

Masculinización de la mujer como recurso de acceso a la estructura de poder¹

Sara Elizabeth Pérez M.

Introducción

Los seres humanos nos construimos a partir del otro, observándonos en las prácticas sociales que se transforman con el pasar de los años. Las sociedades cambian y con ello la cotidianidad y las formas de relacionarnos. Una de las dinámicas sociales que se han transformado es la que refiere al hombre y mujer como parte activa de posiciones de poder, esto es, el lugar de mando en el ejercicio laboral. Uno de los aspectos a resaltar de la incursión de la mujer en la estructura de poder es la adopción de conductas masculinas como medio para acceder y permanecer en ella. En este análisis se aborda la presente temática en un formato de ficción a partir de las representaciones femeninas que se observan en pantalla.

La primera parte describe la importancia de la ficción televisiva como producto que recrea la vida cotidiana de México y cómo a partir de las series y telenovelas se construyen representaciones sociales. Específicamente se distingue la dinámica de los géneros y funciones tradicionalmente asignadas en nuestro país y el proceso de cambio al que se han sometido. Posteriormente, se esboza la metodología utilizada para la presente investigación, es decir la estructura narrativa y el análisis de las imágenes desde la teoría de las representaciones

¹ Este análisis forma parte de un capítulo perteneciente a la investigación realizada para obtener el título de maestría, La representación de la mujer en la política: el caso de la telenovela mexicana *Infames*.

sociales. La serie observada es *Infames*, cuya relevancia radica en la presencia de personajes femeninos con poder en el ámbito laboral; la producción de Argos se desarrolla en un contexto político mexicano durante el año 2012.

Los resultados del análisis de la narrativa e imágenes se describen en diferentes apartados, mismos que han sido divididos desde la masculinización observada en las manifestaciones lingüísticas y el lenguaje corporal, esto es, los gestos, las actitudes, la gestión emocional y el atuendo que los personajes femeninos de la serie muestran en la trama.

La ficción narra la cotidianidad

A través de los años, la televisión en México ha relatado las transformaciones sociales y culturales del país, acompañando nuestros haceres cotidianos y guiando nuestra experiencia en sus diversos formatos. Haciendo hincapié en el producto estrella de la televisión mexicana (Orozco, 2006: 11-36), la telenovela, conviene afirmar que ésta ha sido sin duda alguna, el escenario que refleja la idiosincrasia del país.

Construido con imágenes, en el México televisado concurren diversas perspectivas sobre cómo es, cómo debe ser la sociedad y las múltiples relaciones que en ella se establece. Asimismo, se articulan imágenes y significaciones de la vida cotidiana, instituciones, ciudadanos en sus actividades diarias, hombres y mujeres desenvolviéndose socialmente. Visualizando a través de los personajes, las telenovelas asocian prácticas sociales a grupos y personas. Considerando como punto de partida los contextos que subyacen en la ficción televisiva, específicamente en nuestro país, la mujer es un actor fundamental en la comprensión de la sociedad moderna y sus dinámicas.

La mujer en el México contemporáneo participa socioeconómicamente en la actividad laboral ejerciendo funciones que paulatinamente le proporcionan el acceso al poder. Una de las formas en las que usualmente se expresa el poder es el político, el cual ha sido estrechamente relacionado con el género masculino, concibiéndose como un escenario donde solamente el hombre participa. Estructurándose históricamente

esta noción hegemónica del hombre como la figura poderosa, la figura femenina en el ámbito político ha devenido en una constante lucha por el reconocimiento y visibilidad en el ejercicio político.

La mujer mexicana ha sido representada durante mucho tiempo como aquella que ejerce el poder en un ámbito restringido como es el doméstico. Representaciones simbólicas que dan origen a frases tales como «ama de casa», «la patrona», «la reina del hogar», «la jefa»; expresando la potestad y dominio sobre un espacio limitado, privado, que debe proteger y custodiar: el hogar, la familia y todas las dinámicas que en él se reproduzcan. Así, la mujer mexicana era dueña y ama de su casa, un escenario privado; mientras que el hombre se desenvolvía en el ámbito público, lugar donde es visibilizado y reconocido socialmente.

Con una marcada división entre el ámbito público asociado a la figura masculina y el ámbito privado asociado a la figura femenina, rasgos culturales como «el hombre es el proveedor», «el hombre es el que trae dinero a la casa», definían al hombre como aquel individuo que tiene poder sobre el dinero, sobre lo económico. Por otra parte la mujer se relacionaba con los afectos, con lo emocional, en contraparte con la prudencia del hombre.²

Las transformaciones sociales modificaron estas estructuras culturales identitarias de la mujer y el hombre.³ El advenimiento de un sistema económico que orilló a la mujer a buscar fuera del hogar la subsistencia para mantener la familia y que posteriormente posibilitó su participación en el ambiente laboral. Si bien este paso del hogar al espacio de trabajo significó la visibilidad de la mujer, también constituyó un enfrentamiento en las construcciones simbólicas de la mujer y el hombre. Así, el ingreso de la mujer en escenarios que antaño no le

² Giddens señala que «la imagen de la «madre y esposa» reforzó un modelo de «dos sexos» de actividades y sentimientos diversos. Las mujeres fueron reconocidas como diferentes por los hombres, como incognoscibles-habitantes de un dominio ajeno al hombre» (1998: 28).

³ Sobre las transformaciones sociales y las dinámicas del hombre y mujer en la actualidad, véase (Illouz, 2010 y Beck, 2001).

eran permitidos dio origen a una adopción de características asignadas al hombre en la sociedad. De tal forma que la mujer que aspira al poder o que lo ejerce, debe emular conductas masculinas porque éstas han sido asociadas a la figura hegemónica del poder, la masculina.

