
Del ángel del hogar a la mujer varonil: imaginarios literarios en cuatro “telenovelas de época”

Rocío Quispe Agnoli
Michigan State University

En 2013 la telenovela latinoamericana cumplió por lo menos 56 años de existencia.¹ A pesar de ser criticada por medios académicos que privilegian la “alta cultura” como la norma de prestigio de los textos culturales latinoamericanos, la telenovela se consume hoy en día con gran éxito comercial en todo el mundo y probablemente constituye el producto más exitoso de la televisión latinoamericana (Beard 73, González 60).² Por otro lado, el consumo y retroalimentación de la telenovela en el mercado televisivo contribuye a la percepción estereotípica de roles genéricos y clases sociales en nuestra sociedad. Por estas razones, la telenovela latinoamericana constituye una práctica discursiva cuyos elementos son estudiados por varias disciplinas como las ciencias de la comunicación (García Espinoza; Quintero y López), que incluyen énfasis en el análisis semiótico (Rector 1981, 1992); los estudios de la cultura popular (Beard, Craft, Gonzáles, Isea); las ciencias políticas (Huerta Wong), y los estudios de la televisión (La Pastina y Straubhaar).³ A la telenovela se le ha estudiado también como un ejemplo de los medios masivos de comunicación cuyo éxito se mide a través de los ingresos económicos para sus compañías productoras (López-Pumarejo). Dicho éxito se debe a su capacidad de satisfacer emociones fáciles (Mazziotti) lo que se confirma en trabajos que analizan el melodrama en la telenovela (Galindo, López, Martín-Barbero, Martínez Zarandona 2001, Peñarín y López, Quispe-Agnoli 2008, Sadlier).

Como hemos visto hasta aquí, y en contraste con el examen de la telenovela como acto de comunicación, producto de cultura popular u objeto de circulación económica, pocos estudios se han dedicado a los elementos que comparten la telenovela y la literatura. Una de las razones principales para esta relativa ausencia es la distinción que hace la sociología entre “alta” y “baja cultura” según la cual el consumo de objetos culturales, como la telenovela y la literatura, se asocia con individuos en diferentes posiciones de la escala social (Bourdieu). La caracterización exclusiva de la telenovela como producto de “baja cultura” o “cultura popular” constituye un filtro crítico que impide ver la circulación de temas que provienen de medios literarios. Algunos trabajos que intentan ir más allá de este filtro crítico se ocupan de la telenovela como una manifestación de narrativas populares (Arroyo Redondo, Sanabria) mientras que otros se le aproximan a partir de los estudios de género (Beard, Chassen-López, Gómez, Piccioni, Quintero y López, Quispe-Agnoli 2009).

En este ensayo propongo examinar la relación entre telenovela y literatura en un subgénero llamado “telenovela de época.” La telenovela, como he explicado en un trabajo anterior (2008),⁴ presenta una diversidad de subgéneros entre los cuales se encuentra aquél que utiliza el pasado histórico latinoamericano como punto de referencia (García Muñoz; Martínez Zarandona 2001; Mujica; Rodríguez Cadena 2003, 2004). Estas telenovelas que imaginan el pasado histórico para sus espectadores ofrecen una representación del origen de la nación latinoamericana al mismo tiempo que confirman roles genéricos tradicionales que aseguran el éxito del proyecto nacional. En este trabajo analizo la construcción del rol femenino ideal en tres telenovelas de época mexicanas producidas entre 1980 y 2008 y la transgresión de dicho rol ideal en su contraparte peruana del año 2004. El examen de la construcción—y transgresión—de la mujer idealizada en la ficción telenovelesca que recrea el pasado permite observar el uso de dos modelos femeninos que provienen de la tradición literaria: el ángel del hogar y la mujer varonil. Ambos modelos no ocurren en el vacío de una sociedad utópica deseada, sino constituyen actos en los que se escenifica el rol femenino socialmente aceptable para que la nación siga su camino hacia el progreso. Estos actos representan y confirman la identidad de la mujer ideal en la historia latinoamericana. En su libro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Judith Butler explica que es imposible separar la noción de género del contexto político y cultural en el que se produce y mantiene (3). Por ello Laura Beard, siguiendo el razonamiento de Butler, enfatiza la función que las telenovelas cumplen en la producción y reafirmación de contenidos culturales y apunta que las telenovelas mexicanas contribuyen a la formación de lo que ella llama “the imaginable domain of

gender” (73). Las telenovelas, apunta Beard, suelen mantener la hegemonía ideológica y, ocasionalmente, cuestionan ciertos aspectos del sistema. Las tres telenovelas mexicanas que abordo aquí mantienen la hegemonía ideológica de control masculino sobre la mujer mediante el modelo del ángel del hogar, mientras que la telenovela peruana cuestiona dicho modelo y utiliza más bien una protagonista que responde al modelo de la mujer varonil. Estas elecciones de modelos genéricos, como vemos al final, tienen un impacto en la recepción de estas telenovelas y su consecuente éxito o fracaso comercial.

