

---

# LO COTIDIANO Y LO SOCIAL.

## La telenovela como texto y pretexto

Jesús Galindo

---

### I. LA TELENOVELA, APUNTE DE APROXIMACION

1. *Vida cotidiana e historia, mirar y ser mirados, los límites de la conciencia posible.*

1) *Unión y desunión, aparición y desaparición, el horizonte del cambio en la vida.*

La vida se arma con fragmentos de historia y de mundo actual, los mundos cotidianos son construcciones que tardan años en conformarse y consolidarse. Cada comportamiento, cada objeto que rodea nuestro estar aquí, es manifestación de cientos de acciones, sentimientos, placeres, deseos. Nuestro pequeño mundo es grandioso, complejo, es el ordenamiento simple de toda la historia, de todos nuestros personajes, de nuestros amores y nuestras luchas. En el más insignificante contacto con una persona se confirman decenas, centenas, de años de cultura, de orden y desorden, de búsquedas y encuentros. El mundo ordinario y evidente de todos los días, la vida cotidiana, es un rostro conocido del otro mundo, del complejo, del extenso, del

---

desconocido, del orden ignorado y determinante de lo macrosocial e histórico.

¿En dónde se trama el devenir? ¿cómo se traba lo simple y lo complejo? La historia es una red extensa de múltiples relaciones, la vida social también. Aproximarse a esta malla tan cerrada es una tarea necesaria y urgente todo el tiempo, y más cuando los acontecimientos nos desbordan por inexplicables y sorprendivos. El mundo contemporáneo nos mantiene al filo de la navaja, no permite descuido ni respiros largos, exige atención y ocupación. El acontecer cotidiano se mueve a una velocidad mayor que nunca, la vida social está cubierta de estallidos y brotes de novedades extrañas. Todo esfuerzo por desenmarañar lo confuso y oscuro está justificado. Lo más asombroso de nuestro mundo es que se mueve, en todas direcciones, en más unas que otras, en orden y desorden. La pregunta primaria por lo que sucede bien puede ser dirigida al movimiento.

La vida cambia porque aparecen y desaparecen objetos, personas, situaciones, deseos, dolores. La Antropología nos ha enseñado suficiente sobre este hecho. Complementaria al aparecer y desaparecer está la fuerza de la unión y la desunión. En este doble péndulo puede visualizarse el movimiento, la fragua del acontecer, el impulso poderoso de la repetición y su vencedor inconstante, el cambio. El primer inventario del movimiento es esta serie de apariciones y desapariciones, así como las uniones y desuniones relacionadas. La pregunta inmediata es entonces ¿por qué sucede así y no de otra manera? ¿cómo es que se compone todo el asunto?

La trama del mundo social está formada por las uniones y las desuniones, motivadas por la aparición y desaparición de objetos de acción o de imaginación. El trabajo de investigación sobre el movimiento social contemporáneo puede enfocarse en la definición, dis-

tinción, localización y relación entre estos enlaces y desenlaces motivados por múltiples palpitaciones de nuestro mundo intensamente vivo.

2) *Los discursos de la unión y la desunión. La telenovela y los medios de comunicación masiva.*

Desaparecen y aparecen objetos en el mundo, objetos que están al centro del deseo y de la acción de la gente. Mirando hacia otras épocas se puede observar cómo la historia es una trama de apariciones y desapariciones; las instituciones, los lugares del poder son y han sido promotores de las imágenes de los objetos y de los mismos objetos; han intervenido en su diseño y su difusión, los han vendido, los han cambiado por algún tipo de valor, los han jerarquizado, los han creado y los han enfatizado. Pero no todo ha salido de los lugares del gran poder, también el pequeño poder es un inventor de objetos. En forma peculiar y concreta se pueden identificar a muchos artífices de la aparición y desaparición de objetos; ésa sería una manera de conocer y mostrar el devenir social.

Algunos de esos objetos han cambiado el curso de los acontecimientos de manera radical, otros han complementado procesos previos, otros casi han aparecido y desaparecido sin ser percibidos. Los objetos pueden ser cosas concretas: un automóvil; pueden ser imágenes de la organización vital: vivir en una casa con un buen trabajo asalariado; o un ideal: el comunismo es superior al capitalismo. Los objetos tienen una presentación variada. Entre todos ellos se distinguen los que apuntan hacia la composición de la vida colectiva e individual: aquel joven quiere casarse con una muchacha de tales características, en equis circunstancias, para vivir de fulana manera, por ejemplo.

Todos los objetos están cargados de la referencia a la unión o desunión, por los objetos se unen las personas o se desunen, por ellos se compone la sociedad y se descompone. La visión de la unión y la desunión muestra el perfil del cambio, del movimiento. Se unen los novios en parejas, se unen padres e hijos, en familias, se unen familias en redes, las redes constituyen el tejido social. También se unen gobernantes y gobernados, clero y feligreses, *fans* en un estadio; toda la vida social está ordenada en uniones y las consecuentes y precedentes desuniones. Sólo se une lo separado y ante cualquier unión hay una desunión complementaria.

Los procesos involucrados en este asunto son complejos, su análisis requiere de la identificación de elementos de diversa composición. Uno de ellos es el discursivo. Suceda lo que suceda, la relación con los objetos en su tránsito por las uniones y desuniones queda organizada según un sentido, en un discurso. Al discurso llegan los efectos de las acciones de búsqueda y encuentro; desde el discurso se compone la vocación, el oficio, la intención. En las formaciones discursivas se ordena subjetivamente la relación con los objetos, desde las formaciones subjetivas discursivas se objetiva el interés, la necesidad, el vínculo, el rechazo y la indiferencia.

La sociología contemporánea tiene algunos años estudiando los mecanismos y combinaciones operativas que conforman a las formaciones discursivas (sobre todo los franceses y su escuela de análisis del discurso), los medios de comunicación colectiva ocupan un lugar privilegiado en esta labor. Nunca como en nuestro mundo contemporáneo llegó tanta información a tanta gente en tan poco tiempo, la potencialidad y la acción de los medios de comunicación es impresionante. Sin lugar a dudas pueden ser considerados como los campeones de la composición discursiva de nuestro tiempo, por lo menos

en cierto nivel superficial y extenso de las formaciones discursivas.

Los medios de comunicación masiva ocupan, como objeto de análisis, a muchos estudiosos de la cultura de nuestros días. Cada medio en particular tiene su propio campo de composición organizacional y discursiva que mostrar, cada medio ha perfilado a especialistas en su comprensión sociológica y semiótica. Quizá el más llamativo de todos por su presencia e impacto en los ámbitos sociales y cotidianos sea la televisión. Y dentro de la televisión el área de difusión más fascinante sea la del melodrama, en tanto que representa a la vida social en una puesta en escena preparada en forma especial muy semejante a como ocurre la vida social en sí. Lo que sucede en la vida diaria es seleccionado y presentado dramáticamente, la mención de la identificación entre lo real y lo representado es evidente, por no decir asombrosa.

El discurso televisivo propone y promueve objetos y guías de unión y desunión, uno de sus recursos más eficientes es el de la representación melodramática de la vida social. No es una ociosidad averiguar lo que sucede en este fenómeno, empezar por entender la composición del propio discurso televisivo melodramático. El formato más eficaz de esta área de lo televisivo es la telenovela, la pasión y la decepción diaria de millones de teleespectadores en todo el mundo.

### 3) *La vida antes y después de la telenovela.*

La telenovela presenta a la vida social organizada en todos los niveles de composición social real, lo hace interviniendo sobre los aspectos de integración y coherencia. El discurso de la telenovela es, como todo discurso, selectivo, monta sobre ciertos ejes de composición una serie de elementos, que provienen de un conjunto

de combinaciones y selecciones posibles. ¿En qué se parece este discurso al discurso de la audiencia? ¿cómo se relaciona este discurso con el discurso de la audiencia? ¿cómo está compuesto este discurso? La telenovela es parte de la vida social y de la vida cotidiana, es afectada y afecta, forma parte de movimientos de composición social más globales, tiene su especificidad y lugar en la escena de la trama y la urdimbre de las relaciones sociales.