Señalan Martínez y Montesinos (1996) que las mujeres acceden a puestos de poder a partir de la resignificación de las identidades genéricas en la actualidad y el cambio en las estructuras de poder y sus representaciones simbólicas. Los significados de ser hombre y mujer en la actualidad se han modificado a partir de que adquieren nuevas funciones sociales. De modo que los hombres comienzan a adquirir responsabilidades en el ámbito doméstico y las mujeres participan activamente en la economía del país. Una de las interrogantes que surgen en el análisis es ¿frente a quién se constituye el poder?, la búsqueda del poder se considera en función de una batalla, una lucha de género constante por la representación simbólica. No hay mujeres confrontándose por el poder, hay mujeres y hombres disputándose la posición de dominio tanto en los ámbitos de la vida real como de las ficciones mediáticas.

La presencia femenina en los espacios de autoridad y control, donde se refleja el poder, se ha incrementado visiblemente en las ficciones televisivas. En el caso mexicano, la productora Argos ha transmitido telenovelas donde es posible identificar tendencias culturales y sociales en boga respecto a la resignificación de la identidad femenina frente a los procesos de cambio en las estructuras de poder.⁴ De esta manera, interpelando al espectador y posibilitando un reconocimiento a partir de la cotidianidad que da sentido a la trama, la ficción televisiva se legitima como industria cultural demostrando su alcance mediático en la producción del sentido social.

Hemos de cuestionarnos ¿qué es la ficción? La palabra ficción deriva del latín *fingere* cuyo significado se traduce en modelar, imaginar, simular (Buonanno, 1999). Este término equivale a la narrativa, al

⁴ Algunas de las telenovelas representativas de Argos que abordan estas temáticas son *Mirada de mujer* (1997), *La vida en el espejo* (1999), *Las Aparicio* (2010) y el *Sexo débil* (2011).

producto de la imaginación y fantasía. Aunque pudiera suponerse que la ficción se contrapone al hecho, la realidad y la ficción se enlazan a partir de la televisión produciendo significados culturales, denominamos entonces a este producto como ficción televisiva. La televisión no reproduce la realidad, produce realidades (Orozco, 2001). Esta discusión sobre la realidad y la ficción como producto de la televisión ha distinguido un aspecto importante: la representación. Es el mundo a través de la imagen lo que se trasmite por las pantallas de la televisión, es un constructo social.

La ficción es un género que destinado a narrar historias por televisión, construye versiones de una realidad conocida, visiones de un mundo donde es posible identificarnos en las imágenes. Esos elementos en los que nos reconocemos son prácticas sociales que realizamos en la realidad, es en esos elementos que se inscribe lo cotidiano en la narrativa e incitan al reconocimiento del individuo en la ficción.

Narrativa de la imagen

Se ha considerado a partir de la Teoría de las representaciones sociales que la imagen es la materialización de la representación, una forma de conocimiento (De Rosa, 2001). La imagen es la esencia de la televisión, secuencias de imágenes estructuradas que dicen algo. Las imágenes son significados transmitidos por las pantallas, condensados de categorías que proporcionan un sentido y ordenan el mundo. La televisión utiliza un lenguaje propiamente dicho, que no refleja la realidad sino que la «re-crea» y que produce significados a partir de un sistema de reglas (Casetti y Di Chio, 1999). Una de estas reglas es que el texto televisivo se organiza bajo estructuras narrativas, es decir sucesos organizados que constituyen un relato.

Señala Bruner, a propósito de la afirmación de Ricoeur,⁵ que el relato no es el modelo en sí mismo, sino que es la representación de los modelos que tenemos en nuestra mente. Es decir, por medio de ellos

⁵ Paul Ricoeur afirma que los relatos son modelos para volver a describir el mundo (Bruner, 2012: 19).

establecemos semejanzas con nuestra vida de esquemas sociales ya contruidos.

El análisis de los recursos visuales resulta imprescindible cuando se trata de estudiar representaciones sociales y más aún, cuando se trata de un producto televisivo. La imagen en la pantalla televisiva no es una casualidad, hay un trabajo previo tras los que vemos. Es decir, hay una construcción de lo que se ve, de la imagen, de lo que percibimos a través de las secuencias de escenas. Acompañados por la televisión desde la infancia, hemos aprendido a *re-conocernos* en ella y participar de su contenido asignando significados a las imágenes de la experiencia. Entre el juego de la realidad y la ficción de las proyecciones en pantalla, metáfora modernizada del mito de la caverna, la imagen construye y narra la vida cotidiana de los individuos. Las experiencias de la vida cotidiana no son representaciones inmóviles a nuestros ojos, éstas aparecen como imágenes en movimiento de la televisión y se constituyen de pequeños segmentos denominados escenas. Y aunque cada escena forma parte de una secuencia, se consideran por separado, como imágenes fijas.

John Tagg (1988) decía a propósito del retrato, el cual podemos considerar como una imagen fija, que era un signo que describía a un individuo e inscribía identidad. Signos que constituyen el lenguaje de la imagen, pero ¿qué nos dicen las imágenes en la ficción? Las escenas secuenciadas completan un texto, algo que debe ser dicho, enunciadas una tras otra cual frase. Describiendo, narrando lo cotidiano, las experiencias sociales. Y así, en el lenguaje de las ficciones televisivas, la retórica se convierte en escenografía (Debray, 1994).