La telenovela de época

La telenovela de época es un subgénero televisivo que empezó a desarrollarse en la década de los 80 en México. Su antecesor fue la “telenovela histórica” de los años 60 y 70 que experimentó cambios estructurales para adaptarse a las expectativas del mercado. Irene Martínez Zarandona explica que la telenovela histórica surgió en México como una consecuencia del éxito inicial de la telenovela en ese país. El gobierno de México decidió usar la telenovela como medio para representar eventos históricos de una manera entretenida al mismo tiempo que didáctica y, hasta cierto punto, propagandística. *Maximiliano y Carlota* (1965), por ejemplo, intentó representar las vidas diarias de Maximiliano I, Archiduque de Austria, y su esposa, como emperadores de México entre 1864 y 1867, mientras que Benito Juárez aparecía como su antagonista. En 1968 se produjo *La Tormenta* con el fin de redimir la imagen televisiva de Juárez como protagonista de la historia. El éxito de estas telenovelas contrastó con la recepción poco favorable de *El carruaje* (1972), telenovela histórica que, en contraste con las dos primeras, era históricamente más fiel a sus fuentes oficiales. Martínez Zarandona explica que la carencia de éxito se atribuyó en este caso al hecho de que *El carruaje* carecía de drama romántico de personajes ficticios. Es decir, hacía falta el melodrama.

María Rodríguez Cadena ha definido a la telenovela histórica como una *soap opera*⁵ con elementos que se encuentran en la nueva novela histórica como la representación de eventos históricos en los cuales se insertan historias individuales y privadas. Para esta autora, *soap opera* es un melodrama televisivo con elementos ficcionales que imitan la vida. Si a esto le añadimos la referencia al pasado histórico nacional, estamos ante una telenovela histórica:

A historical soap opera, however, is primarily characterized by the representation of a specific period of collective history and its main heroes in plots that depict wars, conspiracy, heroic feats, the public deeds of the heroes and national unification. As a complement to that essential historical component, non-historical characters enact interconnected subplots of passion, love, jealousy, betrayal, and intrigue. (2004: 50)

Observemos entonces que la telenovela histórica combina elementos de la historia oficial y pública con elementos de la historia individual y privada o, como la misma autora la llama, este género televisivo se presenta como “murales animados de la historia mexicana” (2003: 100). Probablemente una de las características más atractivas de la telenovela histórica se encuentra en su origen que enlaza la alta cultura de un pasado histórico y glorioso con la baja cultura de la vida diaria. Este enlace hace posible la concurrencia de personajes históricos y gente común con la que se identifica el espectador y cuya cotidianidad se inserta en el fondo de eventos históricos. De esta manera, el ciudadano ordinario es un personaje anónimo que actúa como compañero leal de figuras históricas y esto demuestra que, junto al héroe, el personaje anónimo puede convertirse en protagonista de la historia nacional (Rodríguez Cadena 2004: 50).

En la década de 1990 Televisa produjo tres telenovelas históricas que recreaban la historia de la independencia de México: *La antorcha encendida*, *El vuelo del águila* y *Senda de gloria*. Esta trilogía tuvo gran éxito con la audiencia al punto que Televisa planeó venderlas en colecciones de video de alto precio en tiendas exclusivas de México. Sin embargo, estos productos resultaron una empresa arriesgada por los altos costos de producción y la demanda limitada en el mercado nacional. Por ello, Televisa experimentó una vez más con un nuevo formato que reproducía la trama melodramática de la telenovela convencional, al mismo tiempo que mantenía los eventos de la historia nacional como trasfondo conocido por la audiencia. En este trasfondo se desarrollaba la historia de amor de personajes ficcionales que alineaban sus ideas con las de los

ganadores históricos. Este nuevo subgénero es la telenovela de época que apareció claramente definida en los años 80, aunque algunos de sus primeros exponentes se produjeron dos décadas antes.

Constanza Mujica considera que la telenovela de época es un producto que aproxima al espectador la memoria de su pasado histórico a partir de tres paradigmas literarios y psicoanalíticos: “la parodia o la carnavalización de lo que la historia oficial considera serio, la metáfora o la estilización del pasado colectivo y la metonimia o el relato del pasado como trauma” (26). Según Mujica, la telenovela histórica de los años 60, 70 y 80 oscila entre la representación estilizada del pasado y la inclusión de aquellos eventos que han dejado una experiencia dolorosa a la vez que reflexiva en la historia nacional. En contraste, la telenovela de época se mueve entre los tres paradigmas que la autora cita: puede considerarse una parodia en tanto representación de eventos no significantes del pasado nacional, y puede verse también como una construcción metafórica de dicho pasado nacional cuyo fondo el espectador reconoce como propio y en el cual se inserta la cotidianeidad ficcional y la suya propia. Por último, Mujica confirma una diferencia clara entre telenovela histórica y telenovela de época de la siguiente manera:

Si la telenovela histórica se construye en el diálogo intertextual entre el discurso oficial y el ámbito doméstico, entre las grandes figuras y los pequeños acontecimientos, entre lo épico y lo mínimo (o ridículo), la telenovela de época escenifica la doxa, el sentido común. En este entendido, es un espacio paradójico porque, aunque su carácter depende de retratar el pasado, el tiempo que escenifica es indeterminado, fluido. La telenovela de época es un juego que juega a ser jugado en serio. (2007: 25)

Siguiendo a Mujica podemos decir que la historia privada, cotidiana y no significativa para el pasado oficial provee la flexibilidad que necesita el género telenovelesco para presentarse como un simulacro de la historia nacional. Esta flexibilidad hace posible que la telenovela esté lista para cumplir con el contrato ficcional y melodramático que su audiencia espera.

El ángel del hogar en la telenovela de época

Entre los tipos de personajes que caracterizan a la telenovela de época latinoamericana,⁶ me concentro ahora en las protagonistas que, a pesar de encarnar el ideal femenino, enfrentan situaciones que las pueden transformar en un personaje transgresor de la norma social. El análisis de estas protagonistas nos ayuda también a comprender las transformaciones que este ideal femenino experimenta para dirigirse a sus audiencias locales y globales contemporáneas.