Un texto discursivo como el de la telenovela se presenta privilegiadamente todos los días en miles de unidades domésticas, este es el asunto central. Al presentarse propone objetos y guías de acción, este es el asunto concreto. Averiguar lo que dice la telenovela más allá de la evidencia del sentido común, o de la reflexión inmediata, esa es la propuesta de este texto.

El mundo social se mueve por fuera de la telenovela en ciertas partes de su composición, las que son representadas dentro. Existe una distancia entre lo que sucede por fuera y lo que sucede dentro, la narración, la versión de los acontecimientos. Además de que los acontecimientos que suceden dentro son creación discursiva, sólo en algunos momentos pretenden ser explícitamente versiones de lo real. El mundo social que se muestra en la telenovela no es el mundo real por fuera de ella, es otro mundo y el mismo; mundo representado, mundo imitado, que aporta elementos tan reales como los del mundo real, porque tanto el mundo por fuera como el de dentro adquieren sentido en el mundo imaginario. El sujeto compone el sentido de la vida a partir de las guías que recibe de afuera, de los mundos reales, para ordenar lo percibido en forma unitaria. El mundo de la no-telenovela y el mundo de la telenovela se componen imaginariamente en un solo registro. Esta es la importancia del análisis de los elementos que aporta la telenovela, esa forma discursiva particular que

se combina con la vida particular de millones de personas para formar sus mundos imaginarios. Imagen de la cultura contemporánea, formada por múltiples variantes de los cursos de vida únicos de millones de personas, y el ingrediente también único y compartido de la vida vivida con las telenovelas.

2. *Situaciones y convenciones, las guías de vida, identificación y entretenimiento.*

1) *La situación, unidad de composición de la vida social y la vida cotidiana.*

La vida social no tiene una forma desordenada de composición, por el contrario, se presenta en patrones de regularidad de diversa índole. De esta manera se hace consistente el comportamiento social, que si bien es variado en ámbitos precisos de su conformación y ejecución, es previsible y esquematizable. Hasta dónde la vida puede ser comprendida como una peculiar repetición de acciones con ciertas variantes, es un asunto que ocupa a los científicos sociales y a otros observadores del hacer humano. El punto es polémico, en absoluto está resuelto, pero queda la propuesta de organizar la extensión del movimiento social, según algunas fórmulas y parámetros que lo hagan más fácilmente apprehensible a la intelección.

Una posible unidad de análisis de la composición de la organización social es la situación. Los actores sociales transitan por el mundo participando de diversas situaciones, desde ciertas situaciones promueven su acción cotidiana, hacia ciertas situaciones dirigen su esfuerzo. El tejido social puede representarse como una red de situaciones, unas simultáneas, otras encadenadas en series de antecedentes y consecuentes. En las situaciones concretas es donde se escenifica la vida social,

en ellas son socializados los actores, en ellas son puestos a prueba, en ellas fracasan, en ellas triunfan. Los actores sociales se preparan para mejor actuar en las situaciones donde les toca representar ciertos roles y patrones de comportamiento, es en situación donde el actor lucha por obtener los objetos que desea y necesita para vivir, es en situación cuando se le presentan otras situaciones posibles al actor en movimiento.

La situación compone a la vida cotidiana, mundo de lo cercano y necesario, y a la vida social, mundo de lo lejano y ajeno. Un estudio de la vida en escena, en movimiento, requiere de la identificación del catálogo de situaciones posibles donde los actores intervienen, así como una radiografía de las redes de situaciones que componen en extensión y simultáneamente al mundo social y su horizonte. Las situaciones definen el perfil de acción de los actores sociales, son la puesta en escena de los valores, normas, anhelos, imágenes, recuerdos, búsquedas, en fin, de todo aquello que puede ser definido como humano puesto en acción.

En las situaciones de la vida social y de la vida cotidiana se repiten los patrones básicos del movimiento social de la reproducción, también son el horno donde se cocinan y se verifican los cambios. El devenir social se ordena en las cadenas de situaciones simultáneas y de antecedentes y consecuentes. Los objetos que guían a la vida se conocen y reconocen en situación, las uniones y desuniones que mueven al mundo se llevan a cabo en situación.

2) *Audiencia y representación de situaciones.  
El sintagma y el paradigma de la telenovela.*

La telenovela es una presentación selectiva de una combinación de situaciones. Como toda forma discursiva la telenovela tiene elementos que pueden ser nom-

brados en forma figurada como gramática, es decir, una serie de reglas de selección y combinación de elementos que arman su textualidad discursiva. En el lenguaje de la televisión y del cine se les llama a estos elementos escenas, secuencias, tomas, encuadres, líneas de acción, planos, ejes de composición, campos, etc. Llevando estos conceptos a un lenguaje dramático y sociológico, se propone que la unidad de composición del texto telenovela sea la **situación**, de la misma manera que es la unidad para el estudio de la composición social.

Lo que aparece en la textualidad de la telenovela son secuencias de situaciones, series de interacciones entre ciertos actores, que en conjunto dan la impresión de movimiento social, de curso histórico, de acontecer en el tiempo y en el espacio. Además esta secuencia seleccionada aparece como una posible entre otras, puesto que la narración que se presenta pudiera componerse de otras situaciones, pero se han seleccionado esas para contar una historia. La telenovela aparece como una historia real montada en una secuencia seleccionada.

La telenovela representa a la vida social, pero no cualquier parte de ella. La selección de situaciones es el centro de su composición textual, la vida representada según esta secuencia es peculiar y propia del formato narrativo. La telenovela se construye afectivamente en el montaje de situaciones límite. Los personajes se enfrentan todo el tiempo a fenómenos de unión y de desunión agudos, se mueven ante la aparición y desaparición drástica de objetos importantes. En la vida diaria de los actores sociales comunes las situaciones límite se presentan como finales y principios de ciclos vitales, entre situación y situación límite se encuentra una variedad grande de situaciones cotidianas propias de la composición social ordinaria. En la telenovela no sucede así, la vida social es presentada como una cadena de

situaciones límite, donde la vida cotidiana apenas asoma como una frase narrativa de tránsito entre situaciones de altísima inversión de energía emocional.

En la vida cotidiana se presentan dos tipos de situaciones, las situaciones vitales y las situaciones necesarias. Las primeras tienen la cualidad de poder transformar la vida, las segundas son el contenido ordinario de la vida. Toda situación, sea vital o necesaria, tiene ciertos límites donde se mueve. Lavarse los dientes es una situación necesaria, difícilmente llevará a una tragedia, pero como posibilidad puede llegar a concluir en una, es decir rebasar el límite de lo manejable por la norma social y sus condiciones de cumplimiento y desarrollarse como situación hasta lo inimaginable, en un crimen, por ejemplo. Una situación vital, como el enamoramiento, también se mueve dentro de ciertos límites y también puede rebasarlos y llevar a lo inesperado e imprevisible. La mayor parte de la tradición literaria y dramática ha desarrollado su impulso creativo por la vena de las situaciones límite de las situaciones vitales.

En la telenovela se combinan situaciones vitales con situaciones necesarias, pero ambas siempre sobre el borde de los límites. El sentido en que esto ocurre es emocional, la intención de los actores se desborda en la pasión, el odio, la generosidad, en la solidaridad, en todas aquellas cualidades humanas que, puestas en situación, intensifican el acontecer cuando son aumentadas, cuando la energía invertida es más de la común. Sin embargo la exageración en sí no tiene buen efecto dramático, requiere ser creíble, por tanto, la puesta en escena se cuida para no ser chocante y la secuencia de escenas se ordena para no aparecer como inverosímil. ¿Qué es lo que permite a la telenovela salir airosa de esta composición frágil de casi el ridículo y casi lo sublime?

Lo que sucede es que la telenovela se ordena dentro de un campo de organización de las relaciones huma-

nas donde lo emocional es central. Tanto en la textualidad de la telenovela como en la composición de la vida social se presentan las relaciones sociales como intensamente afectivas, lo que hace la narración televisiva es componerse sustancialmente de este ordenamiento objetivo y subjetivo; es decir, lo que sucede en la telenovela también sucede en la vida común, sólo que en la vida común además suceden otras situaciones y otros énfasis. La vida común es más rica que la vida representada en la telenovela, pero es la vida representada ahí.

