maneras en que se devela esa verdad oculta, por medio de informaciones o declaraciones que haga algún personaje.
- b) *Secreto intratextual o intradiegético*: en esta forma de secreto la figura de la confesión es clave porque la revelación asombrará a los personajes y a los espectadores. Esta confesión reestructura la trama quebrada del relato: Federico Di Carlo admite ser el padre de Milagros. El ocultamiento de la paternidad biológica lo liberaban de responsabilidades morales y económicas.
- c) *Secreto extratextual o extradiegético*: es interno a la intriga, pero ajenos a la mayoría de los personajes y al espectador. El autor conserva un poder especial que ejerce por medio de la revelación. Por ejemplo: la aparición de la madre de Milagros, Rosario, en el final de la telenovela. El objeto de la revelación es puntual, ya que esta mujer no estaba muerta, sino que vivía recluida en el claustro del convento (lugar donde su hija se crió y eligió para casarse). La actitud del espectador puede ser la adhesión o el rechazo, puede creer o dejar de creer que la misma mujer vivía en el convento donde, supuestamente, estaba su tumba.

Otro mecanismo que se inscribe dentro de las características mencionadas es la *agnición* y el *reconocimiento* de la identidad de los personajes –mantenida en secreto– que permite develar o desenmascarar algunas figuras de la trama. Por *agnición* entendemos el descubrimiento de una identidad falsa a un personaje (por ejemplo, Ivo Di Carlo supone que es hermano de Milagros pero, en realidad, no es consanguíneo porque es hijo de otro padre). En cambio, el *reconocimiento* es la recuperación de alguien que se consideraba perdido (por ejemplo, Milagros recupera a su padre). En el primer caso se pasa de la ausencia de la identidad correcta a un descubrimiento de la misma; mientras

que, en el segundo caso, una identidad vacía es llenada por parte del personaje correspondiente.

“El secreto aparece fundamentalmente como una estrategia de producción de un efecto: la sorpresa de la revelación”.¹⁸ Desde el punto de vista de la recepción, el secreto mantiene expectante a la audiencia. Lucrecia Escudero Chauvel considera que constituye la dimensión iterativa del relato, porque no sólo repercute en los sujetos de la intriga, sino también que interpela a los espectadores, quienes esperaran ansiosos a la revelación del mismo. A su vez, el secreto promueve una actividad abductiva del espectador, al que construye con una competencia primaria: la búsqueda de la verdad. El involucramiento del espectador en el juego está vinculado con la posibilidad de desciframiento. Es invitado a una participar de manera lúdica e imaginaria de situaciones que generan poderes ficticios, donde se ponen en juego cuestiones como: el amor, el honor, la bondad, la traición, la muerte, que involucran valores humanos. El espectador se siente implicado con lo que sucede y permanece conectado durante un tiempo con la historia. Es así como se define un elemento constitutivo de la telenovela: el suspenso, ese juego entre tensión y relajación que se registra en el modo de emisión serializada en capítulos diarios, fragmentada, y atravesada por publicidad en cada uno de ellos.

“El enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hace la trama del melodrama, será la forma que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales”.¹⁹ Para entender a las telenovelas es necesario dilucidar las dinámicas de los modos en que se relacionan las clases sociales en los procesos de la construcción del sentido. En “Muñeca Brava” se observa la polaridad de dos mundos opuestos: los miembros de la gran mansión, con estilo de vida costumbres y burguesas, el mundo de los negocios y del buen vivir; frente a los chicos de la parroquia, en su mayoría huérfanos, el mundo de la humildad y del sacrificio. Incluso dentro de la mansión existen netas distinciones socioeconómicas y de espacios físicos reservados para unos pocos: los señores en el living, en sus habitaciones privadas, en la biblioteca y el servicio doméstico en la cocina.

¹⁸ Escudero Chauvel, Lucrecia y Veron Eliseo: *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, (1997), Barcelona, Ed, Gedisa, pág. 78.

¹⁹ Op. cit. 2 pág. 49.

Articulación entre el melodrama y la comedia

“La búsqueda de nuevos caminos no necesariamente debe implicar el abandono de legítimas retóricas y de la emoción sino más bien, su reubicación dentro de la nueva etapa”.²⁰

“**Muñeca Brava**”, la telenovela escrita por Enrique Torres, construye un modelo de *hibridización* entre el *melodrama* y la *comedia*, con la incorporación de elementos humorísticos: personajes risibles (como Rocky, el chofer de la mansión; Ramón, el jardinero); pequeños gags; escenas con remates humorísticos y la parodia del propio género. El mismo autor ha producido otras telenovelas anteriores, como “Antonella” y “Celeste siempre Celeste”, protagonizadas por Andrea Del Boca, donde también se producen negociaciones entre comicidad y melodrama. La incorporación de este tipo de fragmentos tiene larga data, dentro de la tradición teatral se usaba como anticlimax, a continuación de un momento dramático. Su función era la de producir una sensación de alivio y distensión. Sin embargo, en “Muñeca Brava” deja de ser un separador de momentos dramáticos para estar presente en distintas situaciones e incluso involucra a la protagonista de la tira o como remate de capítulo. Una vez que Milagros e Ivo han anunciado formalmente su boda, Pilar se jugará las últimas cartas para intentar vencer a Millie. Se genera una situación divertida porque la villana tratará de destruir su vestido de novia, creyendo que es “el” vestido de la boda; sin embargo, Milagros, previsora, cuenta con varios vestidos y decide entrar en el juego. Un vestido será cortado en cientos de partes, otro será pintado con aerosol, pero, ella aparece una y otra vez con el vestido impecable y así logra burlarse, una y otra vez, de ante Pilar y Andrea.