La construcción discursiva de las protagonistas y otros personajes femeninos que se asocian con el bien (las heroínas) o el mal (las villanas) en las telenovelas de época distingue dos modelos recurrentes de la tradición literaria hispánica: el ángel del hogar⁷ y la mujer varonil.⁸ El modelo mariano en el mundo hispano es un punto de partida inevitable cuando hablamos de la protagonista de telenovelas de época. En contraste, el ícono femenino seductor y sexualizado de Eva, que aparece con frecuencia en un grupo de anuncios publicitarios, tiene un antecedente en la mujer varonil de la literatura española del Siglo de Oro y se suele mantener en la telenovela como modelo para la antagonista de la historia. En las telenovelas que examino aquí, observo el uso de tres roles femeninos posibles: (1) la mujer sumisa que tiene características del ángel del hogar, usualmente encarnada en la protagonista de la mayoría de telenovelas de época (*Alborada y Pasión*); (2) la mujer asertiva que se asocia con el modelo de la mujer varonil (*Eva del Edén*), y (3) la mujer que se coloca en el medio de ambos modelos y aprende a ser asertiva sin expresar la rebeldía de la mujer varonil, al mismo tiempo que conserva el decoro del ángel del hogar (*Corazón Salvaje* en sus cuatro versiones y *Bodas de Odio/ Amor Real*). Melveena MacKendrick ha señalado en su estudio de la mujer varonil en la literatura española del siglo de oro que la transgresión femenina se asocia con la rebeldía de mujeres que se alejan de la norma de conducta femenina. En las telenovelas de época que abordo a continuación, esta norma se transgrede a varios niveles ya que sus protagonistas suelen caracterizarse como sujetos de saber (letradas o lectoras), víctimas de deseos impulsivos (apasionadas), o fruto de pasiones prohibidas (ilegítimas). Veamos la aplicación de la norma y su transgresión en la primera telenovela de época que alcanzó éxito internacional.

Entre los años 1966 y 2009 Televisa produjo cuatro veces la telenovela de época *Corazón salvaje*.⁹ Los principales personajes femeninos son dos hermanas, Mónica y Aimée, que encarnan el bien y el mal respectivamente y antagonizan por el amor de un hombre poco convencional y marginal apodado “Juan del Diablo.” Juan es marginal porque tiene características de pirata y es hijo ilegítimo de un aristócrata. Su medio hermano, Renato, quien se casa con Aimée sin saber que es amante de Juan, no conoce su identidad hasta el final de la historia. Un malentendido lleva a pensar que Juan es el amante de Mónica y éste, para vengarse de Aimée, se casa con Mónica. Con el paso del tiempo Juan y Mónica descubren que se aman. A partir de este momento, ambos tendrán que vencer muchos obstáculos para que su amor triunfe. Juan no solo se rinde ante el amor de Mónica sino ella, como ángel del hogar, lo redime y lo convierte en un buen ciudadano, asegurando de esta manera el orden de la nación.

La siguiente telenovela de época que considero aquí es *Bodas de odio*, producida por Televisa en 1983 y reciclada en 2003 con el título *Amor real*.¹⁰ La historia trata de los obstáculos, intrigas y prejuicios sociales que los protagonistas deben vencer para ser felices. El trasfondo es el inicio de los movimientos rebeldes que desencadenan eventualmente la revolución mexicana a comienzos del siglo XX. Manuel, el protagonista, es hijo ilegítimo de un hombre rico que lo reconoce antes de morir. Manuel, un médico joven con ideas liberales, se fija en Matilde, hija de un militar honorable pero empobrecido, pero ella está enamorada de un soldado pobre, Adolfo. Como la familia de Matilde está económicamente arruinada, su madre ofrece su hija en matrimonio a Manuel a cambio de que éste pague sus deudas. Matilde y Adolfo intentan huir juntos el día de la boda, pero Manuel los descubre. Abrumado por los celos, Manuel se lleva a Matilde a su hacienda y la maltrata. Pero, con el paso del tiempo, la joven se enamora de su esposo y hacen las paces. Después de una serie de malos entendidos e intrigas, el soldado pobre—ahora convertido en general del ejército mexicano—le salva la vida a Manuel y se sacrifica en memoria de Matilde para que la pareja pueda ser feliz.

Las dos versiones de esta historia y de la anterior, *Corazón salvaje*, se ocupan del matrimonio de conveniencia y el ángel del hogar como elementos de prácticas sociales a fines del siglo XIX. En *Amor real*, Carla Estrada rescató el personaje original de Magdalena de *Bodas de Odio* y lo convirtió en uno más apasionado y expresivo, Matilde, quien está dominada por prejuicios de clase social y un romanticismo idealista, pero también disfruta de la lectura y aprende a administrar la hacienda de su esposo. El aspecto más rebelde de Matilde se muestra al comienzo de la historia, cuando defiende su amor por el soldado. Sin embargo, ella sucumbe a los prejuicios de clase y acepta el matrimonio de conveniencia. Como he indicado antes, el rasgo que distingue a las telenovelas históricas es su énfasis en personajes históricos en situaciones cotidianas que pueden o no ser ficticias. Así, el mundo referido por este subgénero aspira a reflejar lo más fielmente posible la idea que tiene el espectador de su pasado nacional según la historia oficial. En contraste, la telenovela de época busca representar la idea del pasado que el espectador contemporáneo tiene con protagonistas ficticios que no están registrados oficialmente en la historia. Estos personajes ofrecen una mirada a la cotidianidad del pasado que conviene a expectativas ideológicas del espectador. La fórmula plantea a la telenovela de época como un éxito de consumo, según el razonamiento de Mazzioni, y se convierte en una plataforma conveniente para la inclusión del melodrama.