Como parte de la estrategia metodológica, el análisis se enfocó en una selección de escenas que constituyen el segmento narrativo, partiendo del personaje femenino principal o aquel que tiene poder. Asimismo, el análisis se enfoca en los diálogos y las respectivas secuencias de imágenes donde estas representaciones del poder femenino son reflejadas frente a las diversas dinámicas laborales jerárquicas, ya sea a través de expresiones lingüísticas (metáforas) o el lenguaje corporal (comportamientos, control emocional, vestimenta, gestos).

Infames la historia de la mujer en el poder

Argos y sus producciones televisivas se ha caracterizado desde sus inicios como empresa productora de telenovelas que apuestan por una representación femenina que apele a una verosimilitud con el contexto social actual, según las propias declaraciones de su productor. Las mujeres que aparecen en las distintas telenovelas de Argos han explorado desde la intimidad del espacio familiar, la interiorización de los deseos femeninos, hasta la alusión a proyectos de vida que supera la satisfacción amorosa. La intención de Argos en sus telenovelas, lo afirma el productor Epigmenio Ibarra, es informar, conmover y comprometer (Covarrubias y Uribe, 2000) y esto se puede observar en las historias de las telenovelas donde se abordan diversas problemáticas sociales del país. Es en el recorrido de estas telenovelas producidas por Argos que se alude a una transformación en la imagen femenina en pantalla, la cual es presentada desde diversos aspectos y características no compartidas con el modelo tradicional. Es precisamente, una de las telenovelas de Argos la que aloja esta propuesta de mujer que labora en un ámbito político, misma que se sitúa como objeto de esta investigación.

Infames (2012) es una telenovela cuyos personajes principales, femeninos, se desempeñan laboralmente en un contexto político de México. La historia se cuenta desde el lugar de trabajo, el Palacio Nacional y es precisamente el ejercicio de sus funciones como empleadas en la estructura política del gobierno lo que conduce la trama. *Infames* es una producción de ficción que para efectos comerciales se define como teleserie, sin embargo, según el formato de producción, la distribución de los capítulos, una trama constante y narrativa continua, se considera una telenovela. Dicha telenovela rompe algunos paradigmas, puesto que en nuestro país no hay precedente de alguna producción de ficción con contenido centrado en la política y mucho menos donde las mujeres sean partícipes y agentes de poder.

Los dos personajes femeninos que se observan en el presente análisis son Ana Leguina y María Eugenia Tequida. Ambas son dirigentes

de grupos delictivos y relacionados con el narcotráfico. Una de ellas, Ana Leguina, es funcionaria del Palacio Nacional, trabaja en el Ministerio de Finanzas. El jefe directo de Ana Leguina es Juan José Benavides, candidato presidencial.

Lo que significa ser mujer desde la perspectiva masculina

La participación laboral de la mujer en la sociedad mexicana, se ha visto condicionada principalmente por el enfrentamiento a la figura masculina y las dinámicas que se establecen en grupos de hombres. Por ello, la irrupción femenina en cúpulas de poder o actividades que impliquen control sobre personal de trabajo, implica una modificación de prácticas sociales a manera de adaptación. Es decir, la mujer tiene que adoptar características o acciones que no impidan o limiten su crecimiento profesional.

El fenómeno del *glass ceiling*, afirma Lipovetsky,⁶ se explica a partir de la persistencia de estereotipos sexuales que apartan a las mujeres de ciertos puestos, confinándolas en un repertorio de actitudes socialmente aceptable, que crean conflictos de rol entre feminidad y competencia, que deforman la evaluación de su desempeño. Una serie de estas características son expresiones estereotipadas que los hombres tienen de la mujer cuando se trata de un escenario laboral.

La mujer no es digna de confianza y comete errores, primer estereotipo. Esta concepción enuncia que la mujer no es sujeto de confianza por el hecho mismo de ser mujer, justificando así, las alianzas que establecen los hombres para impedir que las mujeres no obtengan posiciones de poder en el terreno laboral. Wallach Scott (2011) señala que en el discurso político conservador la masculinidad se asocia con la elevación del *status quo*; la protección del orden significa resguardar el trono y el altar y los límites de la diferencia sexual. Esto lleva a

⁶ El *glass ceiling* es una teoría según la cual todo transcurre como si un techo de cristal bloquease de modo sistemático a las mujeres a partir de cierto nivel, impidiendo que éstas participen en puestos de decisión (Lipovetsky, 2012: 245).

considerar que el espacio laboral es un escenario de lucha por el poder donde ambos géneros se confrontan.

Dentro de la trama se observa la alianza entre el género masculino para evitar que el poder se deposite en los personajes femeninos. Un diálogo entre Juan José Benavides y Porfirio Cisneros, jefe y compañero de Ana Leguina, revela esta disputa entre géneros por el poder. Aquí Juan José Benavides, quien ha solicitado permiso para postularse como candidato presidencial, nombra como ministro de Finanzas interino a Porfirio Cisneros, que aunque no cubre el perfil para ese puesto le es otorgado por su empatía con el jefe.

Capítulo 127

Juan José Benavides: ...cada vez me siento más satisfecho de haberte escogido como mi mano derecha.

Porfirio: Yo pensé que tu mano derecha era Ana.

Juan José Benavides: Ana no es mala, funciona. Pero tiene un par de defectos que no me gustan: uno, es una Preciado; dos, es mujer.

En el diálogo resaltan dos elementos esenciales para la conformación de la identidad femenina laboral según la visión masculina: una noción tradicional de orden religioso donde el hombre ocupará el lugar a la diestra de Dios Padre y la mujer a la izquierda, misma que se identifica con la estructura institucional donde el jefe (Estado) asume la figura paternal; el segundo elemento a destacar es la nulidad de la mujer como persona, la mujer es representada laboralmente como una máquina que *funciona* de manera *defectuosa*. Las metáforas estructurales respecto al trabajo se basan culturalmente en experiencias con recursos materiales (Lakoff y Johnson, 2009) y éstas nos permiten observar dinámicas sociales. Por otro lado, se enuncia que la mujer no es sujeto de confianza por el hecho mismo de ser una mujer, justificando así, las alianzas que establecen los hombres para impedir que las mujeres no obtengan posiciones de poder en el terreno laboral.