La audiencia de la telenovela identifica las situaciones ahí presentadas con situaciones por ella vividas, se verifica una comunicación vital intensa. El público de la telenovela se mira en los patrones dramáticos que escenifica, se contempla en el despliegue emocional de las situaciones límite, asume el discurso televisivo como parte de su propia formación discursiva, la comunidad ideológica se constituye en el vínculo afectivo, el fenómeno trasciende la comunión emocional y se despliega a otros campos de la norma y la valoración sociales. El fenómeno telenovela como hecho social es complejo, permite comprender el corazón de la composición social, la parte de alma que existe en el movimiento social, la vía sentimental de la organización global de lo humano.

3) *Orden real y orden imaginario, los valores y las normas en la acción y en la representación.*

Existe un orden real operando cada día, en cada momento de la vida social, dentro y fuera de los ámbitos de lo cotidiano, en lo inmediato y en lo mediato. La norma social opera sobre la vida, la pone en forma, la organiza y los actores sociales la aprenden, la actualizan, la modifican parcialmente, la evaden, la usan, se

someten a ella. El mundo está en orden, el acuerdo se establece, su ruptura trae consecuencias costosas, vivimos siempre al borde de la ruptura y de la inauguración de un nuevo orden; mientras tanto el orden establecido opera en nosotros y nos permite movernos, actuar.

El orden social ocupa todo el espacio y el tiempo, es la puesta en forma del acto y de la idea, también del sentimiento. Pero no es evidente del todo, no forma parte de la conciencia individual y colectiva en todos sus componentes. El orden es necesario a la composición social, la conciencia sólo percibe lo pertinente para su organización integral del mundo vivido.

Los actores sociales perciben su mundo en cierto orden, lo ponen en forma en la conciencia y en la acción. La fuente de esta relación básica entre individuo y medio es la experiencia, pero no sólo la propia sino la de otros, la de los cercanos, de los elocuentes, de los confiables. La estrategia de vida se ordena según este orden percibido, nuevas experiencias traen reordenamientos en la conciencia y en la acción. El curso de la conciencia del orden social es el curso de la organización de experiencias propias y extrañas por el actor social.

Dentro de un modelo de análisis de la composición de la conciencia y la acción en relación al mundo, un primer elemento sería la identificación de los marcos de experiencia de los actores sociales. Estos marcos se ordenarían según las situaciones con las que tienen contacto los actores de manera directa e indirecta. Las situaciones directas son las que viven personalmente, el catálogo se organizaría según su curso de vida. Las situaciones indirectas son más difíciles de obtener, pero en principio se ordenan según la red de información y comunicación de la que los actores forman parte. Es aquí donde se ubican los medios de comunicación colectiva, la televisión y la telenovela.

En el caso de la televisión y de las telenovelas en particular, las situaciones percibidas son vividas por identificación. Es decir, el orden imaginario compone en una sola unidad tanto a las experiencias del día, vividas en directo, como a las experiencias escuchadas en conversaciones, las vistas en la telenovela, así como todas aquellas que hayan pasado por el marco perceptual y se conserven en la memoria. La imaginación ordena al mundo a partir de todo rasgo de experiencia percibido o recordado. La vida es real y concreta, pero también real e imaginaria.

En este sentido el peso que tienen las representaciones de la vida en la textualidad de los medios de comunicación para la composición del orden real e imaginario, es un asunto que está por desarrollarse, se empiezan a tener las preguntas, las respuestas aún están lejanas.

Sobre el fenómeno telenovelas hace falta mucho trabajo de investigación y reflexión. Un punto de partida podría ser el hecho mismo televisivo, la audiencia frente al producto industrial. En ese momento se encuentran dos marcos de experiencia distintos, el de la *audiencia*, tan diverso como la población puede ser, y el de la *industria cultural*, tan homogéneo como un marco institucional altamente ritualizado lo permite. La experiencia puesta en forma en el texto telenovela pasará a formar parte del marco de experiencia de la audiencia, la cual tiene una fuente imaginaria. Es decir, lo que la audiencia actúe a partir de su contacto con la telenovela, dependerá de un marco de experiencia donde la telenovela forma parte, aunque no sea experiencia vivida directamente. Y esta experiencia puesta en forma en la telenovela es organizada así por especialistas con un marco de experiencias particular distinto y a veces distante de la audiencia. El resultado es complejo, la audiencia adquiere una identidad cada vez mayor con la

vida representada en la telenovela, lo cual le otorga una competencia cada vez mayor para continuar siendo audiencia.

Faltaría averiguar el marco de condiciones previo al proceso señalado, la identidad a priori entre espectador y mundo representado en la telenovela. Y por otra parte indagar sobre los cambios en los patrones culturales que acompañan tanto a los procesos sociales en general como a las textualizaciones televisivas en particular. En el primer caso parece ser que hay comunidad de orden entre el discurso de la telenovela y el curso de la vida social, se asemejan el orden real concreto y el orden imaginario discursivo, o cuando menos el discurso televisivo sobre la vida y el discurso común sobre la vida. A esto se le ha calificado como forma general de vida melodramática. En el segundo caso, parece que los cambios se dan en forma paralela e independiente, y en algunos puntos en forma de simbiosis. El asunto es que la televisión y la telenovela en particular forman parte de la vida social y cotidiana hace muchos años, y que son ya varias las generaciones que han vivido con esta situación o cuerpo de situaciones como algo común y ordinario.

## II. INVESTIGAR PARA REALIZAR. HACIA UN PROGRAMA DE TRABAJO.

1. *La telenovela, una ventana abierta y finita a los otros.*
  - 1) *La galería de personajes, roles y rutas dramáticas de vida.*

En la telenovela se vive la vida representada dentro de un marco visual, como una ventana. Dentro del marco, del otro lado de la ventana, personajes de diversos

tipos padecen, gozan, sufren, luchan, aman. Todo espectador ante la ventana asiste a la puesta en escena de la vida representada, observa, en ocasiones contempla, escucha, mira, se distrae por momentos, se levanta a beber agua, contesta al teléfono, come, va al baño, dormita, piensa en el trabajo, en alguna mujer, en la cocina, en los hijos. El hecho televisivo se presenta así, el espectador tiene varias alternativas ante y durante el espectáculo de la televisión, vive otra vida distinta a la que se presenta en su aparato receptor.

Pero el espectador en principio atiende lo que sucede del otro lado de la ventana, observa y escucha a esos otros peculiares que se mueven e interactúan sobre la pantalla, en cierto sentido dentro de la pantalla. Algunos le gustan más, le simpatizan, de pronto ya no mira al actor que representa a un hombre joven y emprendedor, lo que mira es a un joven emprendedor que padece problemas que no merece. Reconoce situaciones, los personajes comen, conversan, seducen, pelean, se emocionan y de pronto guardan silencio; igual sucede a su alrededor, algo semejante le acontece a él mismo. El espectador mira la vida privada de otros, incluso distantes, de otras clases sociales, de otras ciudades, de otro tiempo. El espectador tiene acceso a situaciones conocidas, pero también a situaciones a las que no tendría acceso en ninguna forma, y otras que son posibles pero aún no vividas. A través de la ventana el espectador mira a otros, semejantes y distintos entre sí y a él mismo.

Toda esta galería de personajes, de roles, de vidas representadas, de historias, puede ser ordenada y tipificada. La galería no es infinita, de la misma manera que en la literatura, el repertorio de personajes, situaciones y relaciones, puede estandarizarse en un esquema de regularidades. Dentro de ciertos marcos de variación, la telenovela presenta sistemáticamente cierto tipo de personajes y de situaciones. La combinatoria es amplia;

pero el número de elementos es finito. El otro que la telenovela presenta es tipificable y por tanto cognoscible.

2) *El espacio y el tiempo; los caminos, las rutinas y las rutas de vida.*

El espectador aprende guías de vida en las situaciones que la telenovela presenta. Todas esas situaciones tienen una ubicación en el tiempo y en el espacio, suceden en algún momento y en algún lugar. El espectador aprende porque esos momentos y lugares son posibles dentro de su orden cotidiano de vida, o por lo menos comparables. Si esto no sucediera así, el fenómeno de identificación no se produciría, y la telenovela sería débil pragmáticamente, su efecto sería equivalente al de un documental sobre una cultura completamente extraña.