La mayoría de los estudiosos del género están de acuerdo en definir a la telenovela como una “ficción melodramática en serie” (Museum of Broadcast Communication). Esta definición implica que, en el proceso de construir las representaciones de una cotidianidad latinoamericana, se incorpora el melodrama como elemento esencial de la misma. Por medio del melodrama, el espectador satisface sus emociones con “lágrimas fáciles” y experimenta una “catarsis” como resultado de los conflictos y tensiones en la historia que terminan con un final feliz (Quispe-Agnoli 2008). Los personajes femeninos de las telenovelas de época que han tenido más éxito de audiencia cumplen precisamente con las expectativas del melodrama. Cada una de ellas pasa más de la mitad de su historia llorando y sufriendo. Los hombres también sufren, pero no expresan su dolor mediante el llanto sino con otros medios (la borrachera, el trabajo, o cualquier actividad masculina que lo ayude a olvidar). Ahora bien, Matilde (*Amor real*) aparece como un ángel del hogar que, gracias al amor de Manuel, se convierte en una mujer más asertiva en comparación con sus predecesoras en el género. Matilde, por ejemplo, tiene

algunas características insipientes de mujer letrada y, como buen ángel doméstico, aprende a manejar la administración de su casa. Si bien Matilde fue la primera heroína de la trilogía de Carla Estrada, las protagonistas de *Alborada* y *Pasión*, dan un paso atrás hacia el rol de mujer subyugada y sumisa que depende del marido o los hombres de su familia. Por ejemplo, María Hipólita, la protagonista de *Alborada*, permite que Luis la seduzca convencida de que el hombre que está en su cama, y en la oscuridad de su recámara, es su marido, Antonio, con quien nunca ha tenido intimidad hasta ese momento. Cuando Hipólita descubre su error, es demasiado tarde: Luis se ha marchado y ella se da cuenta de que está embarazada. A pesar de haber sido engañada por su propio esposo y su suegra, quienes empujaron a Luis a seducirla ya que necesitaban un heredero, Hipólita tiene un acto inusual de rebeldía. Acompañada por su sirvienta, deja la casa de su esposo y va a la ciudad de México. Allí tiene a su hijo, Rafael, al mismo tiempo que sufre el rechazo de su madre (Asunción) y su medio hermana ya que Hipólita es hija ilegítima de Asunción. Mientras tanto se sabe que Luis también vive en México, es un hombre rico y oculta su identidad noble (es un conde) por razones políticas. Eventualmente Hipólita y Luis se encuentran de nuevo y se enamoran al mismo tiempo que surgen los obstáculos que los separan. El reconocimiento de Rafael como hijo de Luis fuera del matrimonio, las razones por las que la supuesta madre de Luis lo detesta, y las intrigas de su primo, el Conde de Guevara, forman el escenario de obstáculos que Hipólita y Luis deben vencer para estar juntos.

En tanto ángel del hogar, Hipólita manifiesta a lo largo de su historia su dependencia de Antonio (su esposo), Luis (su amante), y su padrastro, así como la imposibilidad de tener una vida estable porque es una mujer de origen ilegítimo a merced de la voluntad masculina. De manera similar, Camila Darién, la protagonista de *Pasión*, sufre un destino parecido al de Hipólita ya que se convierte en el objeto de deseo del tirano señor de su pueblo, don Jorge. Camila es robada por los hombres de Don Jorge quienes la llevan a su mansión el mismo día de su boda. A partir de ese momento, Camila defenderá su honor frente a varios hombres, pero es finalmente violada por bandidos y vendida a piratas. En el barco pirata, ella encuentra a un hombre apodado el Antillano a quien rechaza abiertamente. Camila llega así a la isla de La Mariana y a la casa del anciano Don Timoteo de Salamanca quien le enseña a ser una esposa trofeo y se casa con ella. El resto de la trama cuenta la transformación de Camila en una viuda rica que regresa a su pueblo en busca del amor. El Antillano, a su vez, es en realidad un hombre poderoso y rico que oculta su verdadera identidad y se enamora de Camila.

En general, y a pesar de tener algunos atisbos de independencia y de agencia discursiva, Mónica, Magdalena/Matilde, Hipólita y Camila son variantes de la joven sumisa y sin poder que intenta defender su honor o morir en nombre de su decencia. Una vez casadas, se comportan como mujeres fieles y/o madres ejemplares. Sus galanes simpatizan con ideas políticas liberales que sirven de fondo histórico a sus historias de amor. La fórmula parece funcionar bastante bien, ya que todas estas telenovelas de época, excepto *Pasión*, recibieron el premio *TV y Novelas*, el más prestigioso de la televisión mexicana, en sus respectivos años de transmisión.

Una mujer varonil en la telenovela de época

A continuación examino un personaje que rompe el molde del ángel doméstico letrado y ofrece un contraste con las heroínas mexicanas. Frente a las protagonistas que he mencionado hasta ahora, mujeres sumisas que lamentan las pocas opciones que tienen en su momento, la producción peruana *Eva del Edén* propuso en el 2004 una protagonista que, a pesar de haberse planteado dentro de los parámetros de la telenovela de época, no tuvo éxito comercial en la industria de la televisión. Comprender las razones para este fracaso a pesar de haberse planteado como una variante dentro de un género considerado exitoso hasta ahora me lleva a examinar la construcción de esta protagonista.