La jerarquización entre miembros de alto nivel se manifiesta no sólo en la competencia por el reconocimiento de habilidades y aptitudes, sino en el género. Hombres y mujeres son partícipes de una batalla por el poder, donde las habilidades y capacidades laborales superan por mucho al hombre. En la serie *Infames*, se observa que la mujer tiene mayores recursos para ocupar puestos más altos: una dedicación ferviente al trabajo porque el mundo laboral es un espacio de hombres y tiene que destacar entre ellos, posee también una habilidad retórica para atraer a los demás y manipular; asimismo, se presume que una mujer que avanza jerárquicamente tiene gran inteligencia y don de mando. Por último, un recurso con el cual no cuentan los hombres es el cuerpo femenino; la mujer visualizada en la telenovela *Infames* puede hacer uso de sus atributos físicos y obtener ganancias a partir de su capitalización. Ya sea exhibirlo y seducir con el atractivo físico o utilizar el sexo como mercancía que puede intercambiarse, la mujer posee una capacidad mayor que el hombre para estar en la cúspide laboral. Sin embargo, como se observa en *Infames*, el hombre al saberse disminuido y con riesgo de poner en tela de juicio su desempeño laboral, recurre a otros hombres para restituir su valor simbólico⁷ y *combatir* la figura femenina.

La mujer como infante es otra de las características negativas para designar a la mujer e impedir su desempeño laboral. Este tratamiento como infante obedece a una minimización de las capacidades intelectuales, utilizándose expresiones diminutivas para nombrar a las mujeres. De igual manera, se emplea una actitud sobreprotectora o paternalista suponiendo que la mujer no sabe lo que es mejor para sí misma. Esto puede observarse también en la trama de *Infames*, constantemente hay una referencia despectiva a los personajes femeninos que proviene del jefe o los compañeros de trabajo.

⁷ Joan Wallach Scott señala que las culturas patriarcales no sólo están representadas por la posesión de un pene y la paternidad, sino por los estatus de soldado, propietario-arrendataria, científico y ciudadano, dependiendo de la época y el lugar, de los cuales quedan excluidas las mujeres (2011: 251).

La maternidad como pretexto para no trabajar es una constante referencia en las expresiones estereotipadas del género en las dinámicas laborales. Se justifica que la maternidad obliga a una disminución de sus funciones y el incumplimiento de sus obligaciones en el trabajo. Martínez y Montesinos (1996) afirman que la mujer ha simbolizado universalmente a la madre naturaleza, a la procreación, la dadora de vida; se le asignan también ciertos rasgos asociados a su naturaleza como el ser amorosa, altruista, dedicada, abnegada, entre otros. Las dos mujeres con poder, las líderes del narcotráfico, son madres que han ocultado a sus hijos para protegerlos, para mantenerlos con vida. Cuando la maternidad es revelada, su condición de poder peligra y trae consigo aquello opuesto a su naturaleza de procreación, la muerte.

Capítulo 129. Minuto 17:25

Ana Leguina recibe una llamada que le advierte sobre la desaparición de Válery, su hija, a la que trata de sacar del país porque corre peligro. Acude a pedir ayuda al futuro presidente de la República.

Ana: ¡Válery no aparece!

Juan José Benavides: Ana, pues dudo muchísimo que haya huido con Ricardo, entonces no sé de qué manera te puedo ayudar.

Ana: Esto no se trata de una fuga de adolescentes.

Juan José Benavides: Tampoco es un tema de seguridad nacional, Ana.

Ana: Algunos Preciado están en mi contra⁸ y saben que esa niña es mi talón de Aquiles.⁹

Juan José Benavides: Ana, relájate, lo que está hablando es tu miedo. No te dejes vencer por la paranoia.

Ana: Mira, si mandé a Válery a McAllen es porque conozco, sé lo podrida que está mi familia.

⁸ Refiere a un ataque a su persona, lo cual deriva en ocasionar un daño a través de alguien más.

⁹ Ana reconoce que Válery, su hija, es su punto débil.

Juan José Benavides: Pues entonces ve a ver a tu familia, resuelve tus problemas,¹⁰ ¿sí? Yo tengo una elección presidencial que ganar.

Ana: A mí me importa un carajo la elección presidencial y le pongo una pata encima a la silla. Tengo mil maneras de impedírtelo. Estoy pidiendo que llames a la patrulla fronteriza, a seguridad nacional, a la policía, a quien sea necesario, pero te estoy pidiendo ayuda para encontrar a Váleriy.

En el diálogo se advierte que la maternidad es una debilidad para la mujer poderosa, que se vuelve objeto de venganza. Nada ocasiona mayor daño en la mujer que la pretensión de lastimar a su hijo. Irónicamente, aunque la mujer puede impedir el acceso al poder, solicita ayuda al hombre para ser restituida en un aspecto de identidad, la maternidad. Benavides le responde que la desaparición de su hija no es un tema de seguridad nacional, no atañe a lo social, a lo público, porque la maternidad pertenece al espacio privado.

Resulta interesante cómo la maternidad ejerce un papel de violencia simbólica que restituye el poder al hombre, recordándole a la mujer que su lugar es el espacio privado como único lugar donde puede proteger a sus hijos. Afirman Martínez y Montesinos (1996) que el papel biológico confinará a la mujer al espacio privado, excluyéndola del poder y negándole la posibilidad de constituirse como persona total.

