

# Teleteatro y academia

---

Hilia Moreira

---

## Parte I

### La dictadura de Platón

En el *Fedro*, Platón rechaza la escritura. Según él, ésta entorpece la memoria, acostumbrándola a consultar el texto escrito en lugar de ejercitarla:

*La confianza en la escritura, producida por los caracteres externos, que no se encuentran en el interior del lector, entumecerá el uso de la capacidad de recordar.*

La letra escrita ofrece, también, otra desventaja:

*La escritura tiene la extraña propiedad que poseen las imágenes; las criaturas captadas por las imágenes se yerguen como seres vivientes, pero si se les formula una pregunta, guardan solemne silencio. Y lo mismo ocurre con las palabras escritas; puede pensarse que hablan como si tuviesen inteligencia, pero si se las interroga, deseando entender lo que dicen, siempre repiten sólo una y la misma cosa. (275 A-D)*

Ya no podemos entender la crítica de Platón. Hace mucho tiempo que pensamos que los libros son fértiles fuentes de desafío intelectual y hasta vital. Este juicio favorable a propósito de los libros no es privativo del ámbito académico. Ni siquiera del lector común. También aparece en espacios desvinculados con la enseñanza y la cultura: no hay dictadura que no prohíba

libros, dando así fe de su impacto en el destino humano. En cambio, la censura platónica sí resulta familiar cuando sustituimos la letra escrita por las imágenes audiovisuales que muestra la televisión.

De los mensajes televisivos se ha dicho que paralizan las capacidades de pensar, razonar y hasta obstaculizan la facultad de comunicarse. En 1954, en *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse plantea de qué modo los medios de comunicación invaden el tiempo libre de las personas, con el empeño de reducir sus sueños y aspiraciones a expectativas y valores propios del sistema imperante. Así, el dinero aparece como la meta máxima, los roles tradicionales de hombre y mujer son confirmados y los rasgos genuinamente individuales del receptor, sus más auténticas fantasías, se ven reducidas a un modelo *standard*. La facultad de discriminar, analizar y reflexionar quedan aletargadas.

En la obra *Dialéctica del iluminismo*, Adorno y Horkheimer se refieren a una *civilización de los divos*, que iguala todo lo que sobresale de cualquier forma. Así, los medios de comunicación masiva constituirían *modelos de confección a escala mundial* o, más bien, *tijeras* encargadas de eliminar *hasta las últimas saliencias* de cualquier pensamiento, acción u organización diferentes (1969, p.278). De esa manera, solapadamente, perpetuarían el orden del capital y destruirían, desde el propio tiempo dedicado a la recreación, cualquier posibilidad de subversión de aquél.

El problema de la masificación operada por los medios es nuevamente destacado en la década de los 80 por Jerry Mander. En su obra *Cuatro buenas razones para eliminar la televisión*, señala que *en una noche promedio más de 80 millones de personas miraban su televisor. De ellas, 30*

*millones estaban mirando el mismo programa. En algunos casos especiales, más de 100 millones de personas podían estar viendo un mismo programa al mismo tiempo* (1984, p.25).

La guionista y realizadora de televisión española Lolo Rico se hace eco de tales preocupaciones en su obra *TV fábrica de mentiras* (1992). Rico señala que un estudio hecho en seis cadenas de televisión francesas durante una semana da el siguiente resultado: 670 homicidios, 15 secuestros, 848 peleas, 419 tiroteos, 14 secuestros de menores, 11 robos, 8 suicidios, 32 casos de captura de rehenes, 27 casos de tortura, 18 imágenes sobre la droga, 9 defenestraciones, 13 intentos de estrangulamiento, 11 episodios bélicos, 11 *strip-tease* y 20 escenas de sexo. En Estados Unidos, un adolescente de aproximadamente 16 años, al terminar su enseñanza secundaria, ha visto en la televisión 8.000 asesinatos y 100.000 actos de violencia, según un estudio realizado por la Asociación Americana de Psicología. Rico también recoge un informe, realizado por la Asociación Española de Pediatría de acuerdo al cual las cadenas españolas emiten diariamente 90 escenas de violencia. Otra investigación, llevada a cabo por la Universidad de México, sostiene que entre un 2 y un 12 por 100 de las personas que ven televisión se consideran teledictas y se dicen desgraciadas por estar en una situación de la que no se sienten libres de salir. Según Rico, la televisión sustituye a los libros, a la tradición folklórica oral y a la propia figura materna, generando en los telespectadores una sensación de trivialidad, sin sentido y vacío. Por otra parte, la presencia del televisor en el hogar constituye un factor de empobrecimiento educativo. El aula es, cada vez menos, un espacio de irradiación cultural. Para solucionar estos problemas propone cambiar los programas televisivos.

Más cerca de nosotros, en su trabajo realizado sobre **El niño y la televisión**, la médica y psicoanalista argentina Raquel Soifer (especialista en niños, adolescentes y familia), llega a conclusiones radicales. Afirmar que contemplar espectáculos televisivos desorganiza la mente de los niños pequeños. También sostiene que su utilización abusiva distorsiona los vínculos familiares y desarrolla características egocéntricas y egoístas, perjudiciales para la vida de relación. Destaca el peligro de la indiscriminada audiovisualización de programas televisivos, así como los serios daños que ocasionan los espectáculos en los que predominan violencia, brutalidad y corrupción. Finalmente llega a pronosticar una verdadera enfermedad mental, que denomina *televiciosis* o *televisititis*. Como remedio a estos males, aconseja suprimir la audiovisión de programas comerciales o la transformación de dichos programas.

#### La liberación por el ensueño

Frente a éstas y otras posturas negativas, he aquí algunos ejemplos de planetamientos más matizados. En 1965, en su obra **Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas**, Umberto Eco propone abordar los medios de comunicación desde una perspectiva semiótica. La misma no establece juicios éticos, estéticos o culturales. Busca comprender los mecanismos específicos que los medios emplean, sin valorarlos. Eco analiza las historietas de Superman y las canciones de Rita Pavone (una cantante comercial de la década de los '60) mostrando que todo mensaje constituye un estímulo potencial para que el receptor ejerza su propia actividad reflexiva. Los criterios morales o sociales emergerán de la capacidad para comprender las técni-

cas que desarrollan los mensajes propagados por la comunicación de masas.