Eva del Edén cuenta la historia de Eva, la hija mestiza del conquistador ficticio Hernando de Palomino, quien en 1541 dejó a su esposa e hijos en España, participó en la conquista de Perú, se casó con una princesa Chanca y, al comienzo de la historia, vive feliz con su esposa india, su hija mestiza y su hijastro indio, Juan Chocne, en la encomienda llamada El Edén. El cruel y ambicioso conquistador Amador de Carrasco llega a El Edén y demanda servicios para sus hombres. Palomino se los niega y Carrasco lo mata. Eva y Juan lloran la muerte de su padre y juran venganza. Eva viaja a la Ciudad de

los Reyes (Lima en el siglo XVI) en busca de justicia y, en el camino, conoce a Roldán, un sacerdote, de quien se enamora. Una vez en Lima Eva es puesta al cuidado de una familia española mientras se decide el destino de su encomienda. Un pariente de esta familia, Marcus Arias Maldonado, decide casarse con ella por interés. Pero Eva es una mujer esquiva y recurre a Roldán quien, a su vez, se debate entre su amor mundano y su amor por Dios. Desde este momento, Eva enfrenta situaciones difíciles, especialmente cuando descubre que Roldán es el hijo de Amador de Carrasco. A lo largo de la historia, esta telenovela se ocupa también de varias historias de amor ilícito entre personajes de diferentes castas: judíos, cristianos, esclavos negros, esclavos fugitivos, esclavos libertos, sacerdotes de diferentes órdenes, indios nobles, indios comunes, mulatos, mestizos, prostitutas, entre otros. Además, varios personajes históricos aparecen como personajes secundarios.¹¹

Un análisis de esta telenovela ofrece varios contrastes con sus contrapartes mexicanas. En primer lugar, plantea una heroína asertiva que no cumple con las expectativas del contrato telenovelesco de su audiencia. Además la formulación de tramas secundarias que sí cumplen con las expectativas del contrato telenovelesco resultan una distracción de la trama principal. Por último, la carencia de elementos esperados en una telenovela de época como el final feliz que culmina en una boda o el motivo del *locus amoenus*. A continuación examino cada uno de estos factores en *Eva del Edén*.

En primer lugar observamos que Eva de Palomino no es una mujer europea o criolla, como las protagonistas de las telenovelas mexicanas, sino mestiza con un color de piel oscuro, lo cual no desmerece su belleza física pero la hace diferente a las españolas. Además su carácter no es sumiso sino rebelde desde el inicio de la historia. Si bien Eva es una huérfana como Hipólita, no llora su desgracia como ésta, sino toma la iniciativa de ir a la ciudad en busca de justicia—no en busca de amor. Recordemos que Hipólita viaja a la ciudad en busca del hombre que la engañó y embarazó—una acción propia de la mujer varonil—pero se pone de inmediato bajo la protección de su padrastro y se siente avergonzada por su ilegitimidad. Otro contraste que ofrece el personaje de Eva en relación con el ángel del hogar, es su nombre que no es común para una mujer de su época ya que se consideraba indecente. Para acentuar su papel tentador bíblico, Eva se enamora de un sacerdote, lo cual suele ser muy problemático para el espectador latinoamericano. Eventualmente Roldán decide dejar el sacerdocio por Eva quien entonces es representada como una seductora que provoca la crisis de fe del protagonista. A esto se añade que Eva rechaza al pretendiente Marcus no tanto por defender su honor, sino más bien porque ella es una mujer que decide con quién quiere perder su honor esté o no casada. Asimismo Eva se mueve a través de espacios y castas coloniales con gran flexibilidad y se viste de diferentes maneras para pasar desapercibida: a veces aparece como una mujer indígena en el campo; otras, como una mestiza rica en la ciudad española; otras, como una mestiza en el barrio “Cercado de Indios;” otras, como una encomendera en los Andes, y finalmente como una actriz cómica. Yendo de transgresión en transgresión, ni Eva encaja en el modelo del ángel del hogar, ni Roldán constituye el mejor ejemplo de una masculinidad galante convencional. Éste último, dominado por su padre y atormentado por su pasión por Eva, se refugia en Margarita, quien pronto se revela como una bruja y tiene un pacto con el diablo. Como podemos ver hasta aquí, el melodrama no tiene lugar en las acciones de Eva. Pero ella no es el único personaje que distorsiona la expectativa de su audiencia. Otros personajes femeninos en esta telenovela también se alejan de la decencia esperada en la mujer ideal cuando deciden defender su amor por hombres que no pertenecen a sus respectivas castas sociales: María Angola (mulata) se enamora del indio Juan Chocne; la española Inés—quien es además judía—se enamora del esclavo africano Blas/Osabi; la viuda del cacique Taulichusco se enamora y embaraza de un joven sacerdote jesuita. Por otro lado, las esposas españolas de los vecinos notables de Lima se convierten en amantes del Virrey Conde de Nieva quien es eventualmente asesinado por los esposos engañados.

De manera similar a las heroínas de la trilogía de Estrada, Eva no ha sido formalmente educada pero muestra una fuerte inclinación por la lectura. Se sugiere así que la lectura (aunque nunca sepamos qué libros leen) sienta bases para liberar la voluntad femenina que permite a estas heroínas hacer algunos reclamos. En todas las telenovelas mencionadas aquí, siempre aparece por lo menos un personaje masculino que declara que las mujeres no pueden gastar su tiempo en lecturas ya que deben dedicarse a labores domésticas propias del ángel del hogar. Al parecer, la lectura constituye un acto que abre las puertas para echar una mirada a las posibles opciones de una mujer en estos tiempos. Leer, sin

embargo, permanece como un atributo bonito de estas mujeres y no se desarrolla más allá de su naturaleza incidental en la historia. En realidad, el objetivo final del acto femenino de lectura en estas telenovelas es ayudar a que la mujer tenga éxito en su matrimonio, comprenda a su marido y cumpla de manera eficiente su rol en la familia.