La articulación entre melodrama y comedia connota la evolución del género, se trata de un planteo que “negocia” entre dos perspectivas: la tradición y la innovación. En “Muñeca Brava”, al igual que en Antonella, los toques de comicidad no sólo devienen de los personajes secundarios, sino que alcanza a la propia protagonista, Natalia Oreiro, con gran

²⁰ Mazziotti, Nora y Borda Libertad: “Telenovelas argentinas: Andrea Del Boca en los ‘90”. En: yVerón Eliseo y Escudero Chauvel Lucrecia (comp): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (1997), Barcelona, Ed. Gedisa, p.151.

picardía, hace de las suyas y no para de generar situaciones de comicidad ni de emitir comentarios irónicos. La comedia se impone en el género dominante. Se destacan los malentendidos verbales (Milagros en experta en interpretaciones adversas: antes del reconocimiento de su verdadera identidad, Milagros no entendía que era eso de la “prohibición *del insecto*”, una las razones fundamentales que impedía su casamiento con Ivo); el cambio veloz del tono de voz: una conversación cordial puede terminar en un insulto, o viceversa, una cachetada puede sellarse con un beso.

“Cholito” saca ventaja una y otra vez de su picardía y con ello logra demostrar su solidaridad. Siempre juega apuestas con Ivo, si ella pierde le deberá pagar con un favor sexual; pero, si gana él deberá hacer una obra de beneficencia para los chicos de la parroquia. Ella se las arregla para triunfar, y no duda en hacer trampa, si fuese necesario.

La introducción de la comedia en la telenovela actual, implica utilizar ciertos elementos discursivos apropiados: se generaliza el uso de la **parodia** como “imitación ridiculizadora”. Se trata de un fenómeno destinado a reírse de sí mismo, a tomarse en broma. La función de la parodia, en terminos de Steave Neale es “descubrir y subrayar convenciones estética”. Este recurso se emplea en la definición de personajes, ambientes y situaciones, que reflejan las hipérboles narrativas del género. Uno de los personajes paródicos de “Muñeca Brava” es Lina, una de las mucamas de la mansión, apodada Mariposa (en alusión a las mariposas adheridas a su ropa y a su cabello), quien es la representación del último grito de la moda, es una mujer obsesionada por su cuerpo, vanidosa y sin sus mariposas no puede vivir. Con este personaje se ponen de relieve mecanismos de iteración obsesiva, las “frases” que utiliza sirven de respuesta a cualquier pregunta y para toda situación, usa indiscriminadamente las expresiones: re-top, re-fahion, re-bien, obvio. Ella maneja códigos lingüísticos que parodian al porteño, a través de la definición un vocabulario de moda, que contextualizan un determinado momento histórico. Sus diálogos están plagados de frases constantes y son fácilmente reconocibles. El no hacer uso de estos modismos implicaría estar “out”, una cuestión impensable para Mariposa. Este personaje puede ser aceptado o rechazado por razones inversas: se la puede querer por ser dulce, sincera y especial en el relato; pero a la vez se la puede ver como histérica, superficial y sujeta y enajenada por el sistema capitalista.

Otro personaje paródico es el mayordomo Bernardo, porque sus actitudes aluden a comportamientos sexuales desviados en la construcción social de lo masculino como opuesto a lo femenino. El mecanismo paródico hace que la sexualidad condenada continúe presentando una naturaleza ambigua (aunque, con el restablecimiento del equilibrio, esto resulta sólo aparente: Bernardo finalmente se casa con Martha, la hija de la cocinera).

La parodia también puede interpretarse como una crítica, Milagros, simula una cena de “mujer de clase”, y utiliza todos los utensilios correspondientes y las formalidades típicas, esta escena que se representa una crítica a las costumbres burguesas.

Representaciones de la maternidad

La figura de la *madre* tiene un papel central en el género melodramático. Concebimos la *maternidad* como la construcción social de una realidad dominada por la ideología burguesa y una perspectiva patriarcal. Se acepta socialmente que la madre se “*sacrifique*” por sus hijos, que de su vida por la felicidad de estos.

Es importante relacionar estas construcciones sociales en torno a la maternidad con los modelos psíquicos instaurado por la teoría psicoanalítica de Freud, ya que el método de esta disciplina permite develar secretos de la socialización de la mujer subsumida en el régimen patriarcal. “El psicoanálisis puede considerarse un discurso salpicado de ideología burguesa que actúa casi como un aparato ideológico del Estado”.²¹ Esto significa que reproduce las normas, los valores y las creencias de la ideología dominante.