Desde otro ángulo, en 1972, el sociólogo Edgard Morin **Les stars**, investigación que requiere algunas explicaciones previas. En el período llamado "de las estrellas" (aproximadamente 1910-60), en Hollywood se forman varios clubs de *fans* (fanáticos) de Gene Kelly, James Dean, etc. La función de dichos clubs consiste en recibir y procesar miles de cartas dirigidas a cada astro. El o la artista (o, en otros casos, un equipo de secretarios) contestan esas cartas. Para la industria cinematográfica, las mismas constituyen un indicador de la popularidad de sus "funcionarios" (Ingrid Bergman, Humphery Bogard, etc). Así, el número de misivas suele repercutir en las carreras cinematográficas de los astros. A veces, la escasez de correspondencia se yergue en factor determinante para la no renovación de un contrato. Otras, la marejada de cartas contribuye a un aumento de honorarios (y, en términos generales, a los mimos y privilegios con que la *Metro* o la *Universal* favorecen a tal o cual artista). Conocedor del fenómeno, Morin solicita a varios clubs de *fans* que le envíen un *corpus* representativo de cartas recibidas durante el estrellato de los correspondientes artistas. Seguidamente, las analiza. El resultado de tal análisis señala que las estrellas de cine suelen producir sueños alienantes, capaces de destruir las vivencias del sexo y el amor. Por ejemplo una empleada inglesa de veintidos años dice que:

*Hacia los diez años me enamoré de Jan Kiepura, a quien había visto en Tell me tonight (Dimelo esta noche). No se trataba de amor, dirá usted. Tal vez, pero mi corazón latía verdaderamente. Los adultos me aseguraban que eso pasaría. Pero no. Durante toda mi adolescencia continué enamorándome de las estrellas. Y cada vez sufría atrocemente. (p.70)*

Ese sufrimiento desencadena un rechazo de la realidad y sus plenitudes. La carta continúa así:

*Las atenciones de mi novio me irritaban. Despreciaba las pequeñas salidas que me ofrecía y encontraba sus avances infantiles e inexperimentados. Ahora ya he roto varias amistades encantadoras por nostalgia de algo diferente: algo fundado sobre una idea cinematográfica del amor. (Ibidem)*

Sin embargo, no todo es frustración en esta carta. También dice que:

*Cuando pienso en el tiempo en que me enamoraba de las estrellas de cine no podía imaginar felicidad más perfecta. (Ibidem)*

Recientemente, en el programa **Hablemos**, Jorge Traverso hizo una entrevista a Xuxa, la diva brasileña. La misma se inició con tomas de la llegada de Xuxa a Buenos Aires. La multitud la ovacionaba, haciendo llover sobre ella conejitos de peluche, galletitas y cartas. Una niña se abrazó a su cintura llorando. En el curso de la entrevista, Xuxa explicó que no tenía tiempo para leer todas las cartas que le dirigían sus admiradores y debía compartir la tarea con una tía. Comprendía que se trataba de una gran responsabilidad, pues su público esperaba de ella algo que *no puede nombrarse porque no pasa por las palabras*. A este respecto, Traverso formuló dos preguntas muy inteligentes: 1) ¿Xuxa consideraba que su éxito se relacionaba con un sentimiento masivo de soledad, propio de la sociedad contemporánea? y 2) ¿Xuxa constituía una metáfora de la madre para su público o, más bien, representaba una experiencia de otro orden?

## La cultura oficial y Arnold Schwarzenegger

La primera pregunta de Traverso apunta a un malestar ocasionado por un sentimiento de no pertenencia, que aqueja a la sociedad contemporánea. No puede decirse si el mismo está determinado por la televisión o si, al contrario, la televisión se alimenta de él, ayudando, en algunos casos, a mitigarlo.

La segunda pregunta alude a una experiencia que, en otras sociedades, se ha considerado imprescindible para sus miembros: la vivencia estética. En **El banquete**, Platón aconseja que:

*El que quiera llegar a este fin por el camino verdadero debe empezar a buscar los cuerpos bellos y hermosos desde su edad temprana (...). Lanzado al océano de la belleza y alimentando sus ojos con el espectáculo, engendrará con inagotable fecundidad los discursos y pensamientos más bellos de la filosofía hasta que, habiendo fortificado y aumentado su espíritu con esta sublime contemplación, no vea más que una ciencia: la de lo bello (p.144).*

No postulamos aquí que los divos de la televisión ofrezcan *cuerpos bellos y hermosos* ni que constituyan una *sublime contemplación*. Pero sí suscitan en los niños y jóvenes una contemplación fascinada. Cuando la misma es usada como objeto de reflexión y tema de discusión, puede conducir al alumno a un mejor uso de su idioma y a la consideración de nuevos temas y textos de otra índole (literatura, historia, filosofía, etc). De no ser vinculados con aquellos mensajes que ineterasan al joven, tales textos suelen resultarle demasiado ajenos a su mundo.

Es que la televisión y sus estrellas cumplen una función que, lamentablemente, no siempre se realiza en el aula. ¿Cómo

es posible que los adolescentes no se identifiquen con Hamlet, un adolescente tan conflictivo como ellos? ¿Por qué muchos juven- cios consideran que Macbeth es un "plomazo"? Macbeth mata al rey Duncan para sustituirlo, a pesar de que, desde el primer acto, sabía que estaba en su destino ser rey y que, por lo tanto, no era necesario matar a ninguno. ¿No vemos todos los días adolescentes que proceden por impulso, cometiendo desde pe- queñas tonterías a serios disparates por apresurar el tiempo que, de todos modos, llegará, ineluctable?

A menudo, en el aula no se relaciona el despliegue estético de Shakespeare con la vida cotidiana de un adolescente. ¿Cómo es posible que -en Uruguay como en Cuba, donde investigamos el fenómeno en el marco del Instituto de Cine (ICAIC) en 1993- los chicos se aglomeren delante de un televisor porque actúa Schwarzenegger? En su película *Depredador*, Schwarzenegger mata a unos "malos" latinoamericanos que le suplican en español que no los queme vivos. En su filme *Conan el bárbaro*, al pasar, da un puñetazo a un caballo, que queda sacudiendo su cabeza. Sabemos que la televisión constituye una fuente de modelos y opiniones, especialmente para los niños requecheros, quienes suelen golpear a los animales que los ayudan a vivir. A tales niños les falta el pan y la escuela. Pero no el televisor.

Hay numerosas investigaciones de campo realizadas en el Río de la Plata a este respecto en la última década. En Argentina las sociólogas Ana María Rey y Tatiana Merlo Flores de Ezcurra escriben *La televisión ¿forma o deforma?* (1983). Esta pesquisa se efectúa con la cooperación de 2000 niños argentinos de todas las clases sociales. En Uruguay (por citar sólo algunos trabajos más recientes), está la Tesis de Grado de la comunicadora Christa Huber, titulada *El rol de la tevé en la vida cotidiana de los niños*. En dicha tesis, presentada ante la

Universidad Católica (UCUDAL), Huber trabaja con niños montevidianos de todas las gamas socioeconómicas, compren- dida la más humilde.

En 1989-90, la Coordinación del Área Artística y Recreativa (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República) realiza una investigación sobre *Televisión, niños y marginalidad*, con la participación de las comunicadoras Leticia Murillo, Matilde Sánchez y quien escri- be este artículo.

Tales trabajos arrojan un mismo resultado. Los *cantegriles* uruguayos y las *villas miserias* argentinas están llenos de antenas de televisión. Frente a esas pantallas televisivas se aglomeran millones de sueños infantiles y se modelan infini- dad de modelos de conducta futuros. ¿En qué medida el aula (y la familia) son sombrero de sueños e ideales? Por ejemplo, desde la mayoría de las clases de historia y desde las estatuas que adornan las plazas de todas las ciudades uruguayas, Artigas es un aburrido. El héroe de la libertad y la igualdad entre los hombres, el héroe que, sin desprecios raciales, hizo alianzas que parecen mágicas con los charrúas es, para nuestros niños y jóvenes, un aburrido. Es cierto que falta un video de Beatriz Flores, un filme de Jorge Dotta o de otro talentoso comunicador uruguayo para que Artigas vuelva a ocupar el lugar de líder de hombres que tan magistralmente desempeñara en el momento del Éxodo. Mientras tanto, no es suficiente con denunciar los males que el televisor desencadena. Es necesaria una educación que revea la trasmisión de las imágenes de nuestra historia y que las relacione con las imágenes de los medios.