«La mujer debe obedecer» es una expresión que remite a una historia de machismo, remembranza de épocas donde la mujer estaba destinada al hogar. Esta noción de obediencia implica una distribución de funciones y reposicionamiento jerárquico, es decir, el hombre debe seguir dominando ese espacio, no es lugar para la mujer. Asimismo,

¹⁰ Se destaca que el personaje masculino enfatiza que cualquier asunto familiar corresponde al ámbito privado y ella, Ana Leguina, en su condición de mujer tiene que resolver esos asuntos donde le corresponde. Es una llamada de atención para recordarle el lugar histórica y culturalmente asignado a la mujer.

la obediencia implica sumisión, resignación y aceptación de conductas tales como el acoso sexual, degradación verbal, entre otros.

Masculinización: resignificación de la identidad femenina frente a la estructura de poder

Una conducta observada en las mujeres que se desenvuelven, dentro de la serie, en altas jerarquías es una creciente masculinización o una adhesión de características comúnmente asociadas a los hombres. Esto puede interpretarse como una reacción frente a la disputa de poder; asimismo como un recurso para acceder a este mundo de hombres.

En el personaje de Ana Leguina no se identifica rasgo de ambición o venganza como objetivo para trabajar en un escenario político. Su historia es relatada por ella misma al referir que era joven e ingenua cuando su tío abusó de ella durante años y como resultado de esos abusos tuvo una hija; el tío le prohibió que divulgara acerca de esa hija y a cambio él se haría responsable de ambas. El poder del tío narcotraficante y el ocultamiento de la hija llevan al personaje a tomar conciencia de sí y de lo que puede hacer o no ante tales situaciones. Posteriormente, detalla un matrimonio que concluyó cuando fue víctima de una infidelidad. Este relato señala que los hombres usan la fuerza, traición o posición social para atentar contra las mujeres. Por ello, decide que buscará tal posición de poder para que ningún hombre le pudiera causar daño. La presuposición de que el trabajo en el ámbito político está relacionado con el poder, se presenta en la trama



Teaser de *Infames*.
Ana Leguina y Juan José
Benavides

como una búsqueda para restituir la dignidad perdida del personaje femenino.

Metáforas de inversión de roles

Entre los recursos más usuales para evidenciar la condición de poder se encuentra el lenguaje y el uso del mismo. En la vida cotidiana expresamos emociones, sensaciones, ideas y pensamientos mediante el lenguaje, de tal manera que la naturaleza del lenguaje variará según la intención y el contexto. El lenguaje está presente en cualquier escenario, de tal forma que en la telenovela *Infames* se observa cómo las mujeres enuncian oraciones o frases que les confieren poder. Se señalan a continuación algunos indicadores en el lenguaje femenino que le confieren la característica de mujer poderosa al personaje principal.

Algunas expresiones usuales del personaje de Ana Leguina corresponden a un equiparamiento del sexo femenino y/o masculino según los órganos sexuales y su respectivo simbolismo, es decir, aquello que usualmente denota el miembro viril. En correspondencia con la tradición de la figura de mando a cargo del hombre, la posición de la mujer en el poder busca igualar la condición simbólica de los atributos masculinos. El hombre y su órgano sexual, el pene y testículos, se relaciona con el poder, la fuerza, la capacidad de mando.

En las siguientes frases, todas ellas enunciadas por Ana Leguina es posible distinguir no sólo el control que ejerce sobre otros, sino una simbolización de poder a partir de los órganos sexuales.

Capítulo 4

Ana (dirigiéndose al doctor): ¿Pero acaso vez que yo estoy rascándome las pelotas en mi casa?

El diálogo siguiente refiere a Ana dirigiéndose a Juan José Benavides ante el reclamo de la eficiencia de sus empleadas. Ella justifica su capacidad laboral y enuncia la responsabilidad o compromiso con

cumplir y enmendar cualquier error. Con dicha expresión Ana Leguina da a conocer su valor para enfrentar cualquier equivocación.

Capítulo 50

Ana: A ver Juancho, asumo la responsabilidad con respecto a Casilda, pero de Lola que se encargue la persona que le dio el puesto. Pero está bien, los tengo bien puestos.¹¹ Si es necesario que queme todas las imprentas de la ciudad, lo hago.

En otro momento, Ana y su hija Válery se confrontan luego de un acto de desobediencia por parte de esta última.

Capítulo 59

Ana: ¿Una reunioncita? Mira qué bonito suena. ¿Qué se te olvidó que tienes prohibido meter gente a la casa?

Válery: Pero ¿por qué?

Ana: Por mis bolas y porque te apellidas Preciado.

Resulta interesante observar la inversión de roles a partir del órgano reproductor masculino puesto que Ana Leguina es una mujer y carece de pene y testículos. Se sugiere, derivada de estas enunciaciones, una necesidad de igualar las condiciones de género a partir de referencias simbólicas. Si bien la mujer se encuentra en una posición de poder, existe un llamado a competir y compartir los atributos masculinos relacionados con la virilidad y la fuerza como una forma de legitimar su poder.

¹¹ Término coloquial en México que refiere a los testículos y la valentía. Los testículos se encuentran sostenidos en una bolsa escrotal, sin embargo, con el descenso de temperatura o situaciones emocionales como el temor o estado de alerta, los testículos se contraen.

En el siguiente fragmento, Ana se dirige a Sol mientras hablan acerca de las condiciones culturales en Latinoamérica.