Si nos remitimos a la maternidad, el régimen patriarcalista sólo consiente el aspecto simbólico de la misma, esto significa una represión de los aspectos que vincularían a una mujer con otra si quedaran en libertad. En relación con el aspecto simbólico, la madre es ajena a la sexualidad y por ende, no constituye una amenaza para el hombre. Sexualidad femenina y maternidad son incompatibles en la representación dominante.

En “Muñeca Brava” se aparenta reflejar la familia perfecta de clase alta, pero en realidad se trata de una representación, nada más alejado de los Di Carlo que la familia ideal del sistema, con la madre perfecta y el hijo, cada uno en el lugar que le corresponde. Luisa no da indicios de haber hecho sacrificios por ninguno de sus dos hijos: Ivo y Victoria (quien es

²¹ Kaplan Ann: “Las mujeres y el cine”, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 51.

hija de Federico Di Carlo). Tampoco mantuvo una relación basada en el afecto y la comprensión. Aunque, su indiferencia más notoria con Ivo, puede aludir a que ella llegó al matrimonio cargando con un hijo de otro hombre. Lo tuvo siendo soltera y Federico, previo acuerdo familiar, aceptó la responsabilidad y la mentira de ser padre del muchacho. Su aspecto físico, es de una mujer de clase alta siempre impecable, no ilustra la iconografía clásica de la madre con vestimenta sencilla, delantal y cabello despeinado.

Victoria es una joven de casi la misma edad de Milagros, y lo único que le interesa es su persona. Vive para su imagen. Es superficial, vanidosa y mimada por su padre en todos los caprichos de niña rica. Siente un rechazo fatal hacia su madre y en el fondo tiene miedo de terminar como ella. Su deseo es llegar a ser modelo famosa y salir en las páginas de las revistas. Siempre está organizando fiestas en la mansión para figurar. Le encanta burlarse de la servidumbre y exige ser atendida como reina.

La Señora Angélica ocupa el lugar de madre dentro del círculo de la familia nuclear. La debilidad de los personajes masculinos, específicamente Federico Di Carlo, significa que la madre es un personaje fuerte y con carácter, aunque no es una mujer mala. Es autoritaria y desde su encierro intenta manejar a toda la familia. Pocas veces lo consigue porque generalmente no la consideran. Angélica es seria, muy desconfiada y a la vez, manipuladora. Es una mujer elegante y con modales refinados. Siempre intenta quedarse con la última palabra en todas las discusiones. Pero, a pesar de ello, es un cero a la izquierda respecto de las decisiones, por eso se aferrará a Milagros. Sentirá que ella sí puede cambiarle la vida y podrá escucharla, alguien que le dará sentido a la última etapa de la vida. Vive encerrada en el altílo de la mansión, pero con todas las comodidades. El encierro ha acentuado su mal carácter y es atendida sólo lo necesario. Trata mal al resto de la familia y a los sirvientes, excepto su predilección por Ivo, y más tarde, también Milagros la conquistará. Siempre se inclina por los más débiles e intenta protegerlos. Ella desconoce que él no es su verdadero nieto. Ivo fue rechazado afectivamente por Federico, y la anciana nunca le perdonó eso a su hijo. Federico tomó venganza porque ese hijo que debió aceptar para salvar la empresa de la ruina. El odió el embarazo de Luisa: “Es el paquete que me endosó papá cuando me casé con Luisa”- afirma enojado, en un diálogo con la Sra. Angélica.

La relación entre Angélica y Millie sorprenderá a algunos y molestará a otros. Ella logró

sacarla del encierro, y a partir de ese momento la relación se volverá incondicional, uniéndolas en un amor sincero. Para Milagros se convierte en la abuela que nunca tuvo y para Angélica será la única alegría de vivir. Se impondrá un gran desafío que consiste en pulir los modales vulgares de Milagros y convertirla en una verdadera dama de sociedad. También, comparten su origen pobre, porque su madre fue una empleada doméstica, igual que la mamá de Milagros. La salud de la anciana irá debilitándose cada vez más, hasta presenta problemas de movilidad. Millie estará pendiente permanentemente de la salud de “la Doña”.

Desde la perspectiva burguesa la *maternidad* es un símbolo de la fertilidad, de hecho, se considera como un sinónimo de vitalidad y este anhelo constituye el denominador común de toda mujer que se casa. Gloria, otra mucama de la mansión, que ha contraído matrimonio con el aprendiz de mayordomo, ha perdido un embarazo y no puede concebir nuevamente. Se siente un monstruo porque no poder cumplir con las reglas sociales preestablecidas para la mujer, asimilada tanto a la cuestión biológica como a la construcción social del género femenino. Este tipo de representaciones figuran en el imaginario social instituido por la ideología dominante.