### Marginados y medios de comunicación

Morin dice que son principalmente los jóvenes y las mujeres quienes se refugian en esas fantasías por ser los más marginados de la sociedad oficial. (Habría que agregar en la lista a los jubilados, a los discapacitados y, en nuestros países latinoamericanos, a los habitantes de *cantegriles* y *villas miserias*).

Porque atención: las imágenes de cine y tvé provocan, por lo menos en algunos, una reacción que va más allá de la mera contemplación estética y se traduce en conductas concretas. Morin cita también una carta de alguien cuyos datos (sexo, edad, ocupación) no conoce. Está fechada en West Toledo (Estados Unidos) un 8 de setiembre de 1958 y dice así:

*James Dean ha conmovido a mucha gente en el mundo entero. Ha colmado muchos corazones solitarios y ha inspirado a tantos jóvenes a ir adelante y hacer algo con sus vidas. ¿Quién podría negar que su memoria sea una gran fuerza para el Bien? Podría continuar hasta el infinito, señor Morin, pero quiero terminar con este poema:*

#### Nuestra estrella que brilla

Hay un astro que brilla tan fuerte  
Que distribuye su esplendor sobre todas las cosas  
Brilla a la mañana, al mediodía, a la noche  
Es un astro que no se cae jamás.

Duerme el sueño de los Angeles  
Nadie nunca podrá ocupar el lugar  
De nuestro pequeño príncipe de los príncipes

### De dulce y santo rostro

Dios derramó su Gracia sobre Jimmy Dean  
Nos permitió verlo en la pantalla  
Entonces todos nosotros podemos compartirlo  
*Vivirá en adelante, para siempre, en nuestros corazones.*  
(p.174)

Así, en algunos casos, más que el maestro o el profesor (a veces más que los propios padres) la estrella de cine o tvé educa al receptor. Le enseña a luchar contra un medio o una familia oprimentes. Estimulado por sus ídolos cinematográficos o televisivos, hay quien se atreve a iniciar estudios, cambiar de ciudad, buscar relaciones más profundas y satisfactorias.

En un capítulo dedicado a reflexionar sobre el mensaje televisual, el pensador alemán Hanz Marcus Enzenberger destaca otros aspectos de la televisión que han sido descuidados por sus detractores. Uno de ellos es el hecho de que, hasta cierto punto, el telespectador resuelve qué quiere mirar. La red O Globo, por ejemplo, filma varios capítulos finales de sus teleteatros y luego consulta a la teleaudiencia para saber cuál es el ue corresponde. Uno de sus programas, Usted decide, da una cierta posibilidad de intervención en el desenlace del relato a los receptores. Pero, sobre todo, les estimula a reflexionar sobre temas como el racismo, la actitud hacia los discapacitados, etc. Y les permite conocer opiniones sobre temas poco hablados en la sociedad en que vivimos.

Otro argumento de Enzenberger conciste en destacar que la sociedad contemporánea no ofrece amplios y variados espacios de ocio e integración a sus miembros. La escasez de lugares de encuentro social determina depresiones, alcoholismo y otras

adiciones. En la medida en que tiene un gran alcance social, la televisión constituye un factor de integración. A veces, es el único elemento de difusión de valores culturales. Dado el ausentismo escolar de los niños pertenecientes a grupos marginados y de la inaccesibilidad de otras fuentes culturales, la televisión (que les permite conocer otros países, diferentes costumbres, etc) se transforma en la única responsable de la existencia de un código relativamente común con el de los miembros de otros estratos sociales.

### Niños y televisión

En 1988, el chicano James Ocampo presenta una Tesis Doctoral ante la California State University (Estados Unidos). La misma se titula *Media in the classroom*. En esa investigación, Ocampo registra un fenómeno que se está viviendo en Uruguay como en los extremos geográficos y culturales más apartados de nosotros. Es que, en todo el mundo, los avances tecnológicos y el desarrollo de los medios de comunicación masiva han suscitado dos actitudes básicas. Por un lado, hay una urgencia por utilizar los nuevos medios en el salón de clase. Por otra parte, la crítica indiscriminada a los programas que tales medios ofrecen abre una brecha aparentemente insalvable entre teleteatros, seriales, etc y los temas de matemática, español, historia y otros que se tratan en el aula. ¿Se está produciendo una inversión precipitada en televisores y videocaseteros a nivel de escuelas, liceos y colegios? ¿Se utilizan tales recursos tecnológicos de un modo eficaz para la enseñanza? ¿Por qué se habla y escribe tanto sobre los deletéreos efectos que tiene la televisión en los marcos de educación y familia? Son menos abundantes las

discusiones, ponencias y publicaciones relativas a cómo enseñar a los chicos el aprovechamiento intelectual de los programas de televisión (independientemente del valor estético, ético o cultural de aquellos). El pedagogo R.S. Nickerson sostiene que *cuando alguien que tiene la autoridad desea que otra persona sea capaz de pensar, pocas veces es lo suficientemente amplio como para incluir en tal capacidad el cuestionamiento de las metas mismas y las autoridades que las establecen.*

### Una defensa de la poesía

El hecho de que en nuestras escuelas y liceos se enseñe matemática, historia o idioma español no quiere decir necesariamente que se esté enseñando a pensar sobre esos temas. Mucho menos, que el docente se plantee cómo hacer para que el educando utilice tales conocimientos para resolver problemas que se le presentan en la vida cotidiana. El año pasado la revista de nuestra Biblioteca Nacional reeditó *Una defensa de la poesía*, escrita en 1821 por Percy Bysshe Shelley, el ilustre poeta inglés. En su *Defensa*, Shelley define a los poetas como aquellos que:

*imaginan. Por lo tanto, no son sólo los autores del lenguaje sino también de la música, de la danza y la arquitectura, de la escultura y la pintura: son los legisladores, y los fundadores de la sociedad civil y los inventores del arte de la vida.*

*Ese arte requiere imaginación para poder desarrollarse. Tenemos más conocimientos políticos e históricos de los que sabemos usar; tenemos más información científica y económica de la que podemos adaptar a la justa distribución del*

*producto que se multiplica. En estos sistemas de pensamiento, la poesía es ocultada por la acumulación de hechos y de procesos de cálculo. Pero no hay investigaciones orientadas a descubrir formas de vida más sabias y mejores que las que los hombres practican y soportan hoy en día.*

En las aulas solemos estar desbordados de datos, de mera información. Nos faltan investigaciones acerca de cómo trasladar esos datos a nuestras vidas para resolver creativamente cada situación y volver más armoniosa y feliz la existencia. Shelley es, a los veintinueve años (edad en que murió), un verdadero erudito. Pero comprende que la verdadera educación no la da el leer muchos libros, tomar muchos apuntes ni asistir a las más prestigiosas universidades. (Él mismo había sido expulsado de Oxford). La verdadera educación viene de una actitud creativa y renovadora hacia la vida. Por eso, en su poema *Oda al Viento del Oeste*, le pide al vendabal que se lleve de una vez las podridas hojas para que se estrene, con todas sus flores, la áurea primavera.