En la vida cotidiana se realizan ciertas rutinas todos los días. Estas rutinas se verifican regularmente en los mismos lugares y en momentos y duraciones similares. En cierto sentido toda la vida diaria está compuesta de ellas. La rutina permite consistencia práctica, dominio del espacio y del tiempo, control sobre los elementos inmediatos de la acción y el orden convencionales.

Por otra parte la vida diaria está compuesta de tránsitos, de cambios de escenario, ya sean éstos cortos o largos, como pasar del baño a la recámara, o moverse de la casa al trabajo, o de la propia ciudad a otro país. Estos tránsitos también son regulares, conectan los ciclos de rutinas entre sí. Estos caminos relacionan a los actores sociales con su entorno mediato e inmediato de manera distinta que las rutinas, en los caminos el actor está en movimiento, en tránsito, se mueve de un escenario a otro, en las rutinas se encuentra propiamente en un escenario.

Estos mapas de situaciones que arman las relaciones entre rutinas y caminos, tienen cierta permanencia en el tiempo, pero su temporalidad también se agota. A lo largo de la vida los actores viven cambios sustantivos en la composición de sus mapas situacionales. La historia de la vida de un actor social puede verse como la sucesión de estas composiciones situacionales integradas que aquí se nombran mapas. Estas rutas de vida permiten comprender lo que la vida va cambiando y definir las causas de dichos cambios. La primera dimensión del cambio es el ciclo vital, ese tránsito desde el nacimiento hasta la muerte, donde el individuo va pasando por la socialización de ciertas normas que le piden ciertos comportamientos, según su edad, sexo y status.

Esta organización espacio-temporal de las situaciones, tiene su representación en la telenovela, sólo que como ya se mencionó esta representación es selectiva. De ahí que aparezcan ciertas situaciones y otras no, que las personas tengan ciertas edades, cierto status, cierto aspecto. La telenovela promueve estereotipos de vida, comportamientos, respuestas, aspectos, rituales y todo tipo de elementos de composición —es decir, cierto tipo mático televisivo. Y por supuesto son susceptibles de análisis y explicitación. Baste recordar que el escenario mayor de la telenovela es generalmente la ciudad y particularmente la casa o ciertas partes de la casa. Esto no es causal.

3) *Conflicto y proyecto de vida. El horizonte utópico y la ideología. Los medios y los fines.*

El actor social persigue ciertos objetos en el marco de ciertas situaciones, los objetos tienen diversos orígenes, las situaciones en buena medida están preestablecidas. El actor social se enfrenta en situación a otros ac-

tores sociales que buscan quizá los mismos objetos, lucha o colabora con ellos. Las uniones y desuniones que en su vida padece el actor social se deben en buena parte a los objetos que él valora, los que busca obtener y conservar, y en ocasiones recuperar. La vida no es fácil, existe una variedad de obstáculos y circunstancias que pueden impedir o demorar que los objetos se unan con el actor. El actor tiene que hacer uso de todos sus recursos para no desanimarse y tener éxito. Buena parte de la vida del actor como sujeto de acción es la relación entre el proyecto de vida dependiente de los objetos, y los conflictos que esto acarrea.

Los objetos son centrales, entendidos como objetivos o como cosas, están en el origen del orden particular y general. El origen de los objetos es un asunto también complejo, quizá el más complejo de todos y el que arroja más luz sobre el comportamiento humano. Preguntarse por los objetos que persigue hoy nuestro mundo, por los que promueve nuestra cultura como más valiosos, los que están motivando los grandes cambios, es apenas una parte de la pregunta general sobre lo que somos, es apenas una parte de la pregunta sobre lo que queremos ser, es apenas una parte, pero una parte sustantiva.

Los objetos forman la retícula de lo que es y de lo que puede ser. Esta red comunica regionalmente a grupos de actores sociales, e incluso se podría hablar de ciertos objetos compartidos por grandes grupos, y en este sentido de ciertos objetos compartidos por pequeños grupos. Estas redes conforman el horizonte utópico y la ideología, el marco de lo deseable aún no existente y el marco de lo posible actual.

En las formaciones culturales además de las redes de objetos aparecen las relaciones entre medios y fines que los definen como parte de la composición social. El actor social se mueve en ciertas estrategias para obte-

ner los objetos que requiere, estas estrategias son parte de su acervo cultural y las modificaciones en ellas pasan a formar parte del mismo acervo. El tiempo social está mediado por esta relación medios-fines, los actores planean sus acciones en relación a ella, ya sea en el corto o en el mediano o largo plazo. La manera de obtener los objetos es tan importante como la expectativa de obtenerlos.

El caso es que los medios de comunicación intervienen en este proceso de conformación social e histórica de los objetos. El punto es averiguar cómo lo hacen y hasta qué grado son importantes. De principio puede afirmarse que formatos como el de la telenovela son relevantes en esta pesquisa, la telenovela como guía de acción promueve y refuerza patrones de movimiento hacia ciertos objetos. La telenovela es importante para reforzar a la familia o al Estado como instituciones, al tiempo que promueve ciertas formas de relación amorosa y puede proponer solidaridad y confianza con ciertos sectores o roles. La telenovela es parte de la formación ideológica y entra en juego en la conformación de ciertas utopías, al tiempo que diluye otras.

## 2. *El proceso de investigación-producción.*

### 1) *Desmontar la composición, inferir el proceso de producción.*

La telenovela puede y necesita ser analizada, tenemos una gran ignorancia sobre ella como asunto sociológico. Pero no sólo eso, también requerimos conocerla a fondo porque puede ser instrumentada para objetivos alternativos a los actuales. Conocer lo que ha sucedido con ella permitirá producir mejores diseños, más precisos, más diversos, más útiles, distintos. Lo que aquí se propone es investigar qué sucede con la teleno-

vela para hacer más y mejores telenovelas.

Ante el fenómeno telenovela lo primero que aparece es un texto, una narración en capítulos, con un principio, un desarrollo y un final. Este será nuestro cuerpo de análisis privilegiado, sin texto no hay fenómeno telenovela, en el texto se expresa, por el texto tiene efecto social. Pero la textualidad en sí misma no lo es todo en este proceso de investigación, existen además las condiciones que lo hicieron posible y, por supuesto, su relación con la audiencia, con el público que mantiene a la industria cultural que la produce.

El primer movimiento fuera del análisis del texto es desmontar el proceso de su producción. Conociendo las partes que componen a la textualidad, el paso inmediato es conocer el origen de esas partes como componentes materiales e ideológicos. Detrás de una telenovela particular existe una empresa, un grupo de especialistas, actores, productores, escritores, camarógrafos, iluminadores, sonidistas y otros. Todos ellos organizados en ciertos patrones de acción y relación, todos ellos con actividades ordenadas que culminan en el texto.

La telenovela como empresa es el origen material de la textualidad, de la vida representada en el video. Conocer su funcionamiento es conocer el proceso de composición material de la textualidad. Sin empresa televisiva no hay telenovela, el curso de las decisiones y las operaciones que la ordenan permiten conocer cómo se hace una telenovela y, por tanto, aprender el oficio.

## 2) *La audiencia, ese mundo oscuro del otro lado del escenario.*

En el fenómeno telenovela la audiencia está presente desde la idea, desde el inicio de la operación del aparato productivo. La audiencia es público, patrones de

éxito y fracaso, actores en el candelero, son horarios, temas, patrocinadores, en fin, todo aquello que representa el espectador como sostén de la empresa productora, distribuidora y expositora del producto telenovela. La audiencia existe en la imaginación de los que hacen la telenovela, como gustos, como experiencias, como anhelos, como valores, como comportamientos. Son varios los puntos de la cadena donde la audiencia es considerada en la elaboración del producto.

Pero la audiencia es en gran medida una caja negra, no se sabe con precisión por qué convierten a una telenovela particular en un suceso exitoso o en un fracaso rotundo. Existen guías, la experiencia enseña, las investigaciones de mercado muestran perfiles del espectador. Pero no es suficiente, la formación cultural, la relación entre esa formación y la textualidad del mensaje televisivo, las particularidades de la recepción y uso del discurso telenovelesco, todo esto es desconocido.