● Construcción de la espectadora como madre ideal

Al trabajar el tema de las representaciones de la *maternidad*, otro aspecto digno de destacar es la caracterización de las espectadoras, quienes pueden identificarse con múltiples personajes. La interpretación planteada por Tania Moldeski hace referencia a que el sujeto-espectador de las telenovelas –aunque también para las soap operas- es constituido como una **madre ideal**: “una persona que se identifica con todos los miembros y conflictos de su familia y que no reclama nada para sí”.²² Este rol de espectadora-madre es liberal porque la madre se presenta como capaz de comprender los distintos puntos de vista de una situación, no llega a identificarse plenamente con un solo personaje y en una determinada acción. Esto implica que predomina la identificación con determinadas situaciones más que con un único personaje. El resultado de estas identificaciones múltiples es un espectador *despojado de poder* que se manifiesta en la incapacidad de controlar la diversidad de

22 Moldeski, Tania: “Search for Tomorrow in Today’s Soap Operas” En: Richard Adler (ed): *Understanding Television. Essays on television as Social and Cultural force*, (1981), New York, Praeger.

conflictos y personajes que componen el relato.

Las mujeres disfrutaban aquellos programas que le ofrecen una alternativa a la realidad de sus propias vidas, y a su vez, le permite identificarse con situaciones y conflictos cotidianos. La telenovela mantiene expectante a la telespectadora mientras estimula su deseo de conclusión de la historia, en un entrelazado de situaciones que conllevan a posteriores conflictos y sufrimientos. Este género contribuye a satisfacer las “fantasías colectivas” porque retrata permanentemente situaciones familiares y movilizan los deseos de la audiencia: de la gran familia completa y autosuficiente, actualizando el mito de la comunidad. A esto último, contribuye la representación de la “gran casona familiar” o la mansión que en el paisaje de ficción de la telenovela, ya que construye un imaginario sociológico y literario: la casa tradicional donde vive un número significativo de personas. En “Muñeca Brava” son constantes las tomas panorámicas de la mansión, luego de cada corte publicitario. En el espectador produce efectos tranquilizadores respecto del debilitamiento de su propia imagen de casa.

La alusión al mito en la telenovela se puede interpretar desde la perspectiva del Levi-Strauss. Para el antropólogo francés la estructura del *mito* tiene por función organizar la experiencia vivida bajo la ilusión inocente de que las contracciones de clase pueden ser superadas y las dificultades resueltas.

Otra postula respecto de la existencia de efectos mitológicos generados por la telenovela es la que presenta Roman Gubern. El autor sintetiza algunas características que posibilitan una eficaz identificación-proyección por parte de la teleaudiencia:

- 1.** Derivado de la presencia del personaje principal, -Natalia Oreiro en nuestro caso-, como una presencia hogareña, como un familiar más que comparte el almuerzo de cada mediodía, en virtud de su carácter habitual en la esfera doméstica.
- 2.** Necesidad de una estereotipación caracteriológica de los personajes, como un arquetipo estable y fácilmente reconocible por el público. Por ejemplo, la existencia de algunas disyunciones básicas para definir los personajes: hombres/mujeres; ricos/pobres; buenos/malos.
- 3.** Los protagonistas de estas ficciones se caracterizan por un flujo biográfico continuo, es decir, que los personajes evolucionan y se transforman en el transcurso de la historia.

Relaciones entre hombres y mujeres

La vida cotidiana es representada en las telenovelas dentro de una temporalidad en la que se desarrolla el rol económico y social de la mujer. Es en ese tiempo de la cotidianeidad doméstica en el que se manifiesta la discriminación de los roles sociales: separación entre al esfera pública y la privada; la producción y la reproducción, el dominio de los intereses públicos queda atribuido al hombre.

El comportamiento de los personajes femeninos en muchas ocasiones está marcado por un papel tradicional. Por ejemplo, la histórica discriminación sexual de la mujer, se consolida en factores económicos, pero también tienen un trasfondo ideológico y costumbrista que genera un imaginario social. La liberación de la mujer se representa con remisiones a lo moral, pero jamás remite a cuestiones monetarias. El caso de la hermana Sor Cachete (anteriormente mencionado en el ítem: “Relaciones entre mujeres”) se encuentra ante una “crisis de fe”, desea liberarse y “conocer el mundo”, pero, su libertad sólo se define en el terreno moral. Su vocación de “servicio” religioso se extrapola al servicio doméstico, y los oportunistas se aprovechan de su bondad. De esta manera, sólo se proyectan hacia el exterior las virtudes domésticas.