El único motivo para invertir dinero en tener videos, televisores y caseteros en el aula es que éstos constituyan un eficaz instrumento de aprendizaje. Y el único aprendizaje que necesitamos es aquel que nos conduzca y acompañe en una vida mejor. Como el educacionista A. O. Lewis señala, *la tecnología ha sido acusada, por muchos pensadores contemporáneos, como responsable de la pérdida de la individualidad* (p. 163). Especialmente, se culpa a la televisión de manipular a las personas, estancarlas en hábitos pasivos y clausurar el camino hacia la llamada "alta cultura" (literatura, música, pintura, etc). ¿O tal vez los intelectuales, docentes y padres nos boicoteamos nosotros mismos el camino hacia la creatividad?

### La Jorá y el eutopos

En el *Timeo*, Platón introduce el concepto de *Jorá*. La *Jorá* (que, en griego, significa espacio) es descripta como una zona inestable, incierta, en estado de transformación permanente. Es, también, un espacio que no admite destrucción; provee un lugar para toda clase de cosas inaprehensibles para los sentidos y sólo detectables a través de un razonamiento que el filósofo califica de *bastardo*.

En su *Revolución del lenguaje poético*, Kristeva transforma la noción platónica de *Jorá*, vinculándola a la dimensión de lo imaginario enunciada por Lacan en su *Seminario I* (p.p. 17-60). La *Jorá semiótica* sería una articulación esencialmente móvil y extremadamente provisoria. Ni modeloni copia, la *Jorá* es un espacio que precede y subraya la dimensión simbólica. Una vez que el individuo ha hecho su ingreso en el orden simbólico, la *Jorá* sería más o menos fácilmente reprimida y sólo podría percibirse como una presión pulsional sobre o desde dentro del lenguaje verbal. La *Jorá* sería fónica, cinésica, cromática. Instinto rítmico más que lenguaje, la *Jorá semiótica*, constituiría la dimensión heterogénea de ese lenguaje, que no puede ser captada por un discurso racional, lógicamente encadenado.

En nuestra investigación sobre *Mujer, deseo y comunicación* planteamos que esa *Jorá semiótica* es asimilable al espacio que generan los medios masivos de comunicación: espacio intensamente sensorial, que no exige juicios, donde no rige ninguna Ley (p.p. 226-228). Sólo proporciona una sensación indiferenciada de placer u olvido. Anterior a la dimensión simbólica que abre la palabra, la televisión reestablecería un vínculo semejante al que mantiene con su madre el niño que aun

no se ha separado de ella, socializándose. Según Enzenberger, sólo las técnicas visuales, encabezadas por la televisión, están en condiciones de desprenderse de la pesada carga de la lengua. *Si se coloca a un niño de seis meses delante de un video en marcha, por razones fisiológicas de su crebbero, el lactante no puede devodificar las impágenes. A pesar de ello, las multicolores manchas luminosas despiertan en él un interés duradero, íntimo, cabría decir voluptuoso. Es imposible decir lo que ocurre en el interior del bebé, pero cuando las imágenes de la pantalla se reflejan en sus ojos, éstos adoptan una expresión tan arrebatada y despreocupada, que nos vemos tentados a calificarlo de feliz* (p.p. 85-86).

La idea de que la televisión se ha transformado, en muchos núcleos familiares, en sustituto de la madre, ha sido ampliamente estudiada por Lolo Rico en su mencionada obra (p.p. 28-36). Según la autora, el televisor ocupa más horas en la vida del niño que aquellas que comparte con su madre. Esto disminuye su vocabulario y disminuye su capacidad para pensar y dialogar.

Sin embargo, la necesidad de regreso periódico a una playa materna, anterior a las divisiones morales y sociales, ha sido señalada desde diversos ángulos. En su investigación sobre la recepción de la *soap opera Dallas* en Holanda, la socióloga Ien Ang sostiene que el éxito de la misma se debe a que los televidentes (de distintos sexos, generaciones y clases socioculturales) les hace falta regresar esporádicamente a un paisaje materno de distracción y, eventualmente, de deleite. El mismo ayuda a continuar la tarea diaria y hasta la lucha por metas sociales y políticas (p. 134).

Desde el lugar de la literatura, a lo largo de toda su obra y, especialmente, en su novela *El beso de la mujer araña*,

Manuel Puig muestra la función psicológica y social de la cultura de masas. También muestra la posibilidad de transformar esa *forá* anterior a todo juicio en fuente de diálogo y creatividad.

El aula no debería funcionar como un espacio indiferente u opuesto a la *forá* televisiva. Al contrario, alimentándose de ella, puede generar un sitio nuevo, que llamaremos *eutopos* (del griego *eu*: bueno y *topos*: lugar).

A partir de tal *eutopos* se pueden analizar las características específicas del lenguaje audiovisual (posiciones de cámara, montaje, filtros, banda sonora, etc). Desde allí puede cuestionarse qué imágenes de los sexos, las generaciones, los afectos, la violencia, la armonía brindan los diversos mensajes televisivos. Puede considerarse la moda como lenguaje, tipificarse cuáles son los modelos estéticos, morales, etc, brindados por publicidad, teleteatros y seriales y reflexionar sobre alternativas. También a partir de aquellos programas que gustan a niños y jóvenes, se pueden lanzar puentes hacia cualquier área del conocimiento, de la literatura a la matemática. La cultura no se rige por el principio de la antítesis (que es el de la oposición, a menudo falsa) sino por el de la síntesis o integración armoniosa de los diversos factores sociales.

A continuación analizaremos un capítulo de un famoso teleteatro mexicano, procurando mostrar la diversidad de signos de diferentes culturas que pueden investigarse a partir de un texto televisual.

## Parte II

### Análisis de un capítulo teleteatral: Rosa Salvaje

**Rosa Salvaje** es el teleteatro que, en la segunda mitad de la pasada década lanzó al estrellato a Verónica Castro. Constituye un exponente tradicional del mensaje teatral, que ha cambiado mucho desde entonces, fundamentalmente a través de las experimentaciones que, con ese género, se vienen realizando en Brasil. De todos modos, lo hemos seleccionado teniendo en cuenta su extraordinario éxito de público y la utilización de mecanismos narrativos (duplicación de un personaje, personajes antitéticos, etc) que continúan caracterizando al mensaje teleteatral. Mientras realizábamos esta investigación, el suplemento **Sábado Show** publicó una nota fechada en octubre de 1994. Según la misma, las ciudades situadas en Croacia y Bosnia Herzegovina quedan literalmente paralizadas mientras la población se vuelca sobre los televisores a mirar **Rosa Salvaje**. Según el Manuel Martínez Soto, autor de la nota, la gente *celebra, aunque más no sea en la tele, el triunfo sobre el odio que logra el amor*.