El estudio de la audiencia es la averiguación sobre la composición de su vida cotidiana y su vida social. En esos patrones de composición se incluye la relación de los actores sociales con el fenómeno telenovela. Sólo a partir de este conocimiento es que se puede profundizar en la relación misma del actor social como espectador con la vida representada en la televisión. La audiencia antes de ser audiencia es movimiento social, pero, dentro de ese movimiento, la televisión y la telenovela juegan algún papel, eso es lo que se quiere saber.

3) *Investigar para realizar. Aprender el oficio, de la programación a la creación.*

Investigar el fenómeno telenovela es un objeto de trabajo en sí mismo que exige atención y cuidado, pero también es el pretexto para indagar sobre la composición de lo imaginario en el mundo social. La telenovela

se nos presenta como un texto con una composición peculiar en un contexto particular de producción y de relaciones socio-culturales, pero es ante todo un signo, un indicador de la composición de la cultura contemporánea. Conociendo a fondo el fenómeno telenovela aparecerán con claridad componentes centrales de la composición subjetiva del mundo de hoy, los que refieren a las expectativas y condiciones de la esperanza y acción de los actores sociales de nuestro medio.

La meta es conocer qué es y cómo es la telenovela, para con ello tener condiciones de producir alternativas discursivas dentro de este formato. Es mucho lo que queda por ensayar, por experimentar y proponer. El proceso de producción puede ser modificado y ajustado a necesidades de participación social dispuestas en forma distinta a la actual. Los contenidos, las guías narrativas pueden moverse dentro de necesidades discursivas no desarrolladas hasta ahora. El contacto entre empresa y público, el acto mismo de comunicación, puede mejorar; el orden social espera mucho de los medios de comunicación colectiva. Aplicándose el análisis se perfecciona el oficio, con un ejercicio aplicado del oficio se desarrolla la destreza, con el dominio del oficio se libera la creatividad. Empecemos entonces, en el centro de las tareas por cubrir está el análisis de la composición del texto.

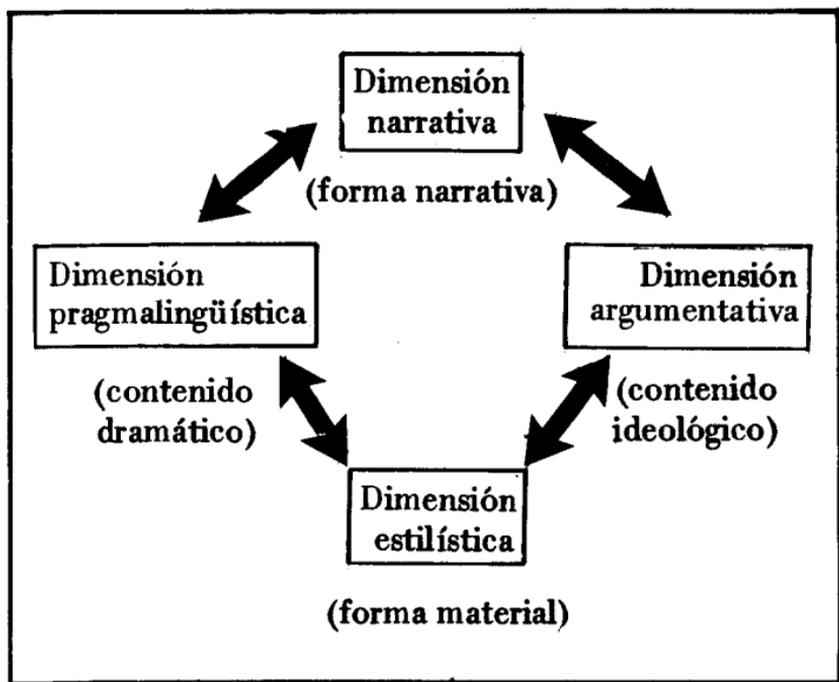
### III. HACIA UN MODELO DE ANALISIS DE LA TEXTUALIDAD DE LA TELENVELA.

#### 1. *Ensayo de un modelo de análisis.*

##### 1) *El modelo. Análisis multidimensional del texto.*

El texto de la telenovela se puede ordenar en su

composición en distintos aspectos. Aquí se proponen cuatro dimensiones de análisis que buscan descomponer al texto desde su forma material más evidente, hasta su contenido ideológico menos explícito. El modelo es el siguiente:



Se trata de combinar varios tipos de análisis específicos para tener mayor capacidad de descripción de la composición del texto y con ello permitir una mejor aproximación interpretativa a su composición. Las dimensiones de análisis serían ordenadas como sigue:

- 1o. El texto telenovela se presenta en un formato general de narración. El hecho fundamental es que se cuenta una historia.
- 2o. La telenovela es un video parlante, tiene una composición material que permite que nues-

tros sentidos lo registren. La primera materia-  
lidad que aparece es la que el encuadre per-  
mite, todo lo que sucede dentro depende  
de la decisión sobre su registro y montaje. El  
texto puede ser analizado estilísticamente  
partiendo de la gramática cinematográfica  
que permitió tomar esas decisiones.

- 3o. Si bien se cuenta una historia, se cuenta se-  
gún ciertas normas del lenguaje audiovisual  
en movimiento, sucede que la telenovela pre-  
senta situaciones e interacciones. Las esce-  
nas corresponden a un parámetro situacio-  
nal, la situación tal cual, la puesta en escena  
dramáticamente, puede ser analizada en sí  
misma.
- 4o. El contar una historia no es un acto ingenuo,  
trae consigo una serie de implícitos valorati-  
vos, una selección de lo que sí y lo que no  
vale, una jerarquía de principios de acción. La  
telenovela es parte de formaciones discursivas  
que dependen a su vez de formaciones ideoló-  
gicas.

La propuesta del modelo intenta ordenar informa-  
ción sobre la composición textual en las cuatro dimen-  
siones; las preguntas que están detrás de la decisión tie-  
nen el siguiente perfil:

- 1o. La telenovela presenta situaciones, el marco  
etnográfico general permite identificar esce-  
narios, actores, acciones, objetos y duración  
y localización del momento de la situación.  
Se trata de averiguar qué representa de la vida  
social y cotidiana.
- 2o. Esta representación de la vida es selectiva, el  
texto dice unas cosas y otras no. Es necesario

ordenar en patrones de regularidad estas selecciones en tanto discurso sobre la vida social. El texto, en cuanto ciframiento objetivo, muestra una subjetividad actuante, una intencionalidad, una conciencia que nombra y ordena. El punto es tratar de averiguar cómo es la lógica de ese ordenamiento y con ello llegar hasta el patrón ideológico que organiza y enuncia el discurso del cual el texto forma parte.

30. Los dos puntos anteriores son la explicitación de la puesta en forma del texto como discurso sobre el mundo. Pero la telenovela no sólo es puesta en forma dramática e ideológica, también y antes de lo mencionado, la telenovela es un relato con una puesta en forma particular del medio televisión. De ahí que sea importante conocer la forma narrativa del texto, así como la puesta en forma según las características propias del medio tecnológico y sus recursos materiales y gramaticales.

Las relaciones básicas del modelo parten de la dimensión narrativa y la estilística; lo primero que aparece es un relato en la presentación propia del medio televisivo. El análisis narrativo da cuenta del conjunto y de las partes, con él se tiene una aproximación general a la composición del texto. Por el otro lado, el análisis estilístico da cuenta del lenguaje del medio, permite una aproximación particular a la manera de relatar en televisión, del cómo las imágenes hablan, dicen ciertas cosas, puestas en cierta secuencia y ordenadas en cierta composición plástica. Sobre estos dos puntos se aplica el análisis pragmalingüístico, el que trabaja con cada situación en lo particular y con la relación de situaciones. Este apunta hacia el nivel etnográfico de la compo-

sición textual, la telenovela como representación de la vida. Y finalmente, el análisis argumentativo intenta organizar los decires del texto en un esquema de relaciones valorativas, busca explicitar la ideología que está en el texto, la que da forma al texto en última instancia.

La propuesta busca conocer el texto en sus dos niveles de composición elemental, el decir y lo dicho. Lingüísticamente hablando se podría afirmar, por analogía, que aquí se trabaja el nivel sintáctico y el nivel semántico del discurso telenovela, faltaría sólo el pragmático, el que relaciona a la telenovela con el mundo social. Como sea, este último se estudiará y comprenderá mejor si se indaga con rigor en los dos primeros.