Capítulo 55

Ana: A ver Sol, la sociedad podrá ser muy machista, pero por lo menos mis ovarios le hacen sombra a muchos huevos, no sé los tuyos.

En la frase anterior se identifica un reconocimiento del género en función del sexo; ya no es portadora de la virilidad que proporcionan simbólicamente los testículos, ahora la mujer refiere a sus ovarios como aquello que le da una capacidad superior.

Uso de armas para suplir la debilidad física

La mujer que ostenta el poder sabe que no tiene la fuerza física para intimidar al oponente o defenderse, de tal manera que es más propensa al uso de armas de largo alcance en compensación a la vulnerabilidad del cuerpo femenino. El poder que deviene de recursos ilícitos se mantiene mediante estos medios, la amenaza constante de agresión mediante armas.

Así, tenemos que los dos personajes femeninos poderosos en la telenovela, portan en sus bolsos, en sus ropas, alguna pistola para defenderse o con la intención de infundir temor a los demás. Cabe rescatar que en la televisión, la presencia y uso de arma se asocia a una actitud incorrecta, inmoral de la cual la mujer es partícipe. En *Infames*, la relación mujer-arma, más allá del simbolismo falocéntrico donde se justifica la ausencia o necesidad del hombre, sustituye esa corona que portan las reinas. El arma es el símbolo de máximo poder, provee de autoridad a su dueña proporcionándole control y dominio sobre los demás hombres. En la serie, la mujer que activa un arma sólo lo hace contra el sexo opuesto, convirtiendo entonces al hombre en receptor de la violencia.

El uso de armas en las mujeres iguala las condiciones simbólicas de la violencia entre los géneros. Es decir, la violencia que el hombre era capaz de ejercer a través de las armas se difumina o es minimi-



Capítulo 27. Ana asesina a su primo Junior Preciado

zada frente a la mujer. Un hombre con armas es un hombre violento, mientras que una mujer con armas denota un grado mayor de crueldad, de ausencia de valores¹² y con ello el nulo control emocional. Entonces, la mujer se convierte en *algo terrible* capaz de hacer cualquier cosa. Lo terrible y lo funesto.

Gilles Lipovetsky (2012) señala que el poder femenino en el imaginario masculino evoca mitos primitivos que detallan el poder funesto de la mujer: vagina dentada, mantis religiosa, mujer fatal, la potencia diabólica de las brujas. Las mujeres también están provistas de todas las armas de la debilidad (masculina) como la astucia diabólica y la magia (Bourdieu, 2013).

El uso de las armas remonta históricamente a un ámbito militar enteramente masculino, donde la estrategia y las tácticas son parte del arte militar, fruto de la experiencia. Cuando estas mujeres usan las armas y asesinan, se justifican mediante la noción de estrategia. Mantenerse en el poder equivale a mantener una guerra constante donde el enemigo es el género masculino, las batallas se ganan con estrategias y tácticas de combate donde el arma es sólo un medio para lograr su objetivo.

¹² Hay que recordar que a la mujer se le atribuye una dimensión afectiva, donde se le relaciona a emociones y sentimientos maternos como la protección, cariño, amor, etcétera.

Lenguaje corporal

Mark L. Knapp (2009), tomando como referencia otra investigación sobre indicadores no verbales de estatus/poder, afirma que las personas de estatus elevado mantienen menos fija la mirada, porte relajado, mayor volumen de voz, uso frecuente de la posición de brazos en jarra, ornamentación de la vestimenta con símbolos de poder, se mueven en espacios más amplios, tienen movimientos y posturas más expansivos, mayor altura y más distancia.

Ana Leguina y María Eugenia Tequida, las dos mujeres que ostentan mayor poder en la serie, se distinguen por la libertad en sus movimientos, el tono imperativo de su voz, por sus atuendos, los gestos donde expanden el cuerpo, las piernas al caminar con pasos firmes y grandes. Siempre mantienen el cuerpo erguido, la mirada al frente y la cabeza muy en alto. Sus movimientos con las manos son enérgicos, implican una orden para alguien, apuntan, dirigen sus manos para indicar con rasgos de prepotencia. Frente a las mujeres resaltan el contoneo de sus curvas o sus atributos físicos indicando con ello su superioridad.

Caso contrario es cuando hay hombres presentes, entonces los gestos se tornan toscos, con mayor rudeza; las posturas derivan en una expansión corporal, los brazos están a la defensiva, se resaltan los hombros y se evita el cruce de piernas. Esto si el diálogo es para proponer una condición de igualdad, una disputa por territorio, el dominio. En caso de que se busque una ganancia, persuadir o convencer



Capítulo 4. Ana Leguina
en el trabajo



Capítulo 30. María Eugenia
Tequida y José María
Barajas

al hombre, entonces sí se resaltaré el aspecto femenino con sus atributos físicos.

El poder también puede ser expresado como una forma de intimidación a través de la mirada, la expresión corporal y otros gestos, que usualmente los personajes femeninos de *Infames* utilizan. La mujer poderosa transita entre diversas estructuras simbólicas para manifestar su poder.

Atuendo. Camuflaje para la jungla

Entre las funciones que cumple la vestimenta se encuentra: la decoración, protección física o psicológica, atracción sexual, autoafirmación, autonegación, ocultamiento, identificación grupal y exhibición de estatus o rol (Knapp, 2009).

Un elemento característico que define a la mujer poderosa es la vestimenta que utiliza para desenvolverse en el espacio público, aún más cuando entre sus relaciones predomina la figura masculina. Para tener acceso a un espacio de poder anteriormente restringido al hombre, la mujer emula algunas características; se involucra en una suerte de competencia donde los atributos femeninos se ocultan o se ostentan cuando se requiere. Afirma Knapp (*idem.*), que la vestimenta posee significados, comunica al espectador algunos atributos personales como la edad, sexo, nacionalidad, la relación con el otro sexo, el estatus socioeconómico, la identificación con un grupo específico, el estatus profesional u oficial, el humor, la personalidad, las actitudes, los intereses y los valores.