La línea argumental de este teleteatro parte de una tradición occidental que encuentra sus orígenes en la novela helenística del siglo II. Tal novela cuenta las mil aventuras de una pareja de amantes separados por su diferencia de orígenes hasta la feliz reunión final. Sin duda hay también elementos de una tradición folklórica que se remonta a la China del siglo III. La misma cuenta la historia de una joven pobre y perseguida por mujeres ricas y malvadas a cuyo servicio se encuentra. Finalmente, la protagonista logra liberarse casándose con un apuesto

príncipe. Se trata, obviamente, de *La Cenciata*, el relato feérico que suma mayor número de versiones hasta hoy.

**Rosa Salvaje** narra los avatares de una joven, aparentemente huérfana y muy pobre, que se casa con un hombre adinerado y convencionalmente apuesto. Pero, en este caso, el relato no concluye con las nupcias. Ricardo Linares ha desposado a Rosa únicamente para fastidiar a sus prejuiciosas hermanas. A lo largo de los capítulos, ella conquistará su corazón hasta lograr un amor auténtico.

En ese sentido, **Rosa Salvaje** se vincula con la tradición de la novela gótica, que surge en Inglaterra en las postrimerías del siglo XVIII. Dentro del género gótico se producen algunas obras de gran interés literario, como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. A nivel comercial, en muchos países (entre los cuales destaca Estados Unidos) hay un masivo consumo del género hasta hoy. De acuerdo con los estudios de la semióloga polaca Tania Modleski, la novela gótica tiende a relatar simbólicamente la adaptación de la inexperta esposa a la cultura masculina que representa su marido.

El capítulo que analizaremos constituye una etapa clave de la historia. Rosa acaba de casarse con Ricardo Linares. Por lo tanto, ya no usa gorrita *unisex* como en los primeros capítulos. Esa gorrita era signo de su infantilismo, de su completa inocencia sexual. Su condición de casada se vehicula ahora a través del cabello, que lleva largo y suelto, correspondiente a la vida femenina ya iniciada. (Más adelante, en el último capítulo del teleteatro, signado por el triunfo sentimental y también social de Rosa, ésta lucirá un moño, semejante a una voluminosa corona). Según adelantamos, aunque ella misma lo ignora, Rosa aun no ha conquistado el amor de su marido. Ambos viven en la gran mansión de los Linares, con el resto de

la familia.

Los Linares son cuatro hermanos. Las dos hermanas se llaman Cándida y Dulcina. Sus nombres constituyen una antítesis irónica de su condición de malvadas. Tienen una ayudante: Leopoldina es el ama de llaves de la mansión. Ésta aparece desprovista de cualquier rasgo propio e independiente. Hasta sus movimientos y actitudes corporales están calcados sobre los de las hermanas. Leopoldina es un mero agente o instrumento realizador de los designios malévolos. (Existe una larga tradición literaria, cinematográfica y teleteatral que cuenta con un ama de llaves perversa. Algunos ejemplos son **Rebeca**, una mujer inolvidable, la novela de Daphne Du Maurier, llevada a cine por Alfred Hitchcock en 1940 y **La sucesora**, un teleteatro brasileño de la década de los 80.)

Cándida y Dulcina, las dos hermanas, están trajeadas y peinadas de modo idéntico. Como vimos, representan la fuerza del mal, el inevitable obstáculo que debe vencer la heroína para realizar su destino. En el transcurso del teleteatro, esa fuerza del mal se escindirá y, en consecuencia, se debilitará. Cándida pasará a ser agente benéfico. Dulcina mantendrá su significación incambiada del inicio al final. Por lo tanto, los vestidos y peinados de las hermanas se diferenciarán progresivamente.

Los dos hermanos, Ricardo y Rogelio, están encarnados por el mismo actor. También sus nombres se inician con la misma letra. Tanto la elección actoral como la nominación de los personajes indican que ambos representan una figura única: la del hombre que Rosa debe conquistar para transformarse en mujer verdadera.

Ricardo es sano, fuerte, elegante. Decide casarse con Rosa, no por auténtico amor, sino para fastidiar a sus hermanas. (Aún no es un hombre maduro, sino que ha permanecido en la

adolescencia, rebelde y, por lo tanto, dependiente de esas figuras tutelares.) También se casa con Rosa porque la encuentra bonita y deseable. Antes tuvo una novia -Leonela- con la que no ha roto completamente. (Su estado de inmadurez tiñe toda su vida afectiva. Todavía no es capaz de auténticos sentimientos; actúa movido por sensaciones placenteras superficiales. Tampoco es dueño de establecer un objeto de amor permanente, sino que fluctúa, a merced de los objetos que pasan frente a él. No ha alcanzado ni la profundidad ni el control de su afectividad.)

Rogelio representa el costado oculto, vulnerable, arisco, aún no explorado de esa vida emocional. Permanece encerrado en una habitación de la casa, negándose a tener contacto con nadie (los afectos profundos se niegan a entregarse). Ha sufrido un accidente y está tullido (los afectos son la zona débil del individuo, el flanco a través del cual puede recibir golpes o heridas).

La relación de Rosa con sus cuñados es conflictiva. A Rogelio sólo lo ha visto una vez (sólo en una oportunidad ha tenido verdadera intimidad emocional con su marido). En esa ocasión, Rogelio estaba asomado a una ventana (había abandonado hasta cierto punto su caparazón interior). Pero la mitad de su cuerpo no se veía (aún no se había entregado enteramente a Rosa). Ella lo ha tratado con familiaridad y cariño y él ha reaccionado violentamente. (No estaba habituado a compartir su intimidad). Rosa ha conquistado la parte superficial, sensorial del varón (Ricardo). Ahora está conociendo lo profundo, lo oculto (Rogelio).

Mientras, Cándida y Dulcina están tramando un plan contra Rosa, para apartarla definitivamente de su marido. Desean que ésta estreche sus relaciones con Rogelio. Piensan que así Ricardo, lleno de celos, querrá separarse de ella (las

hermanas desean que Rosa produzca caos interior en el hombre). Para llevar a cabo esa maniobra, utilizan una herramienta: Leopoldina.

### Primera secuencia: el entramado de la malicia

El capítulo se inicia con una toma que muestra el frente de la mansión a través de rejas. El significante "rejas" connota que la residencia es, en realidad, una cárcel, un lugar de opresión. La ubicación de la cámara, en contrapicado, hace que la casa aparezca enorme y amenazante. Implícitamente, se indica que pequeña e indefensa debe sentirse Rosa en su interior. Un brusco y breve movimiento horizontal de la cámara (paseo) subraya tal sensación. A través del mismo, el espectador siente que, literalmente, "la casa se le viene encima". Mientras, la banda sonora registra el comienzo de un diálogo que está ocurriendo en el interior de la mansión. Esa banda sonora opera como un puente que da unidad al relato. El mencionado diálogo tiene lugar entre Rosa y Leopoldina. Ésta última solicita a la protagonista que lleve ella misma el desayuno a Rogelio. Con ese pedido, intenta que Rosa se signifique a sí misma como sirvienta, no como señora. Sin embargo, el hecho de subir la escalera para nutrir el lado oscuro de su esposo, entraña otros muchos significados.