2) *Las cuatro dimensiones de análisis.*  
*Primera dimensión. El análisis narrativo.*

La telenovela es, antes que cualquier otra cosa, una narración, cuenta una historia. Aparecen ciertos personajes como principales, entre ellos sobresale uno, el central. Existen otros personajes que aparecen y desaparecen como complemento a la línea fundamental del acontecer, lo que le sucede al personaje central y a los otros personajes principales. En general es la historia del personaje principal la que ordena la narración, su acción y relaciones con otros personajes. Esto sucede en una secuencia de acontecimientos, el personaje principal se desenvuelve entre un marco de situaciones e interacciones. La historia es entonces una cadena de situaciones e interacciones, tiene un principio bien marcado, un desarrollo y un desenlace. En todo este acontecer aparecen y desaparecen objetos, uno de ellos es el centro de la acción dramática y narrativa.

La secuencia narrativa implica cambios, existen eslabones narrativos, partes del todo, etapas de la ac-

ción, puntos intermedios entre el principio y el final. La narración en su totalidad propone un gran cambio mediado por la obtención de un objeto central, éste determina el camino del personaje principal, el desenlace generalmente es el triunfo. El personaje pasa por múltiples pruebas, requiere de la obtención de objetos parciales para llegar al objeto final. Ante la narración como una totalidad, el primer ejercicio es definir las condiciones iniciales y la situación final, con la cadena de eslabones intermedios.

La estructura narrativa pide elementalmente dos componentes, sujetos y objetos. En la narración aparece un sujeto como el principal, no tiene que ser el actor principal, puede ser una familia u otra entidad de acción. Este sujeto no posee al objeto principal al principio de la narración, lo obtiene al final. Este objeto pudo no haberlo tenido nunca antes o haberlo perdido (aparición y desaparición de objetos). Si bien hay personajes secundarios que interactúan con el sujeto para que éste obtenga o no al objeto central, también existen objetos intermedios que posibilitan el acercamiento al objeto final. Las relaciones entre sujetos por intermedio de los objetos, establecen la secuencia narrativa, así como el patrón general de composición.

Existe entonces una serie de personajes que desempeñan una serie de acciones. Los personajes tienen ciertas cualidades, algunos cambian a lo largo de la historia, otros no. El sujeto principal de la acción narrativa necesariamente cambia, incluso varias veces y de forma radical. Identificar a los personajes, sus acciones básicas y las situaciones donde intervienen para lograr obtener algún objeto, son operaciones analíticas indispensables.

Identificar el objeto central de la acción narrativa total, así como al sujeto que lo busca, es la primera operación a realizar. Después viene la delimitación de los

eslabones narrativos para delinear la cadena total de acontecimientos. Esto incluye la definición de personajes, de sus cualidades y acciones, de las situaciones en que participan, de las relaciones que establecen dentro de los eslabones entre sí y con el sujeto principal y su participación en la obtención de objetos.

Hay que aclarar que el objeto puede ser una persona, una cualidad, una cosa, un estado, un status, en fin, cualquier entidad susceptible de ser deseada por un sujeto. El objeto constituye el centro de la narración y puede presentarse como único y final o como una sucesión de antecedentes y consecuentes, como sería el caso, por ejemplo, de una cualidad o un status.

### *Segunda dimensión. El análisis estilístico.*

En este punto el análisis se enfrenta a la materialidad más evidente de la narración. Una cosa es lo que se contó y otra las palabras con las que se contó. Aquí sucede algo similar: una dimensión de composición es lo contado y otra la composición plástica cuadro por cuadro, escena por escena, secuencia por secuencia. El medio tiene su propia gramática, sus propias reglas de selección y de combinación de elementos, de imágenes. La presencia de la cámara hace la diferencia. No es lo mismo iniciar la secuencia con un acercamiento al rostro que con un plano general, o pasar del acercamiento a un plano general o detenerse en otro acercamiento.

La guía del análisis estilístico es la gramática tradicional del oficio cinematográfico. Empezar el análisis es definir las partes en que se divide el producto televisivo según los cortes. Hay que recordar que en cine el montaje es la base del texto producido, y que esta actividad se desarrolla por completo posteriormente a la realización del filme. En televisión parte importante del montaje se verifica en el momento de la filmación-gra-

bación, y esto se debe a las condiciones de registro con varias cámaras y una mesa de edición especial llamada *switcher*. En fin, de cualquier modo hay cortes, una escena empieza aquí y termina acá.

De inmediato se inicia el proceso de decodificación de la secuencia compuesta, la frase televisiva. Entre corte y corte algo sucedió, una sucesión de estos acontecimientos componen una frase, una secuencia con sentido único. Para decir: "ellos están felices conversando sobre su próxima boda", la televisión puede hacer uso de varios cortes de la pareja conversando sobre el tema y por otro lado, una descripción larga y detallada a nivel literario, puede ser trasladada a televisión en una sola escena con movimiento de cámara. El asunto es definir qué quedó dentro del trozo unido por los cortes con otros trozos y qué sucedió con la unión de los trozos:

Todo inicia en la composición del cuadro, lo que aparecerá en la pantalla de televisión es el recorte de un escenario por un cuadro, el cuadro de la cámara. Aquí se ordena la imagen percibida por los varios planos en que puede componerse según la guía de la figura humana. De inmediato viene la descripción del escenario y de los objetos que ahí aparecen. Y lo más importante, los movimientos que acontecen, los que suceden dentro del cuadro con la cámara inmóvil y los que suceden con la cámara en movimiento. Existen otros más sofisticados con cámara en movimiento y objetos dentro del cuadro en movimiento.

La cámara también está en cierta posición respecto al plano, y en televisión existen varias cámaras. Sucede en las telenovelas que la cámara se mueve poco, la acción sucede al interior del cuadro y el movimiento lo da el cambio de cámara. Por el contrario en el cine la cámara se mueve mucho. El montaje es el arte del movimiento, es claro que la televisión tiene su propio oficio del montaje.

En cine hace tiempo que los escenarios naturales son explotados al máximo, en la televisión, y en la telenovela en particular, el escenario es generalmente un estudio. Esta condición unida a otras, como el tamaño de la pantalla de un aparato receptor y el tamaño de una pantalla de sala cinematográfica, hace que el número de planos en cine sea mayor que en televisión. En televisión no se utilizan los grandes acercamientos ni los grandes planos generales. Los interiores son el común denominador en televisión, las escenografías domésticas, puesto que los temas familiares son los preferidos.

En la telenovela se presenta el mismo efecto que en el cine en referencia a lo que queda dentro y lo que está afuera del cuadro, pero la dependencia del dentro es mayor. Las escenas televisivas se desarrollan teatralmente, no existe un uso de lo que está por fuera del cuadro en cada toma.

La relación entre registro visual y banda sonora es peculiar en televisión, se graba simultáneamente, no hay doblaje. El control sobre la puesta en escena es mayor, aunque ésta no es mejor necesariamente que en cine, debido básicamente a que la velocidad de producción televisiva es mucho mayor. Hay que señalar que en la televisión se habla más que en el cine; la puesta en escena es más semejante al teatro, toda la acción recae en los parlamentos.

Encontrar las diferencias y las peculiaridades del lenguaje de la televisión en las telenovelas es una de las metas del análisis. Lo que se tiene hasta ahora para analizarlas es un instrumental que viene del lenguaje cinematográfico y que usualmente se asimila al televisivo, pero sin embargo, son lenguajes distintos. Está por explicitarse la gramática televisiva, por lo menos la utilizada hasta hoy, porque existe la tendencia a hacer más ágil el reiterativo lenguaje de la televisión.

*Tercera dimensión. El análisis pragmatológico.*

Esta dimensión de análisis se mueve dentro del marco analítico de la etnografía. Se había mencionado antes que el interés es obtener un *registro detallado de la presentación que de la vida hace la telenovela*, pues bien de eso se trata. Aquí se toma al texto televisivo como vida dramatizada, representada, pero vida social al fin. Se aplica un modelo de trabajo etnográfico como si la vida representada fuera vida real. De ahí se obtienen los patrones de usos, costumbres, rituales, hábitos; patrones de interacción, de socialización, etc., como si se tratara de la vida diaria de un sector o sectores de la composición social real. La telenovela muestra un patrón de vida, con él compone y refuerza el imaginario social; averiguar qué tipo de vida es la que presenta es la meta en esta parte.