Desde otro punto de vista, la lectura se presenta como un rasgo desafiante que es posible solo en mujeres apasionadas, lo que a su vez añade su percepción como frutas prohibidas: Eva seduce a un sacerdote e Hipólita es una hija ilegítima que se considera a sí misma como la amante de Luis porque no pudo ver la diferencia entre él y su esposo en la oscuridad de su lecho. Por su parte, Camila, como Hipólita, es una mujer deshonrada. Para reforzar la transgresión, Eva se mueve en la ciudad de Lima con gran libertad, lo cual era considerado indecente en el Perú hasta las primeras décadas del siglo XX. Más tarde, Eva abandona el hogar de la familia Arias Maldonado para viajar al Edén. Luego regresa a la ciudad para vivir en el Cercado de Indios, y más tarde aún, deja el Cercado por su propia voluntad para convertirse en una “cómica” mientras vive con una compañía de actores. Como se sabe, en el siglo XVI, los actores constituían un grupo social altamente cuestionable en cuanto a decencia, honor y clase social.

El segundo factor que ofrece un contraste significativo entre *Eva del Edén* y las telenovelas de época mexicanas es la pérdida de visibilidad de la trama principal (la historia de Eva y Roldán) frente a las historias de amor de personajes secundarios. Estas historias apelan al interés del espectador más que la historia de amor de los protagonistas porque tienen más elementos melodramáticos. Por ejemplo, Inés, la hija mayor de una familia conversa acomodada de Lima, se enamora de un esclavo africano y tiene un hijo con él, a la vez que su familia es perseguida por la Inquisición.¹² En estas tramas secundarias, las mujeres se presentan como víctimas de sus propios sentimientos y deseos. Inés sufre de “ardores” juveniles y no entiende qué le pasa. A diferencia de Inés, Eva supera sus sufrimientos y busca alternativas al empezar una relación romántica con un personaje secundario, el actor principal de la compañía cómica a la que se une, lo cual a su vez siembra dudas en el espectador sobre el amor que Eva tiene por Roldán.

Por último, el final feliz de las telenovelas de Estrada, así como de *Corazón Salvaje*, presenta la consumación de un matrimonio legítimo en una bella ciudad o pueblo que se describe como un lugar ideal o *locus amoenus*. *Eva del Edén* rompe el molde de nuevo cuando declara que ella solo puede ser feliz en su encomienda. Roldán, ahora fuera del sacerdocio, deja la ciudad para encontrarse con ella en Edén y convertirse en el esposo de la encomendera. No hay fiesta de bodas en esta telenovela. La última escena muestra a Roldán arrojando la espada de su padre en una laguna mientras Eva y él observan las montañas que los rodean y se abrazan. Si bien la oposición ciudad/campo como motivo literario y artístico del espacio corrupto/no corrupto puede haber animado esta escena, la producción falla al mostrar a la supuesta encomienda Edén como un lugar aislado, vacío, frío y seco, lejano de la ciudad en las sierras de Perú. El paisaje puede ser placentero para aquéllos que están familiarizados con los Andes, pero no responde al ideal imaginado del *locus amoenus* que el espectador latinoamericano suele tener. Se menciona la riqueza del Edén, pero no hay evidencia visual de dicha riqueza en un lugar que se plantea como carente y no abundante. La casa de los Palomino parece un humilde hogar campesino y no la casa rica y opulenta de una encomienda. De esta manera, para el espectador acostumbrado a consumir telenovelas para escapar su realidad inmediata, no hay un lugar deseable para vivir en el final feliz de esta historia.

Los elementos que acabo de mencionar constituyen, en mi opinión, factores que contribuyeron a la falta de éxito comercial de *Eva del Edén* en la industria de la telenovela. Como ya he indicado, Televisa de México experimentó con diferentes fórmulas para lograr una narrativa histórica y telenovelesca desde la década de 1960. Con el tiempo, Televisa se dio cuenta de que aún las telenovelas que imaginan el pasado nacional deben dar a su espectador lo que espera: melodrama, pasión y catarsis. Además, a partir del contraste entre tres telenovelas de época mexicanas y una peruana, cabe preguntarse qué otros temas y motivos literarios, usualmente asociados con la alta cultura, entran en circulación en géneros populares que se transmiten de manera masiva.¹⁴ Uno podría argumentar que al fin y al cabo son construcciones ficcionales inmediatas que deben ofrecer un placer rápido a su público y generar ganancias económicas a sus productores. Sin embargo, hay que reconocer también el impacto

que dichas representaciones de lo cotidiano femenino tienen en la audiencia. El objetivo de este trabajo no ha sido plantear a la telenovela como una plataforma de cambio social que podría ser efectivo debido a su éxito de consumo nacional, internacional y, hoy en día, global. Sin embargo, el examen de roles femeninos ideales y transgresores y su impacto en la industria de medios de comunicación masiva, revela las dificultades que surgen al tratar modos de representación de la mujer como sujeto histórico nacional. Esto nos lleva a preguntarnos sobre las imágenes alternativas que podrían ofrecerse sin atentar contra el éxito de recepción que el género disfruta. Dichas imágenes alternativas no solo apuntarían a cambiar el modo en que se percibe a las mujeres en los medios de comunicación masiva, sino también a lograr un impacto en la manera cómo las mujeres de hoy se ven a sí mismas en su cotidianidad y cómo toman consciencia de modelos ideales sobre los cuales puedan construir una identidad flexible al mismo tiempo que asertiva.

Notas

¹ En 2007 la cadena Televisa celebró el quincuagésimo aniversario de este género televisivo a partir del surgimiento de la telenovela en México con *Senda prohibida* (1957). Sin embargo, la primera telenovela que he podido rastrear hasta ahora fue *Su vida me pertenece*, producida en Brazil en 1950. Otras telenovelas producidas en Latinoamérica antes de 1957 son *Senderos de amor* (Cuba 1951), *La criada de la granja* (Venezuela 1954) y *Ante la ley* (Puerto Rico 1955).