Leopoldina y Rosa están sentadas en el primer peldaño de una escalera que conduce de la planta baja a los dormitorios. La escalera, alfombrada y ubicada en el centro mismo de la pantalla, tiene un primer significado denotado: lujo, riqueza. Pero vehicula un segundo significado connotado: la difícil lucha de Rosa. Ésta, para permanecer unida a su esposo, debe superar la distancia social que la separa de él, elevarse hasta alcanzar su

nivel. Hay todavía otros significados connotados relacionados con lo afectivo. Rosa deberá abandonar la planta baja (la zona más pública de la casa, donde se establecen relaciones superficiales) para subir a la parte más privada e íntima. Y tendrá que dejar atrás la infancia para subir hasta la edad adulta.

Leopoldina se finge enferma con el fin de presionar a Rosa. Su juego actoral es un abanico de significantes portadores de un único significado: "mentira", "traición". Sólo por una convención tácita, el público admite que, ante tal despliegue, Rosa se deje engañar. Veamos, paso a paso, ese verdadero muestrario signico.

A nivel de actitud corporal, Leopoldina está sentada con el cuerpo vuelto sobre sí mismo. (No establece una relación frontal, sincera, con Rosa). A nivel de mímica (movimientos faciales), evita el contacto ocular con su posible víctima, como persona que teme "vender" su secreto. A nivel de gesticulación (movimientos de brazos), se lleva permanentemente las manos a la cabeza, la garganta y el pecho, duplicando su mensaje verbal ("Tengo jaqueca", "Me siento mal"). A nivel de entonación (fenómenos paraverbales: tono, ritmo, pausa, volumen, etc), sus palabras están fragmentadas por un violento jadeo. Pero el director parece creer que toda esa red signica paraverbal y corporal es insuficiente. Por lo tanto, se produce una reiteración del significado "celada", "trampa", a nivel de la banda sonora. Cuando Leopoldina le pide a Rosa que suba el desayuno surge un sonido ominoso, que continúa durante el resto del diálogo. Rosa queda sola en encuadre (sola frente al peligro). Su mímica (mirada directa a la cara de Leopoldina alternada con párpados bajos) connota a la vez sinceridad y modestia.

Finalmente Rosa acepta el pedido del ama de llaves y sube las escaleras con la bandeja. Sus movimientos son torpes

y vacilantes. (Está aún mal preparada para su camino socialmente ascendente; también su posición afectiva en relación al hombre es todavía insegura). Este es un plano general. Por lo tanto, el espectador no sólo ve a Rosa, sino también a Leopoldina, quien permanece observándola al pie de las escaleras. La actitud corporal (cuerpo ligeramente arqueado sobre sí mismo, como el de alguien agazapado o acechante) y gestual (rotamiento de manos) transmiten el significado "éxito en la trampa". De ese modo, pueden percibirse al mismo tiempo las actitudes corporales diferentes de los dos personajes. Una connota desprotección, inocencia. La otra, falsedad, engaño, maldad. A través de esta contrastante simultaneidad se busca reforzar la simpatía que el espectador (supuestamente) siente hacia Rosa. La secuencia termina con un primer plano de Leopoldina riéndose de la protagonista y saboreando su propio triunfo. El fondo sobre el que se recorta la cara del ama de llaves es neutro. Éste es el rostro del mal, abstraído de toda situación concreta.

#### Los valores primordiales

Según el psicoanálisis, el tema del doble representa elementos de amor morboso por uno mismo que impiden la formación de una personalidad equilibrada. El doble sería una proyección o representación alegórica del segundo yo del inconsciente. Confiere imaginaria a un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo. Cuando se manifiesta, el doble se yergue en todas partes como un obstáculo contra el yo, con un efecto catastrófico en la relación de amor. Este doble trabaja en pugna con su prototipo, que por lo general obstaculiza o hasta produce un desastre en relación con un objeto de amor,

evidenciando la alusión a una estructura psíquica perdurable. El protagonista no es culpable de ninguna mala acción, sino que éstas recaen sobre su otro yo, un doble enteramente malvado. Se trata de una personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden expresarse sin responsabilidad directa.

La mujer aparece como la guía de la conciencia masculina, cuya bondad, abnegación y castidad vale no sólo por ella sino también por el esposo.

#### Segunda secuencia: la fuerza de la inocente

La secuencia ocurre en el dormitorio de Rogelio (puesto que éste no abandona nunca su actitud afectivamente reclusa). Pero aunque deben plantearse intensas connotaciones emocionales, las alusiones eróticas tienen que mantenerse rigurosamente ausentes. (El encuentro de Rosa con Rogelio no tiene connotaciones de adulterio o incesto. Lo que trata de mostrar es cómo se sella un pacto profundo entre un hombre conflictivo, dividido, y una mujer.) Por lo mismo, en ese dormitorio no se ve ninguna cama.

El segmento teleteatral se inicia con un plano medio de Rogelio, sentado en su silla de ruedas, de espaldas a la cámara. De ese modo, se crean expectativas en el espectador: ¿qué hará Rogelio cuando descubra que es Rosa quien le trae el desayuno? Pero, al mismo tiempo, la actitud -de espaldas a la cámara- implica estar de espaldas a los demás y a la vida. Un contracampo muestra a Rosa entrando en la habitación. A nivel de mimica, transmite un solo significado: susto. Entonces, Rogelio se vuelve y la ve. La expresión y la actitud que acompañan la mirada

recíproca de Rosa y Rogelio son las mismas que correspondieron a la primera mirada de Rosa y Ricardo durante la presentación. Así, el intercambio ocular aparece como otro argumento a favor de la hipótesis según la cual Rogelio y Ricardo son un único personaje. A nivel de banda sonora, la protagonista queda aureolada por su tema musical: *Rosa salvaje soy yo*. Esta afirmación de su identidad, a la vez floral e indomable, señala el sortilegio que ejercerá sobre Rogelio y anuncia el triunfo generalizado que coronará su empresa.

En ese momento (el *climax* alcanzado procura lograr que el espectador no cambie de canal), se produce un corte para dar lugar a la tanda comercial. Tras el corte, Rosa, que ya ha ingresado en la habitación, pregunta si puede entrar. Rogelio le responde de mala manera que ya está adentro. (Aunque todavía debe luchar para conquistarlo plenamente, Rosa ya es dueña de los afectos del hombre.) Muy atemorizada, deposita la bandeja sobre la mesa y trata de escapar. (Aún se siente insegura en su rol de esposa.) Rogelio la detiene, recordándole justamente ese rol: *Espera: ¿así que tú eres la mujer de mi hermano?* Y la invita a desayunar con él.

Mientras habla con Rosa, Rogelio, por primera vez en mucho tiempo, toma todo su desayuno. (Ella lo nutre de vida.) Anteriormente habíamos señalado que los movimientos de Rosa son torpes. Su español está lleno de marcas fónicas y léxicas propias de una persona sin educación. Pero, en el interior de ese mundo narrado, torpeza, ignorancia, pobreza no constituyen carencias del individuo. No apuntan tampoco a injusticias de la sociedad. Al contrario, esos factores son portadores de significados positivos: no sofisticación, ausencia de maldad, inocencia. (El tema del pobre del mundo como bienaventurado estaría tomado de la religión cristiana, en la que Rosa tiene firme fe.)