Los personajes se feminizan y se masculizan basándose en ciertos rasgos socialmente aceptados, impuestos por los cánones de la ideología burguesa: mujeres víctimas que buscan el amor y la felicidad, que encarnan sentimientos nobles. Los personajes que presentan estas características son: la heroína (Milagros) y su entorno de amistades. Por otro lado, están los hombres codiciosos, que persiguen el poder y dominan la esfera pública. Por ejemplo: Federico Di Carlo, el "jefe de la familia". Su sed de poder no tiene límites, es un hombre absolutamente abocado a los negocios y amargado con su vida. Es bastante agresivo y arrogante. Es un hombre de corazón frío y lo único que le interesa es la fortuna y el dinero. Se ha refugiado en su vida extrafamiliar y nada lo satisface. Humilla con gran facilidad. Tiene una relación afectiva con su secretaria Andrea. Otra figura de características similares es Damián, el hermano de Luisa, que también vive en la mansión desde la muerte de su esposa. Es cuñado de Federico y no se llevan nada bien. Es un hombre oportunista y sólo le interesa su beneficio personal. Pero, también hay mujeres ambiciosas e interesadas que, por este rasgo, se inscriben en la dimensión masculina y hay hombres que dan todo por su amada y se inscriben del ámbito de la feminidad. En el primer

caso, Andrea es un perfecto estereotipo: es una mujer muy atractiva que ronda los 30 años. Es secretaria personal de Federico y su amante. Es muy interesada y su gran sueño es ocupar el lugar que siente le corresponde en la mansión de los Di Carlo. Es frívola, vanidosa e inmoral. Finge una actitud sumisa para no originar reproches, pero es no duda en acostarse con Ivo en cuanto se le presenta una oportunidad. Lo busca permanentemente tratando de desequilibrarlo para luego poder dominarlo y acercarse a su objetivo. Además goza estando con Ivo y observando la incomodidad de Federico. Utilizará a todo el mundo en beneficio propio, sobre todo a Damián, hermano de Luisa quién es muy débil ante sus encantos. Respecto del segundo caso, el galán (Ivo) es un hombre apuesto y de gran atracción para las mujeres. El clásico "ganador", el joven rico, rubio y de ojos claros. Huye de toda relación que le plantee un compromiso hasta que realmente se enamore. Ivo es un ser contradictorio, pero de nobles sentimientos. Milagros lo puede. Es la única mujer que le pegó un cachetazo. Milagros le dice que es un atorrante y mujeriego, y él le responde: fui (antes de conocerla). "El anuncio de la boda será el adiós a los a los desencuentros, a las peleas, a las discusiones y a las mujeres" -acota Milagros-.

Al analizar los sistemas de género observamos que ellos no representan la asignación funcional de roles sociales biológicamente preestablecidos, sino que se trata de medios de conceptualización cultural y de organización social. Entre los personajes femeninos podemos hacer la referencia implícita a ciertos mitos, encontramos el *complejo de cenicienta*, que implica el ascenso social mediante una boda, y la abdicación de responsabilidades. Por ejemplo, Martha, una de las mucamas, busca que un príncipe azul la salve para ascender socialmente y para dejar el trabajo doméstico.

Desde otra perspectiva, la defensa de la ideología del matrimonio y de la familia, tiene su contrapartida es la discriminación de la mujer. El amor consolidado por la unión legítima del matrimonio, es aceptado socialmente y valorado; en cambio, la pasión termina condenada por el destino.

Final feliz

“Dicen que los príncipes azules no existen.. y las princesas tampoco... ¡Es cierto! No los vas a ver caminando por ahí, pero se los puede descubrir!... Y sentir!. Porque existen...! En el alma...en el corazón... Sin ir más lejos miren el caso de esta parejita: uno se puede encontrar el amor de su vida vendiendo gaseosa en una canchita, o en un taller mecánico o manejando un taxi. Están!

*palabra de boy-scout!. Sólo hay que amar, amar, y amar mucho, mucho más...
Porque amando se puede descubrir que el amor no es un milagro...*²³

La existencia de un final feliz se acerca al cuento de hadas. “La espera se convierte en la condición fundamental: la verdad, nos dicen esos relatos, está *al final* de la espera”²⁴.

El final feliz debe ser visto como parte integrante del esquema, en cuanto constituye una de las reglas del género: forma parte de las telenovelas, del mismo modo como las personas lo desean para su vida real. Esta esperanza las estimula a luchar, para sortear los obstáculos y alcanzar la felicidad esperada. “Que todo termine bien es lo que más desea el instinto de supervivencia. Por otra parte, existe un sueño de justicia y de valorización de los más débiles que se traslada al reino de la fantasía”.(F. Kothe)

Como ya hemos mencionado, el tema central en la telenovela es la felicidad de una pareja heterosexual, monogámica, que llevará a la construcción de una familia. Entre este tema central y los motivos, operan los temas articuladores, que son una especie de intermediarios entre ambos. Por ejemplo, la felicidad como algo complicado, difícil de alcanzar, por ello, en el plano narrativo se deben superar un sinnúmero de pruebas y, sobre todo enfatizar el sufrimiento para lograr la felicidad, que constituye la concreción de su amor en el matrimonio. Se enfatiza la tensión entre el naturalismo y la exageración: el relato se acelera, se multiplican los motivos y sobresale la retórica del exceso. En esta etapa se destacan los flash-back²⁵, llantos, lectura de una carta o un poema, cuyo objetivo es hacer hincapié en la felicidad como un trofeo, que se obtiene sobre la base de sufrimiento, tiempo, paciencia y sacrificio.