La guía de análisis se desarrolló en parte en los primeros puntos de este texto, desde una proposición global dentro de un marco antropológico. El centro del trabajo es la definición de las situaciones representadas en el texto telenovela. Sobre el trabajo de análisis estilístico se delimitan todas las situaciones presentes en el texto telenovela, y se procede a su descripción y catalogación.

Las situaciones son descritas según el escenario donde se realizan, según el tipo de acciones que la componen, según el tipo de actores, la duración y el momento en el que se verifican y, por supuesto, según el tipo de objeto que persiguen, así como los objetos que le confieren un contexto y un marco de condiciones de realización. Se entiende que aquí se aprovecha el trabajo del análisis narrativo, además de que se le completa, puesto que en este proceso descriptivo de situaciones se obtienen más detalles y precisión.

Siguiendo sobre la guía estilística se compone un cuadro de secuencia de situaciones y otro de composición de acciones básicas y microacciones, es decir, las que definen el tipo de situación y las que componen a la situación. Con esta información se arman los mapas situacionales, es decir, los retratos de la vida diaria presentados por el texto. Esto implica definir rutinas y caminos.

Con los mapas situacionales y con ayuda de la guía narrativa, se ordenan los eslabones de las rutas de vida, es decir, la representación que del ciclo vital se hace en la telenovela. El modelo casi está completo en este punto, se ha interrelacionado a los dos análisis previos en éste, que es el principal.

Con los mapas y los eslabones se tiene una gráfica de la vida representada, sólo resta vincular este esquema a aquel otro que describe la relación medios-fines, con la vinculación entre acción y objeto. Este punto es el de la explicitación de las estrategias de vida, se trata de averiguar cómo enseña a vivir la telenovela, cómo dice que se obtienen las cosas.

El análisis se sitúa entonces a un nivel de mayor profundidad, el propiamente pragmalingüístico. Las situaciones de la telenovela son casi siempre interacciones, se trata de registrar su composición. Las interacciones son mixtas, tienen un nivel semiótico verbal y otro no verbal, ambos se conjugan en los sentidos de comunicación que se realizan. Este es el corazón del acontecimiento dramático y puede ser visto al detalle.

La interacción se desarrolla por turnos, supone patrones de relación verbal y no verbal en situaciones de comunicación interpersonal. La guía de acción más evidente de la telenovela se ordena en estos patrones de interacción que a su vez constituyen una propuesta de normas de comportamiento ante ciertas situaciones. El análisis de las interacciones se completa con el análisis

sis de los roles que se ponen en juego durante las mismas, esto constituye otra manera de leer el perfil dramático de los personajes.

#### *Cuarta dimensión. El análisis argumentativo.*

Esta es la última dimensión del análisis, después de moverse en diversos niveles de la materialidad del texto telenovela, llega en este punto el momento de la explicitación de lo no evidente. Parte del camino ha sido andado en el análisis pragmalingüístico, ahí han quedado explicitadas una serie de coordenadas sobre lo que los actores sociales son y deben ser. Es por ello que este análisis se mueve sobre la guía del análisis etnográfico pragmalingüístico.

El análisis argumentativo está diseñado para textos cifrados en lenguaje natural, en nuestra textualidad televisiva se han explicitado todos los diálogos y expresiones de las acciones e interacciones verbales; éste conforma el corpus sobre el que básicamente trabaja la presente dimensión analítica.

El primer movimiento es el catálogo de objetos y predicados, es decir, los elementos discursivos de los cuales se dice algo y los elementos discursivos que dicen cosas de los primeros. Los objetos discursivos pueden ser personas, cosas, fechas, cualidades, etc., todo aquello sustantivable de lo cual se puede afirmar o negar algo, a lo cual se le puede atribuir alguna cualidad. Los predicados son todo lo que se dice de los objetos. El inventario total de objetos y predicados es la prioritaria tarea en este análisis.

Del catálogo de objetos y predicados se pasa a la organización relacional entre ellos, es decir, de qué manera están relacionados lógicamente entre sí, según la presentación y escenificación que tuvieron en el texto televisivo. Se entiende que este trabajo se realiza sobre

la guía de la narración y la guía etnográfico-pragmalingüística. Existen algunos objetos y premisas (objeto y predicado unidos) centrales en el texto, esos son los pivotes o ejes del discurso explícito, a partir de ellos se ordenan esquemas de relaciones, esquemas que representan al mundo de elementos y relaciones que el texto sustenta valorativamente.

Los esquemas argumentativos pueden hacerse por personaje, considerando a los principales, o por líneas de acción o roles, lo que incluiría a varios personajes. El trabajo analítico puede ser variado, llegando incluso a un nivel global, todo el texto telenovela puede ser leído como conjunto, armando un solo esquema que muestre el perfil de la ideología televisiva.

Sobre la guía de la narración puede ubicarse la progresión de la argumentación, es probable que el discurso haya sido presentado secuencialmente, apareciendo de una manera en un principio y cambiando a lo largo del tiempo, o apareciendo parcialmente en un principio y completándose después. Esto se define como estrategia discursiva, que como tal no depende de los personajes, sino de la conciencia que narra, del autor en un sentido general, de la institución televisiva en cierta forma. Conocer la estrategia discursiva permite conocer la intención del texto en un sentido ideológico, es decir, en tanto valoración de cierta composición del mundo social.

El análisis ideológico se completa en el cruce del análisis argumentativo y del análisis etnográfico-pragmalingüístico. En la fase etnográfica se conocen las situaciones y objetos vitales presentados por el texto, esto es una visión de la vida, una representación de lo que se entiende por la vida, explícitamente una muestra de lo que es la vida. En el punto pragmalingüístico, se marcan comportamientos y usos verbales y no verbales, este es otro nivel de organización ideológica com-

plementario al anterior. Y finalmente, el análisis argumentativo presenta lo que lingüísticamente el texto muestra de valoraciones sobre distintos objetos discursivos. Entre los tres niveles se completa un buen esquema de composición ideológica del texto, ese nivel de organización puesto en forma en la narración y en el estilo.

De esta forma las cuatro dimensiones analíticas consideran al texto en diversos niveles de composición, todo queda listo para la indagación del curso que tiene este discurso en el mundo social. El público comparte un porcentaje importante de mundo imaginario con la telenovela, incluido el nivel ideológico más profundo. Pero otras cosas suceden, ese es otro capítulo de esta serie.

## 2. *Prospectiva de un programa de trabajo.*

### 1) *Guía analítica de operación. Síntesis de la propuesta.*

En el punto anterior se presentó al modelo de análisis y a las cuatro dimensiones analíticas. A lo largo de la exposición se tramó una propuesta de análisis con una serie de operaciones. En este inciso se presentará sintéticamente la misma propuesta en una guía de procedimiento puntual. En el punto anterior se dejó abierto el desarrollo analítico a grados de complejidad y precisión mayores, en sentido complementario, ahora se presentará la guía de operaciones mínimas a realizar para aplicar el modelo.