Capítulo 4. Ana y Juan
José Benavides recibiendo
agradecimientos

Ante un grupo de hombres la mujer iguala la vestimenta, portando en esas ocasiones trajes confeccionados a la usanza masculina pretendiendo competir en un mundo masculino. Esta contienda simbólica con los hombres implica el reconocimiento a sus capacidades laborales, la defensa de su posición de poder en un «estamos entre iguales» aunque sea sólo por portar el traje sastre. En la imagen anterior se observa a Ana Leguina junto a su jefe, rodeados a su vez de un grupo de hombres todos ellos diputados y funcionarios políticos vistiendo como habitualmente lo hacen; el jefe de Ana está siendo homenajeado y él agradece a todos los que lo apoyan, incluido su equipo de trabajo al que ella pertenece. Ana Leguina lleva sus manos a su camisa acomodando las solapas mientras yergue el cuerpo destacándose entre los demás. Triunfante, Ana toma ese agradecimiento como un mérito a sus aptitudes en el espacio político. Un rasgo fundamental es el ocultamiento del cuerpo femenino cuando se trata de reconocer habilidades, puede entenderse como una vulnerabilidad asociada a lo femenino¹³ o como

¹³ El vestuario femenino en el trabajo deriva en la discreción del cuerpo, se evita resaltar la figura femenina estandarizando en líneas rectas y colores que opaquen la vivacidad asociada a la mujer. Se evitan los escotes, las aberturas o exposiciones del cuerpo que puedan vulnerar su integridad física. Se asocia el atuendo femenino, especialmente el uso de faldas y vestidos a una limitación, un no poder. Tenemos entonces ejemplos como: «no puede inclinarse porque si lo hace puede exponer su cuerpo», «no puede correr porque su vestido no le permite extender las piernas».



Capítulo 4. Ana
encendiendo un puro.

la fortaleza de transitar entre lo masculino y femenino.¹⁴ Ana resalta aún con el traje sastre puesto que se permite usar una tonalidad que la distingue.

La emulación de los atributos asociados a lo masculino no sólo se reduce al atuendo del saco y pantalón que constituyen el traje ejecutivo; también se destaca algunos otros fetiches como fumar ya sean cigarros o puros, ingerir bebidas alcohólicas. Señalo estas acciones como parte del atuendo, en función de que son considerados como accesorios que se portan como parte de la imagen. Es decir, el puro o los cigarros acompañan al traje colocándose en la parte interior, se manifiestan como un distintivo de la masculinidad asociada a la experiencia que dan los años, la posición económica y jerárquica.

También las bebidas alcohólicas se asocian a la figura masculina o femenina según sea el caso. Si bien el consumir bebidas embriagantes es penado para la mujer, en el hombre el consumo de éstas puede ser asociado al valor, el conocimiento y la prudencia. Así como con el trans-

¹⁴ Me refiero aquí con la posibilidad de usar el atuendo o ropa de trabajo como un medio para conseguir lo que se quiere. De acuerdo con el contexto, la mujer puede capitalizar su imagen y llamar la atención a ésta cuando la ocasión lo requiera, usar un vestido para resaltar sus atributos femeninos u ocultarlos en trajes sastre para apartar la mirada de ellos. La mujer tiene la facultad de usar tanto atuendos asociados comúnmente a lo femenino como portar la vestimenta masculina, algo que no está permitido socialmente a los hombres.



Capítulo 22. María
Eugenia Tequida bebiendo
aguardiente

curso del tiempo las construcciones simbólicas han sido modificadas, las mujeres pueden tener un consumo moderado y acorde con los estándares sociales. Esto significa que hay algunas bebidas asociadas a los hombres y otras a las mujeres que de igual manera se portan como accesorio. Tenemos entonces, que a un hombre se le ve acompañado de un vaso de coñac o whisky en las rocas, probando con ello su dureza y vigor, la experiencia; mientras que a la mujer usualmente se le ve con copas de vino o un martini indicando con ello una delicadeza y clase social.

En algunas escenas, se muestra a Ana Leguina en reuniones de negocios y luciendo un puro entre sus manos. Se distingue por ser la única persona fumando, mientras conduce la plática y se posiciona como el líder. En otros momentos este personaje se ve triunfante, rodeado de figuras masculinas e ingiriendo vasos de alcohol para estar a la par. El otro personaje femenino, María Eugenia Tequida, también comparte estas características de vestimenta en las mismas circunstancias.

Gestión emocional; porque las mujeres no son histéricas

Desde la época clásica, señala Lipovetsky (2012), la expresión del sentimiento se considera más adecuada en relación con lo femenino que con lo masculino; la necesidad de amar, la ternura, la sensibilidad aparece como atributos específicamente femeninos.

Controlar las emociones es un requerimiento para la mujer poderosa, debe evitar mostrar cualquier rasgo de emoción que delate un sentimiento o afecto; ya que éstos son concebidos como un factor de

vulnerabilidad. Si el solo hecho de participar de un mundo laboral implica separar el ámbito privado de lo social, pertenecer a una posición jerárquica y manifestar un estatus de poder nulifica cualquier vínculo afectivo o sentimental.

Tradicionalmente se define al ser humano como un animal racional, distinguiéndose el instinto de la razón; donde el instinto se asocia a lo primitivo, a lo animal. El ser racional es pues, la facultad para superar el estadio animal. Posteriormente, el instinto se asocia a la emoción, a los sentimientos que deriva en lo culturalmente atribuido a la mujer, convirtiéndola en el ser que no es racional.