En un primer plano aparece la búsqueda de la felicidad, el “estar juntos” de la pareja protagónica superando cualquier tipo de obstáculos del orden de las “convenciones

23 Relato final de Milagros, en el carruaje que traslada a los novios.

24 Luppo, Flavia: “La pantalla: espejo del alma”, En: Verón Eliseo y Escudero Chauvel Lucercia (comp): Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales”, (1997), Barcelona, Ed. Gedisa.

25 Se trata de una memoria discursiva que posibilita la actualización de un personaje o una situación particular registrada en el interior del relato. Un flash back recurrente es el del encuentro de Ivo y Millie. Ivo siente sed, Bobby le señala a la persona que está vendiendo gaseosas con la caja al cuello.

El se acerca: Me das una, cuánto es?

Ella contesta: un peso... acá tiene... y le ofrece un vaso... antes de agarrarlo, Ivo responde: gracias, Carlitos...

Milagros le tira la gaseosa en la cara y enojada le dice:

Carlitos las pelotas... y se va... Ivo queda impactado.

sociales”.

Milagros se entera que la familia Di Carlo está por caer en la ruina y perder toda su fortuna. Pero, Ivo puede salvarlos casándose con Pilar, debido a que su padre saldará las deudas de los Di Carlo, siempre y cuando se cumpla con este requisito. Milli se sacrificará nuevamente, dejándole el terreno libre a Pilar: “Ganaste. Te puedes quedar con el vestido y con el novio” –le dijo con indignación-. Ese será el destino que dará un giro para recompensar a los que verdaderamente se aman, otorgándoles la esperada felicidad.

La situación se revierte cuando Néstor Miranda, el padre de Ivo decide comprar las acciones de la empresa constructora. Mientras tanto, se viven momentos dramáticos en la mansión. Se representan situaciones en las que son injustamente castigados los personajes que encarnan el *Bien* y, aparentemente, se protege el Mal, poniendo énfasis en el suspenso y en el cambio de suerte: la heroína salva al galán como en la tragedia griega y reestablece así el orden inicial. La condena a los malos finalmente se concreta: Pilar termina internada en un hospital neuropsiquiátrico.

Esta afirmación alude a esa felicidad mágica que posibilita, en el contexto de las convenciones sociales, que el deseo triunfe en las telenovelas. De este modo, los protagonistas lograrán superar todos y cada uno de los obstáculos que les impedían concretar su unión. El casamiento de los protagonistas conduce a un reestablecimiento del equilibrio (este es el núcleo primario), el anuncio de la boda, la entrega de los anillos y el “sí” de los novios en la Iglesia podrán considerarse los núcleos secundarios.

■ El matrimonio como valor

Nuestro corpus, como abarca los últimos capítulos, es un ejemplo patente de lo que consideramos un “happy end”. Acorde con ello, la boda es uno de los motivos finales. Se muestra un primer plano de la heroína y el galán colocándose los anillos simbolizan, de alguna manera, una garantía de que los momentos dolorosos e infelices han culminado. Acto seguido, Milagros e Ivo se besan apasionadamente en la escena final frente al altar, ese beso excede los inconvenientes atravesados en el pasado y borra todo indicio de infelicidad futura. Retomamos así lo expresado anteriormente para rescatar la historia de amor como el fundamento y la base del género.

Se respetan las formalidades previas al matrimonio: primero se anuncia la boda de la

pareja en una cena donde están presentes todos los miembros de la familia; luego, el verdadero padrea de Ivo, Néstor Miranda, pide la mano de su hijo a Federico Di Carlo, el padre de la novia.

El matrimonio como valor significa que es una institución que merece respeto social y se inscribe dentro del campo de lo no discutible. No se trata de una unión matrimonial cualquiera, sino aquella sagrada, instituida por la Iglesia, por la cuál se presume que la pareja protagonista, ha llegado “limpia” al matrimonio. El matrimonio será entonces, la consumación de un amor profundo y verdadero, un amor puro, que sólo la muerte podrá desunir. Consagra la unión eterna con el otro. Sin embargo, se presentan matrimonios por conveniencia, como el de los Di Carlo, que se concretó sólo por razones económicas y no es el amor lo que une a la pareja durante toda la trama, sino el poder y la clase social. La lección moral es la infelicidad para ambos. Además, el matrimonio monogámico como institución abole la posibilidad de otras parejas paralelas, regla que, Federico no cumple en absoluto.

La concatenación de relaciones de parentesco parece reconstituir ese universo centrado en la dimensión de la familia patriarcal, donde cada uno de los personajes tiene al menos una relación primaria con otro. La pareja protagónica será la constructora de un amor heterosexual, monogámico y con perspectiva de formación de una familia conformada a través de la institución del matrimonio religioso. *La valoración y el respeto por la institución familiar se enfatiza en este género, contribuyendo a lograr una clausura patriarcalista.* En oposición, suelen criticar el adulterio por medio de ciertos mecanismos enunciativos.

La institución familiar está cargada de un imaginario que le proporciona jerarquía social. Por lo tanto, protege a la pareja de cualquier eventualidad futura y ejerce una especie de restitución sanadora de todos los sufrimientos soportados en el pasado.