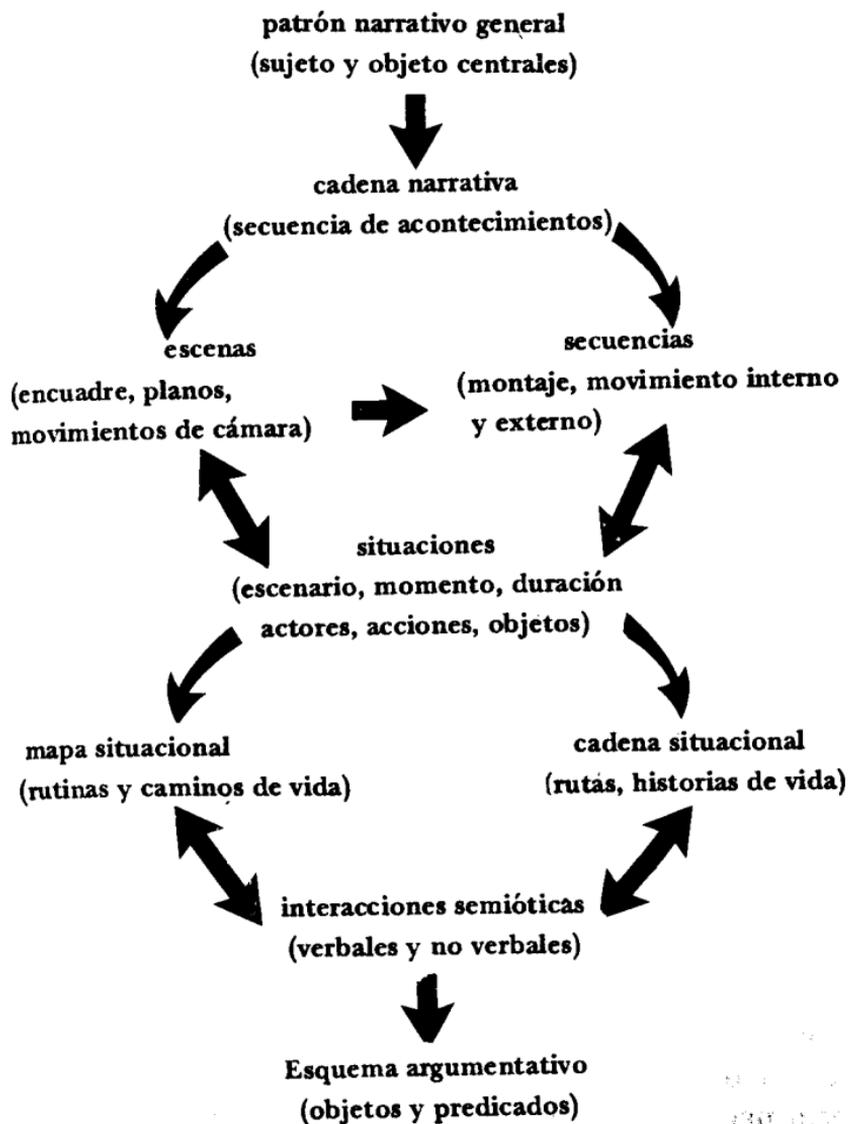
La guía quedaría como sigue:

- 1o. Se inicia con una visión de conjunto y de partes, esto lo proporciona el análisis narrativo. Se busca una síntesis narrativa, se com-

- pone el patrón narrativo general y se identifican los eslabones de la cadena narrativa.
- 2o. Sobre la guía narrativa se trabaja la secuencia de situaciones del análisis etnográfico y sobre ésta los patrones de interacción del análisis pragmalingüístico.
  - 3o. Sobre la guía narrativa y la secuencia de situaciones se identifica el montaje televisivo, el cuadro, los movimientos de cámara, la relación de escena-secuencia. Se busca la sincronía entre situación y secuencia narrativa con escenas y cortes.
  - 4o. A partir del nivel de análisis narrativo y el etnográfico-pragmalingüístico, sobre todo este último, se arman los inventarios de objetos y predicados, para conformar los esquemas ideológicos.



En máxima síntesis el esquema de operaciones es el siguiente:



2) *El objeto de trabajo. Puntos de partida, puntos de llegada.*

La telenovela es un texto de nuestro tiempo, su lectura nos conduce a las venas de la creación y la imaginación contemporáneas. La telenovela es un producto de nuestra cultura, suma y expresión ejemplar de nuestra sociedad. Ella nos retrata, nos reinventa, nos imita, nos refleja. Caricatura o ícono acabado y casi perfecto, la creatura se asemeja a su creador; siguiendo sus pasos también nos modela, nos alecciona, nos violenta. No hace falta mayor justificación, la telenovela es forma de nuestro tiempo, al observarla, al comprenderla, nos miramos y entendemos a nosotros mismos, sus artífices y sus marionetas.

Quizá sea excesivo hablar en este tono de un producto de la cultura industrial, compuesto en un haz de intenciones mercantiles alejadas de los sentidos de la promoción de lo más noble. Quizá sea injusto e impropio este último comentario, el asunto es que la telenovela está ahí, es el programa de televisión más observado en el orbe, millones de seres vivos se aproximan a ella todos los días. Hablar de la telenovela no puede ser un tema trivial y secundario. Intentar encargarse de descifrar su presencia mucho menos.

La telenovela es entonces también el pretexto para mirar de nuevo al mundo para buscar enterarse de lo que está sucediendo. Falta tanto por reflexionar, existe tan poco tiempo, todos tenemos tanta prisa, estamos tan fatigados, que el entusiasmo por algo es en sí un gran acontecimiento. Bueno, respiremos profundo de esta inyección de vitalidad que trae un nuevo objeto de trabajo para seguir pensando sobre lo mismo, nuestro mundo y su composición y destino. Estamos a tiempo, siempre se está a tiempo para empezar o continuar. Sigamos pues.

El punto de partida, un cuerpo de inquietudes sobre las relaciones entre historia y vida cotidiana. La cultura contemporánea es tan compleja y el mundo tan extenso, que toda empresa por conocer es una aventura fascinante. El objetivo, conocer nuestro mundo, conocer México y su composición. El camino es largo y emocionante.

El punto de llegada, un programa de trabajo que lleve de la investigación a la producción, pasando por la promoción. La investigación se ocupa de describir y entender lo que sucede, la promoción de compartir con la gente en directo ese conocimiento y sentido, la difusión tratará de llevar la experiencia de investigación y promoción al mayor número de personas. Una de las puestas en forma será la telenovela, avancemos en su conocimiento y manejo.

## Notas y referencias bibliográficas

- AUMONT, J. et. al.**  
*Estética del cine.* Paidós Comunicación, 1985, Barcelona, España.
- COURTES, J.**  
*Introducción a la semiótica narrativa y discursiva.* Hachette, 1930, Buenos Aires, Argentina.
- ECO, Umberto**  
*Lector in fabula.* Lumen, 1981, Barcelona, España.
- FLORES, José Antonio**  
"La interacción verbal de compra-venta en mercados otomíes". CIESAS, 1984, México.
- GABAS, Raúl**  
*J. Habermas: dominio técnico y comunidad lingüística.* Ariel, 1980, Barcelona, España.
- GALINDO, L. Jesús**  
"Análisis del discurso del estado mexicano". CIESAS, 1984, México.  
"Vivir y sentir la telenovela" en: *Chasqui*, número 16, octubre-diciembre, 1985, pp: 58-61. Quito, Ecuador.
- GALINDO, L. Jesús et. al.**  
*La antropología urbana y la computadora.* IIMAS-UNAM, 1986, México.
- GIMENEZ, Gilberto**  
*Poder, estado y discurso.* UNAM, 1981, México.
- GOFFMAN, Erving**  
*La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu editores, 1971, Buenos Aires, Argentina.
- GONZALEZ, Jorge A. y MUGNAINI, Fabio**  
"Para un protocolo de observación etnográfica de los usos diferenciales y los modos de ver las telenovelas" en: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 1, número 1, septiembre, 1986, pp. 149-175. Colima, México.
- HELLER, Agnes**  
*Sociología de la vida cotidiana.* Ediciones Península, 1977, Barcelona, España.
- MALINOWSKI, Bronislaw**  
*Los argonautas del Pacífico Occidental.* Ediciones Península, 1975, Barcelona, España.
- MAUSS, Marcel**  
*Introducción a la etnografía.* Ediciones ISTMO, 1974, Madrid, España.
- MEAD, George Herbert**  
*Espíritu, persona y sociedad.*

**Paidós, 1968, Buenos Aires, Argentina.**

**MIER, Raymundo**

*Introducción al análisis de textos.* Terra Nova y UAM-X, 1984, México.

**MORRIS, Charles**

*Signos, lenguaje y conducta.* Losada, 1962, Buenos Aires, Argentina.

**SANCHEZ, Rafael C.**

*Montaje cinematográfico.* CUEC-UNAM, 1985, México.

**SCHWARTZ, Howard y**

**JACOBS, Jerry**

*Sociología cualitativa.* Trillas, 1984, México.

**STEPHENSON, R. y**

**DEBRIX, J. R.**

*El cine como arte.* Labor, 1973, Barcelona, España.

**WOLF, Mauro**

*Sociologías de la vida cotidiana.* Ediciones Cátedra, 1982, Madrid, España.