Se aprecia en la telenovela que Ana Leguina es un personaje inteligente, estratega, hábil; sin embargo, constantemente se ve disminuida por su jefe directo (Juan José Benavides) a una persona voluble emocionalmente. En las siguientes expresiones se observa a detalle.

- a) *«Te ves tensa, Ana».*
- b) *«Ana, te ves muy ofuscada, tranquilízate».*
- c) *Anita, ¡relájate!*
- d) *Ana, tranquila.*
- e) *Ana, sé paciente.*

Las palabras señaladas refieren a emociones que corresponden a la exaltación y la supresión de la alteración. También induce a pensar en el tratamiento de la mujer como un infante al usar un diminutivo de su nombre. Las oraciones son en su mayoría imperativos, órdenes que la persona alterada tiene que seguir para restituir su cordura.

Se insinúa constantemente que la mujer es emocionalmente inestable, que en situaciones de crisis no puede responder ecuánime. Se asocia a la mujer con una neurosis perenne, denigrándola y rebajándola a una incompetente, carente de razón. La mujer que expresa emociones se califica como enferma, que no tiene control de su persona, que no usa la razón.

Se atribuye la expresión *«estar fuera de sí»* a la mujer que se desquicia, que no controla sus emociones. Asimilada a una criatura caótica

e irracional, afirma Lipovetsky (2012), se considera que la mujer se halla predispuesta por naturaleza a las pasiones del corazón. Se espera entonces que una mujer mantenga las emociones controladas y que suprima cualquier instinto o comportamiento emocional usualmente asignado a su género.

A manera de conclusión

Es relevante mencionar que la mujer actúa de manera masculinizada en pos de que se le confiera igualdad en el ámbito de poder. Así, en la ficción analizada, la representación del poder político recae en Ana Leguina, el personaje femenino principal, éste se muestra simbólicamente como la lucha por la distinción del género femenino desde sus múltiples capacidades. Una visión del feminismo posmoderno tal vez, la búsqueda de la transgresión del poder a manos del género masculino. Ana Leguina no busca bienes materiales, ya los posee. Ella busca el poder, suplir y reconocer como propia la posición de poder. Sin embargo, como mujer poderosa, tiende a emular comportamientos, vestimenta, gestión emocional siguiendo patrones masculinos. Por otra parte, la emulación de las características masculinas negativas son minimizadas; es decir, también participa de la seducción y acoso a las mujeres con cargos inferiores, lo cual, normaliza estas conductas masculinas y convierte a la mujer en víctima. Asimismo, su ascenso al poder se relaciona con la negación de sus funciones domésticas tradicionalmente arraigadas en la idiosincrasia mexicana, el alejamiento del ámbito privado. De acuerdo con la historia, la mujer poderosa es capaz de ejercer la violencia, actuar de forma criminal, participar de la corrupción y abusar de su poder frente a sus subordinados. De esta forma, la mujer poderosa accede a la posición de dominio a partir de actuar y valorar su entorno con criterios asociados al género masculino, con la única excepción de utilizar el capital erótico para evidenciar una debilidad en el hombre, el cual subyace a la belleza femenina.

Irónicamente, la masculinización de la mujer conlleva una negación de características femeninas, acentuando estereotipos que denigra la imagen femenina. Lo que puede considerarse una propuesta en

materia de condiciones de equidad laboral, constituye una contradicci3n discursiva donde se prevalecen y se fomentan los patrones de conductas masculinos.

Bibliografía

- Beck, Ulrich y Elisabeth Beck-Gersnsheim (2001). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relaci3n amorosa*. Espa1a: Paid3s.
- Bourdieu, P. (2013). *La dominaci3n masculina*. Espa1a: Anagrama.
- Bruner, J. (2012). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginaci3n que dan sentido a la experiencia*. Argentina: Gedisa.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Espa1a: Gedisa.
- Casetti, F. y F. di Chio (1999). *Análisis de la televisi3n. Instrumentos, métodos y prácticas de investigaci3n*. Espa1a: Paid3s.
- Covarrubias C., K. Y. y A. B. Uribe (2000). Epigmenio Ibarra: telenovelas y p3blicos en Méjico. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, pp. 113-134.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Espa1a: Paid3s.
- De Rosa, A. S. y R. Farr (2001). Icon and symbol: two sides of the coin in the investigation of social representations. F. Buschini y N. Kalampalikis, eds. *Penser la vie, le social, la nature. Mélanges en hommage à Serge Moscovici*. París: Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 237-256.
- Giddens, A. (1998). *La transformaci3n de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Espa1a. Ediciones Cátedra.
- Illouz, Eva (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Espa1a: Katz.
- Knapp, L. M. (2009). *La comunicaci3n no verbal. El cuerpo y el entorno*. Méjico: Paid3s.
- Lakoff, G. y M. Johnson (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Espa1a: Ediciones Cátedra.
- Lipovetsky, G. (2012). *La tercera mujer*. Méjico: Anagrama.
- Martínez, V. G. y R. Montesinos (1996). Mujeres con poder: nuevas representaciones simbólicas. *Nueva Antropología*, marzo, pp. 81-100.

- Orozco, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Argentina: Editorial Norma.
- (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad*. Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, pp. 11-36.
- Pérez M., Sara E. (2014). *Representación de la mujer en la política: el caso de la telenovela mexicana* Infames. Tesis de Maestría. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación. Ensayos de fotografía e historias*. España: Gustavo Gili.
- Wallach Scott, J. (2011). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.