El casamiento se concreta en el lugar donde Milagros vivió los momentos más felices de su infancia. Ella llega en un carruaje conducido por caballos blancos, con su vestido immaculado y radiante. El altar, construido en la cancha de fútbol, con el arco como telón de fondo, simboliza la gran pasión de “Cholito” por la pelota. Su mirada nerviosa prevalece hasta llega al altar, lugar donde la espera él, que se da vuelta y la mira emocionado, Milagros serie con alegría. La marcha nupcial corona este momento colmado de felicidad.

Cuando los protagonistas se besan en un larguísimo primer plano produce una sensación de alivio; parecería que las dificultades han terminado.

Telenovela e imaginario social

Imaginario es pensar la producción social de significaciones, en tanto elemento constitutivo de las sociedades. Se imponen así, redes de sentido que instituyen un orden social determinado. Las normas del género aunque no estén expresadas explícitamente, pueden ser transmitidas de manera implícita a través de los usos del lenguaje y de los distintos símbolos.

La alusión a la religión católica es un motivo permanente en la trama de “Muñeca Brava”. La “Cholito” que se crió en el convento adquirió hábitos y tiene la costumbre de pedirle consejos a Dios (“al Fierita” según Milagros) y agradecerle por las cosas que le salen bien. Las escenas en la Parroquia del convento y las visitas al padre Manuel son un leit motiv en la tira.

Los imaginarios sociales asignan roles, posiciones y funciones –la mujer de clase popular/ la mujer de clase alta-; se respaldan categorías para un actor individual o un fenómeno y se fijan límites: lo permitido / lo prohibido; lo normal y aceptado vs. lo anormal o impropio tanto para la mujer como para el hombre. Esto contribuye a la formación de estereotipos sociales.

En “Muñeca Brava” se hace referencia a los usos del tiempo libre, especialmente, a las formas de diversión de las clases populares. La *bailanta* se presenta como un lugar emblemáticos, una especie de “templo” de la cumbia que abre sus puertas en la madrugada. De esta manera, se ponen en juego sistemas valorativos y sistemas compartidos de percepción, códigos que rigen el comportamiento de los bailaneros y que expresan sus gustos y estilos. La *bailanta* conforma de cierto modo una puntuación de texto, esto quiere decir, que este tipo de escenas se ubica generalmente al final de cada capítulo y muestra también una dinámica del pasaje entre un episodio y otro.

La *bailanta* es uno de los espacios donde se pone en juego una “*mirada masculina*” porque la mujer se presenta como objeto erótico. El concepto de *mirada masculina*, planteado por Kaplan para la narrativa cinematográfica clásica, y que evidentemente remite

a la institución del patriarcado, domina y reprime a las mujeres a través de su poder de controlar el discurso y el deseo femenino. En la bailanta se muestran escenas de mujeres bailando en las tarimas, con “poca” ropa, que se mueven sensualmente. También se realizan concurso con desfiles para elegir a la a la “chica bailantera”, a la “chica del milenio”. Incluso, en el propio texto televisivo, los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objeto de la mirada. Ramón (el jardinero) y Chamuco (el aprendiz de mayordomo) son habitúes de la bailanta y ellos mismos se definen como “mirones”. Predomina el recurso estilístico de la metonimia y los primeros planos de piernas con minifaldas muy cortas. Del otro lado de la pantalla, el espectador se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres. En cambio, el galán de la telenovela devuelve al espectador varón su imagen reflejada y perfeccionada, Ivo es el “ganador”, personifica una sensación de dominio y control masculino. La mirada masculina dominante otorga poder social, político y económico y sexual al hombre y relega a la mujer a la ausencia y al silencio.

Una escena representativa de esta postura es la imagen de Milagros en una bañadera llena de espuma, que eleva su pierna con movimientos provocativos. La cámara toma un plano detalle de su pierna cubierta de jabón. Su desnudez confirma pasaje al plano de las connotaciones: su sexualidad, su carácter deseable; ese discurso la cosifica y paralelamente establece patrones culturales dominantes (desde un punto de vista psicoanalítico, pretende eliminar la amenaza que representa la mujer para el sexo opuesto). La mujer es presentada como objeto del deseo, es el centro de la mirada masculina.

Respecto de la pareja protagónica, se fetichiza a la mujer porque a Ivo le cuesta reconocer su amor por Milagros, el cuerpo de ella parece presentarse como una amenaza a su sexo. Los movimientos del pelo y su volumen se constituyen como un mecanismo del fetiche porque acrecientan la belleza física del objeto.

En la presentación, Natalia Oreiro interpreta el tema musical “Cambio Dolor” que identifica a la telenovela. Las imágenes que fluyen en el video clip muestran las dos caras de la protagonista: Milagros, es presentada como objeto erótico (una escena donde esta acostada en el piso, con ropa transparente y rodeada de pétalos de rosas blancas), se intercalan con imágenes de “Cholito”, pateado la pelota, que “parecería” subvertir la dominación patriarcal. Podemos pensar que aquí encontramos una posición femenina

contradictoria, sin embargo, la perspectiva patriarcalista será dominante. El planteo de Laura Mulvey sostiene que el espacio social, entendido como un constructo, por eso se ha de esperar que la mujer comience a crear su propio discurso, en cuál ella sea sujeto del mismo, dejando atrás el mirada masculina dominante.