² Desde su aparición en la pantalla chica, más de 1,000 historias han tomado la forma de telenovelas. Sin embargo, hay que tomar este número como una aproximación frente a la falta de estadísticas. Hasta el año 2007, Televisa, y su antecesora Telesistemas de México, había producido 720 telenovelas. La falta de cálculos estadísticos exactos se debe a la diferencia entre producciones originales (por ejemplo, *Corazón salvaje* en su primera versión mexicana de 1966), nuevas versiones de las mismas con diferentes actores que mantienen el título original y telenovelas que utilizan historias de producciones anteriores e incluyen variaciones y nuevos títulos.

³ La semiología de la televisión surgió en Francia en los años 80 como una especialización de la semiología de la imagen móvil. Los estudios de la televisión, que se plantean en Inglaterra desde los años 70, se ocupan la puesta en escena televisiva como un acto de comunicación y de construcción de discursos así como un proceso dinámico con un impacto económico e ideológico en la sociedad. No obstante, ninguna de estas disciplinas se han ocupado de la telenovela latinoamericana en detalle, entre otras razones porque ni Francia ni Inglaterra han producido programas dentro de este género.

⁴ Es posible reconocer tendencias temáticas y de estilo que permiten categorizar las telenovelas en, por lo menos, seis subgéneros: (1) el melodrama relacionado con el conflicto de clases sociales (*Simplemente María*, *Los ricos también lloran*); (2) la telenovela histórica (*Maximiliano y Carlota*, *La tormenta*), antecedente de la telenovela de época (*Bodas de Odio*, *Corazón Salvaje*); (3) el drama adolescente (*Quinceañera*, *Rebelde*); (4) la historia infantil (*Papa Corazón*, *Mundo de Jugete*); (5) El drama de misterio y suspenso (*Cuna de Lobos*, *Pura Sangre*), y (6) la comedia romántica (*Yo soy Betty la fea*, *Hasta que la plata nos separe*).

⁵ La cita original está en inglés y la autora usa el término *soap opera* para referirse a “telenovela.” No estoy de acuerdo con esta traducción ya que ambos términos refieren productos televisivos similares que aparecieron en contextos diferentes y no son exactamente iguales.

⁶ No considero en este corpus telenovelas históricas—que en realidad pueden caracterizarse como telenovelas de época—brasileñas como la bien conocida *Escrava Isaura* (1981) de la Red Globo.

⁷ El ángel del hogar como motivo literario y propaganda ideológica de la mujer ideal en el siglo XIX ha sido ampliamente estudiado en la literatura hispánica. Ver Aldaraca y Jagoe.

⁸ La mujer varonil es un modelo literario de la comedia española del Siglo de Oro que no se traduce fácilmente a otros idiomas, como ha señalado Melveena MacKendrick en *Woman and Society in Spanish Drama of the Golden Age*: “...by *mujer varonil* is meant here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries. She can take the form of the *mujer esquiva* who shuns love and marriage, the learned woman, the career woman, the female bandit, the female warrior and leader, the usurper of man’s social role, the woman who wears masculine dress or the one who indulges of masculine pursuits.” (ix)

⁹ Las tres primeras versiones de esta telenovela (1966, 1977 y 1993) tuvieron mucho éxito y ganaron premios en la categoría de “mejor telenovela” de sus respectivos años. La versión del 2009 fue un fracaso comercial porque, a pesar de mantener el título, la historia se distorsionó demasiado de la versión esperada por el público, y su transmisión fue cambiada al horario de medianoche debido a su poca audiencia.

¹⁰ *Amor Real* fue la primera entrega que la productora mexicana Carla Estrada ofreció como parte de su trilogía de *telenovelas de época* a principios del siglo XXI.

¹¹ Por ejemplo, el virrey Conde de Nieva, el virrey Marqués de Cañete, el cronista andino Guamán Poma de Ayala, el cacique de Lima, don Gonzalo Taulichusco, entre otros.

¹² Otro ejemplo incluye a la hermana de Inés, Catalina, que está enamorada de un mercader pobre quien descubre que su madre es una mujer noble que entró de monja a un convento para expiar su pecado de amor al tener un hijo sin estar casada.