El tema del doble se refuerza cuando Rosa afirma que ambos hermanos la encuentran bonita y simpática. (*Ustedes dos me dicen exactamente lo mismo.*)

Por su parte, ella le pregunta a Rogelio cómo puede soportar el encierro permanente. (La mujer, iluminadora de la psique humana, trata de traer la luz a la vida del varón.) Le explica que, justamente por su defecto físico, podría ser más amado. (La mujer se siente seducida por las zonas frágiles, vulnerables del varón). Rogelio responde expulsándola de la habitación (quiere exiliarla de su interioridad). Desde que el diálogo se hace más íntimo, Rogelio (que había permanecido sentado frente a Rosa y en contacto ocular con ella) se desplaza en su silla de ruedas, manteniéndose de espaldas a la mujer. De ese modo, refuerza corporalmente su huida y temor frente a los temas afectivos. Pero, antes de que Rosa abandone la habitación, Rogelio la llama y le pide que regrese. La secuencia constituye una prolepsis (o anticipo) de la totalidad de la historia contada por el teleteatro. (Sólo superficialmente atraído por su esposa, el hombre la rechazará durante la primera fase del matrimonio. Más tarde, conquistado por ella, la llamará y hasta le rogará que permanezca a su lado. Así, ambos podrán ser definitivamente felices.)

#### El montaje: la nitidez de los contrarios

Esta secuencia está hecha en *montaje alternado*. La secuencia con la cual se alterna muestra a las enemigas de Rosa tejiendo su trampa. A nivel ético-psicológico, el uso del montaje alternado sirve para reforzar el contraste entre la inocencia de la protagonista y la astucia y deslealtad de su adversarias. Al

mismo tiempo, a nivel de estructuración narrativa, es útil para construir el suspenso y fortalecer el contacto mensaje-receptor (la llamada "función fática del lenguaje").

El primer eslabón entre secuencias se produce cuando Rogelio invita a Rosa a desayunar con él. La cámara muestra un primer plano de aquella vuelta hacia el hombre. Se pasa inmediatamente a otra habitación de la residencia. Allí se encuentran Cándida y Dulcinea, con vestidos celestes (El celeste es el color del cielo. En consecuencia, en distintas religiones, la Madre aparece cubierta por un manto celeste. Al vestir a las enemigas de Rosa con un color que connota espiritualidad y amor, el director subraya la hipocresía de ambas.) Las cuñadas están ocupadas en coser o bordar algo. (Las actividades de los personajes del teleteatro tradicional son siempre borrosas, imprecisas. Sirvientas y señores viven en un mundo de vaga ociosidad.) Leopoldina cuenta su triunfo a Cándida y Dulcinea. Ambas se ponen de pie para festejarlo. Cándida abraza y besa violentamente a Leopoldina. Ruidosas aspiraciones, expiraciones y sonidos inarticulados son los encargados de vehicular la satisfacción y sorpresa ante el éxito obtenido. Ojos desmesuradamente abiertos y cejas muy arqueadas cumplen idéntica función. Las tres conjuradas todavía refuerzan el significado "conjura" a través de prolongadas miradas de complicidad.

Sin embargo, en la uniformidad del juego mímico-corporal, hay leves marcas que anuncian una futura distinción entre los personajes. Dulcinea y Leopoldina (los nombres también presentan semejanzas fónicas) utilizan un lenguaje para- y no verbal idéntico. En cambio, la expresión facial y actitud corporal de conjunto de Cándida la acerca más al candor que su nombre anuncia. Se mantiene con el cuello echado hacia adelante, como si le costara trabajo comprender la maquinación. Las

manos están anudadas a la espalda (salvo cuando abraza a Leopoldina), lo que indica que ella es más testigo que agente de la acción contra Rosa. El abrazo que da a Leopoldina traduce un cierto descontrol o espontaneidad emotiva, que no pertenece al código de ésta ni de Dulcinea. (Leopoldina se acomoda la ropa con mal disimulado fastidio luego de estas efusiones). A nivel mímico, Cándida se mantiene durante toda la escena con la boca abierta (significante convencional de estupidez). Al progresar el teleteatro, se diferenciará de su hermana y, purificándose a través del dolor, se volverá buena, se casará y será feliz en familia.

Inmediatamente, volvemos a un primer plano de Rosa, quien le está diciendo a Rogelio: *No sé por qué, pero tus hermanas me caen como patada en el espinillo*. Nuevamente se pone de relieve la inocencia pero también la intuición de Rosa. El segundo corte se produce cuando ella le propone a Rogelio visitarlo todos los días (le ofrece la cordialidad y el compañerismo de la vida conyugal). El mensaje verbal es siempre duplicado a nivel mímico gestual. Rosa acompaña su ofrecimiento con repetidos movimientos de cabeza.

#### Cuarta secuencia: la falsa heroína

De allí pasamos a un gigantesco edificio de apartamentos, que la cámara nuevamente muestra desde abajo (de manera de hacerlo imponente y ominoso). El recurso tiene su probable origen en las seriales y *soap operas* norteamericanas. Recordemos, por ejemplo, la presentación del edificio que habita Alexis Colby en *Dinastía*.

Un rápido movimiento vertical de la cámara (paneo)

recorre el edificio en toda su magnitud. Simultáneamente, un movimiento de lente (*zoom*) nos indica el foco de peligro (una ventana). Mientras tanto, en la banda sonora una voz femenina pregunta: *¿Qué te propones, Leonela?*

La expectativa ha sido elaborada. Pasamos ahora a la exposición de un nuevo plan contra Rosa. Ya estamos del otro lado de la ventana, en un dormitorio donde Leonela (la ex-novia de Ricardo) y su prima (la ex-novia de Rogelio) conversan. A través de estas dos figuras emparentadas, el tema del doble se refuerza nuevamente.

Es interesante señalar que, mientras Rosa intenta proteger y alegrar a Rogelio en su enfermedad, su ex-novia lo ha abandonado a causa de esa misma enfermedad. En consecuencia, las primas representan la feminidad egoísta y peligrosa, mientras que Rosa encarna la feminidad nutricia y amante. Las primas también tienen por función esclarecer la actitud viril, sugiriendo datos del pasado: el hombre se muestra reacio al amor pues ha recibido una decepción.

En el fondo del dormitorio se ve una amplia cama camera. Leonela está perezosa, voluptuosamente extendida en un sillón. Su prima aparece envuelta en una bata, haciéndose la *toilette*. Todos los niveles signícos no verbales (espacio, mobiliario, vestimenta, actitud) coinciden en transmitir vanidad, ocio, sensualidad fácil. Mientras, Leonela explica a su prima el plan ideado por Cándida, Dulcina y ella misma para derrotar a Rosa. El mismo consiste en hacer daño a ésta y no en realzar la personalidad de Leonela. Así se refuerza la idea de que los enemigos de Rosa no son verdaderos personajes, con sus individualidades diferenciadas. Como ya lo hemos indicado, se trata de corrientes abstractas, obstáculos necesarios para la maduración y consecuente victoria de la heroína.