Otro elemento indicativo del gusto popular es la introducción del fútbol, pero a través de un personaje femenino (la heroína), una apasionada del fútbol que es capaz de dejar cualquier cosa por un partido. Se trata de una manera de introducir en la trama un significativo componente de la identidad nacional. Tal es así, que cuando se retiraba con Ivo de la boda, uno de los pibes de parroquia la invita a jugar un a la pelota, sin titubear, “Cholito” *renace*, con su vestido de novia sale corriendo y mete el un gol, que vale doble: un partido y el triunfo del amor. Milagros es plenamente feliz. Se logran unir dos “mundos” aparentemente incompatibles.

El discurso femenino y la teleaudiencia

Mary Ellen Brown plantea el tema del “discurso femenino” y lo relaciona con el uso que hace el público de las telenovelas: “Como primer paso para hacia la liberación y como catalizador del cambio social, o si las telenovelas, como a menudo se da por sentado, no hacen más que reforzar los valores culturales que mantiene a la mujer en su lugar”.²⁶ En otras palabras, el discurso femenino puede asimilarse la discurso de resistencia, que le permite a las mujeres insertarse en la cultura y ala vez, tomar distancia de ella. Una de las maneras por las cuales se lleva a cabo es por medio del chisme o del comadreo, que valida un ámbito de experiencia reconocida por la mujer.

En la cultura y el discurso femenino predomina la tradición oral. Estas redes orales entran en conflicto con la cultura culta y los habitus de la elite. El saber que aportan las telenovelas sirve de apoyo a las redes de amistad entre mujeres, porque ese conocimiento les permite comprender la cultura femenina. Las espectadoras pueden utilizar las situaciones representadas en la pantalla para compararlas con su vida cotidiana y pueden crear un

²⁶ Brown, Mary Ellen: “El discurso femenino y el público en las telenovelas: un argumento a favor de la lectura de resistencia”. En: Verón Eliseo y Escudero Chauvel Lucercia (comp): Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales”, (1997), Barcelona, Ed. Gedisa, p. 223.

discurso crítico al respecto. Es decir, tomar conciencia del papel subordinado de la mujer y cuestionarse ese lugar en la esfera de lo social. En general, los mensajes difundidos por los medios de comunicación (Aparatos Ideológicos del Estado), constituyen el soporte de un conjunto de mensajes implícitos y estructurados, expresión del sistema de valores de la clase social dominante que defiende sus intereses de clase. Es preciso tener en cuenta que los efectos de la subordinación de la mujer u su capacidad de resistencia la orden hegemónico varían según la posición que ocupe en la estructura social. “El discurso femenino suele ser paródico: es decir, se burla de las prácticas y de las nociones discursivas dominantes. Al jugar de esta manera con las convenciones d el discurso dominante, el discurso femenino se constituye como otro y exhibe una resistencia potencial”.²⁷ En síntesis: un **discurso femenino** es aquel que circulan por carriles paralelos a los de la cultura dominante, y puede encontrarse en las telenovelas, en los chismes y el comadreo.

Aquellas mujeres que reconocen su posición subordinada en la escala social y la discriminación sexista del género femenino, y puedan hablar de dicha opresión están iniciando un proceso de carácter político. Y esta posición de resistencia se puede lograr a través de la s redes de comadreo que se generan en torno a la telenovela. Nuestro trabajo de análisis no tiene como fin llevar a cabo una etnográfica de audiencia, que es el tipo de investigación que trabaja con herramientas metodológica (observación participante, entrevista, cuestionarios individuales y grupales) que podrían facilitar datos sobre sitios de particular interés para las mujeres en la telenovela “Muñeca Brava”. De esta manera, -sin trabajo de campo-, nos limitaremos a teorizar sobre que podría denominarse una lectura de resistencia: es aquella en la que el placer de la resistencia requiere de conocimientos estratégicos, de una actitud crítica por parte del espectador y que se expresa en las conversaciones entre mujeres (que establecen una alianza basada en relaciones de placer), que hablan desde sus propias condiciones de sujeto. “El discurso femenino involucra prácticas conversacionales entre las mujeres u otros grupos no dominantes en los que sus opiniones son valoradas, y en los que pueden conversar en forma directa y compartir las mismas o similares percepciones del mundo”.²⁸ Por ello, concluye Mary Ellen Brown, el

27 Brown, Mar Ellen: “Conclusión: Consumption and Resistance –The Problem of the Pleasure”, en Mary Ellen Brown (ed) : *Television and Women ‘s Culture. The Politics of the Popular*, (1990) , London Sage Publications.

28 Op. cit.

placer del género no es solo textual, sino también contextual.

© Andrea de Felice, 2000/2004