Obras citadas

- Alborada*, dir. Mónica Miguel y Sergio Quintero. Perf. Fernando Colunga, Lucero. Televisa, 2005-2006.
- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill, NC: North Carolina Series in the Romance Languages and Literatures, 1991.
- Amor real*, dir. Mónica Miguel y Eric Morales. Perf. Fernando Colunga, Adela Noriega. Televisa, 2003.
- Arroyo Redondo, Susana. “La estructura de la telenovela como relato tradicional.” *Culturas populares. Revista electrónica*. 2 (2006): n. pag. Web. 29 June 2012.
- Beard, Laura. “Whose Life in the Mirror?: Examining Three Mexican Telenovelas as Cultural and Commercial Products.” *Studies in Latin American Popular Culture* 22 (2003): 73-88.
- Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Bodas de odio*, dir. José Rendón. Perf. Miguel Palmer y Christian Bach. México: Televisa, 1983.
- Corazón salvaje*, dir. Ernesto Alonso . Perf. Enrique Lizalde, Julissa. Televisa, 1966.
- Corazón salvaje*, dir. Alfredo Saldaña . Perf. Martín Cortés, Angélica María. Televisa, 1977.
- Corazón salvaje*, dir. Alberto Cortés y José Rendón. Perf. Eduardo Palomo, Edith González. Televisa, 1993.
- Corazón salvaje*, dir. Jorge Ramírez y Salvador Garcini. Perf. Eduardo Yáñez, Aracelli Arámbula. Televisa, 2009.
- Craft, Linda. “Testinovela/Telenovela: Latin American Popular Culture and Women's Narrative.” *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 8 (1996): 197-210.
- Chassen-López, Francie. “Distorting the Picture: Gender, Ethnicity, and Desire in a Mexican Telenovela.” *Journal of Women's History* 20:2 (Summer 2008): 106-29.
- Eva del Edén*, dir. Michel Gómez. Perf. Diego Bertie, Mónica Sánchez. Frecuencia Latina, 2004.
- Galindo, Jesús. “Vivir y sentir la telenovela.” *Chasqui* 16 (1985): n.pag. Web. 5 April 2013.
- García Espinosa, Julio. “La telenovela o el chisme elevado a la categoría de arte dramático.” *Casa de las Américas*. 34.193 (1993): 95-99.
- García Muñoz, Gerardo. “Senda de gloria y la construcción del Estado posrevolucionario.” Eds. Alejandro Cortázar and Rafael Orozco. *Lenguaje, arte y revoluciones ayer y hoy*. Newcastle, England: Cambridge Publishing Scholars, 2011. 55-72.
- Gómez, Jaime. “Telenovelas from the Rio Grande to the Andes: The Construction of Latin American and Latina Identities through Media Production Creative Processes.” Eds. Diana Ríos and Mari Castañeda. *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age*. New York: Peter Lang, 2011. 20-36.
- González, Jorge A. “The Cofraternity of (Un)Finishable Emotions: Constructing Mexican Telenovelas.” *Studies in Latin American Popular Culture* 11 (1992): 59-92.
- Huerta Wong, Juan E. “Políticas culturales y políticas sociales de género: Una mirada a la reglamentación de la televisión en México.” *Intercultural Communication Studies* XIV.3 (2005): 101-13

- Isea, Antonio. "Sobre una literatura 'No tan menor' o algunas notas provisionales sobre la telenovela latinoamericana." *Página* 74-75.20 (2008): 205-14.
- Jago, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley, CA: University of California P, 1994.
- La Pastina, Antonio and Joseph Straubhaar. "Multiple Proximities between Television Genres and Audiences." *Gazette: The International Journal for Communication Studies*. 67.3 (2005): 271-88.
- López, Ana María E. "Our welcome guests: Telenovelas in Latin America." *To be continued... Soap Operas Around the World*. Ed. Robert Allen. New York: Routledge, 1995. 256-275.
- López Pumarejo, Tomás. *Aproximaciones a la telenovela*. Madrid: Cátedra, 1987.
- MacKendrick, Melveena. *Woman and Society in Spanish Drama of the Golden Age*. New York: Cambridge UP, 1974.
- Martín-Barbero, Jesús. "Memory and Form in Latin American Soap Opera." *To be continued... Soap Operas Around the World*. Ed. Robert Allen. New York: Routledge, 1995. 276-284.
- Martínez Zarandona, Irene. "Telenovelas y Telenoveleros." *Revista mexicana de la comunicación*. 13.67 (2001): n. pag. Web. 3 Marzo 2013.
- . "Usos educativos de la telenovela". *Decisio*. 9 (2004): n. pag. Web. 10 Marzo 2013.
- Mazziotti, Nora. *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós, 1996. Print.
- Mujica, Constanza. "La telenovela de época: entre la metáfora y el trauma." *Cuadernos de información*. 21(2007): 20-33.
- Museum of Broadcast Communication. "Telenovela." n. p., n.d. Web. 10 September 2012.
- Pasión*, dir. Mónica Miguel. Perf. Fernando Colunga y Susana González. Televisa, 2007-2008.
- Peñamarín, Cristina y Pilar López Díez, coords. *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, 1995.
- Piccini, Mabel. "El melodrama: De los registros de las pasiones tristes." *Debate Feminista* 11.21 (2000): 131-49.
- Quintero Ulloa, Claudia y José López Islas. "Estereotipos de la mujer en las telenovelas mexicanas: Un análisis de contenido." *Revista de Humanidades* 6 (1999): 245-68.
- Quispe-Agnoli, Rocío. "Pathos, Ethos y Catharsis: la telenovela latinoamericana como apoteosis del melodrama." *El Hablador* 15 (2008): n. pag. 2 August 2012.
- . "La telenovela latinoamericana frente a la globalización: roles genericos, estereotipos y mercado." *La mirada de Télemo*. 2 (2009): n. pag. Web. 1 August 2012.
- Rector, Mónica and Aluizio Trinta. "The Telenovela." *Diogenes* 113-114 (1981): 194-204.
- Rector, Mónica. "Semiotic and Mass Communication: The Narrative and Reception of the Soap Opera/'Telenovela'." Eds. Michelle Ballat et alia. *Signs of Humanity/L'Homme et ses signes, I-III*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992. 1699-1074.
- Rodríguez Cadena, María de los Angeles. "Telenovela histórica: el mural animado de la historia de México." *Genealogías Imaginarias. Los discursos de la cultura boy*. Eds. Javier Durán y Rosaura Hernández Monroy. México: Universidad Autónoma-Azcapotzalco, 2003. 99-114.
- . "Contemporary (Hi)stories of Mexico: Fictional Re-creation of Collective Past on Television." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34.1 (2004): 49-55.
- Sanabria, Carolina. "Estructura narrativa de la telenovela: de las transnacionalizadas a las literarias." *Revista Comunicación*. 12.1-2 (2003): 5-12.