Mientras Leonela da sus explicaciones, la cámara mira hacia abajo sobre ella (despreciándola). Leonela afirma necesitar tiempo para derrotar a su rival. Esa peligrosa dimensión temporal, a través de la cual Rosa deberá sortear tantas dificultades, queda subrayada musicalmente por la banda sonora. La amenaza, cada vez más próxima (ya es inminente), se vehicula también a través de los signos faciales que produce la actriz mientras afirma que será *la única y verdadera esposa de Ricardo Linares*. El mensaje verbal es contradicho por el mimico paraverbal. El rictus de la boca, la mirada oblicua y la exagerada modulación de las palabras significan a la falsa heroína.

Cuando Leonela previene que piensa instalarse al día siguiente en la mansión de los Linares, se produce un corte. Pasamos a la habitación de Rogelio, en el momento en que éste expulsa a Rosa. Hay un juego proléptico (premonitorio), vehiculado a través del montaje de efecto contrastante. Leonela afirma que se irá a vivir con los Linares (pero ella no conquistará a Ricardo y deberá irse, derrotada). Rosa es momentáneamente ochada. Sin embargo, será ella quien se quede para siempre junto a los Linares. La secuencia entre Rosa y Rogelio termina, como vimos, con el pedido de Rogelio, para que Rosa regrese.

#### Secuencias finales: simetría y anuncio triunfal

El último bloque se inicia ominosamente con un lujoso coche estacionado delante de la mansión. Un chofer uniformado esta bajando un abultado e interminable equipaje (desembarcan Leonela, su fastuosidad, su frivolidad y su interminable serie de tretas.) La siguiente escena se inicia con un primer plano de Rosa

(ella será el objeto de la maldad de Leonela). La cámara se aleja y muestra el dormitorio de la pareja. Rosa está aún en la cama, con el cabello revuelto (salvaje y femenina). Pero el cuerpo completamente cubierto con un camión blanco, adornado de encajes y volados, nos asegura que su inocencia espiritual está intacta. Ricardo, de pie, completamente vestido, se está preparando para salir. Él, parado; ella acostada. Él, en traje de calle; ella en ropa de cama. La pareja aun está distante. Se encuentran todavía en planos diversos. Ricardo le dirige a Rosa un llamado al crecimiento. En esa apelación, las cuñadas aparecen como los adultos odiosos para la niña, pero necesarios para su educación: *Te bañas, te peinas y te pones uno de los vestidos que te dieron mis hermanas*. La negativa de Rosa abruma tanto a su marido que éste se sienta. El sentarse en un asiento o, en casos graves, en el suelo, es un significante espacio-corporal frecuentemente usado para la transmisión de los significados *depresión, fatiga, dolor*. Tenemos tan interiorizado este código corporal y espacial que frecuentemente aparece en nuestra habla cotidiana: *estoy tirado, bajoneado, por el piso*.

Al ver el fastidio de su marido, Rosa salta de la cama, se ubica a su lado y lo abraza. En lenguaje verbal, corporal y espacial le dice que lo quiere. Luego se desliza de la silla al suelo y queda acucillada (muy pequeña) delante de él. Le pide que se vayan a vivir con la madre adoptiva de Rosa, donde ella no tendrá que obedecer a tantas exigencias. A nivel corporal y verbal, Rosa solicita regresar a una etapa anterior (la de la infancia), cuando tenía menos obligaciones. El marido se niega: *Eso no es vivir*. (Sólo acepta habitar el mundo de los adultos.) Rosa abandona la posición cercana al suelo y vuelve a sentarse al lado de Ricardo. (Él la obliga a asumir su nueva condición de mujer.) Abrazada a él, ella le habla de su amor y desinterés. (Hay

una superposición simplificadora entre las características de la infancia -descuido, despreocupación- y ciertos valores éticos -generosidad, desapego por las cosas materiales, etc-). Escuchándola, él se siente interiormente inferior a ella: *Tres lo más puro que he conocido en la vida. No te merezco*. (En el mundo teleteatral la mujer es guía espiritual y ejemplo moral del hombre. Éste es un rol que le corresponde con abstracción de cualquier condicionante social.) Él también la abraza y permanecen un momento unidos. (Sin embargo, desde el inicio al final de la secuencia, no se produce jamás un contacto ocular entre ambos. Aún hay distancias que salvar.)

Cuando Rosa le pide un hijo, él se suelta, se para y se pone de espaldas para negarse. (El equilibrio queda roto. Ambos están nuevamente a niveles diferentes.) Rosa lo sigue y se coloca frente a él, procurando establecer una situación de comunicación directa: *Un hijo Ricardo, pa' quererlo mucho y pa' que nos llame mamá y papá*. Pero él rehuye el contacto ocular y termina huyendo de la habitación. Mientras, el tema musical de Rosa ocupa más y más lugar en la banda sonora: con el tiempo, ella será una madre feliz. Pero, claro, la banda sonora es extradiegética (está fuera del mundo narrado). Sólo la escuchan los emisores y receptores del mensaje, entre quienes se tiende un lazo de complicidad. Los personajes no la oyen y, por lo tanto, ignoran esa victoria final.) La cámara muestra un primer plano de Rosa, quien se ha quedado sola en el encuadre, sola en la habitación, sola consigo misma. Cuando la cámara se aleja, ella, aplastada por la preocupación, también se sienta.

La siguiente secuencia muestra a Cándida, Dulcina y Leonela paradas de modo estático en medio de la sala. Las conspiradoras intercambian miradas cómplices. Las cuñadas visten de *beige*. Leonela está trajeada de blanco (pretende ser

inocente). Pero el ancho cinturón *beige* (del mismo tono que el traje de las cuñadas) muestra la continuidad del mal. Ricardo aparece en encuadre. Viene del dormitorio y se dispone a salir. Las aliadas adoptan significantes corporales y paraverbales convencionalmente portadores de los significados *indiferencia, desentendimiento, inocencia fingidas*. Carraspean, bajan los ojos, contemplan sus propias manos. Leonela (quien, además, debe transmitir el significado *seducción*), se arregla los cabellos. Ricardo se detiene brevemente a saludarla. Un primer plano recoge el rostro de Leonela cuando le anuncia que piensa quedarse una temporada con ellos. (El peligro es grande, inminente).

Por si acaso todos esos signos faciales, corporales, paraverbales, etc. hayan sido insuficientes para el espectador, Leonela pasa una mano por la cabeza de Ricardo. El carácter público del gesto neutraliza el significado *erotismo* y subraya otro: *maniobra grupal, treta*. Ricardo se desprende y escapa. Su huida va acompañada por el tema musical de Rosa (Leonela será derrotada.) La secuencia se termina como se había iniciado, con una mirada cómplice entre las aliadas.

#### Algunos simbolismos del beso

Volvemos por unos segundos al dormitorio, donde Rosa se percató de que Ricardo se fue sin besarla. El simbolismo del beso, que es *epítome* o compendio del sentido teatral, viene de una larga tradición, probablemente de origen judío. Efectivamente, esta costumbre no existe entre pueblos extremo-orientales como tampoco entre muchas culturas llamadas primitivas (la esquimal por ejemplo). En cambio, en el *Cantar de los Canta-*

res, el beso aparece asociado con vino (*Cant 1:3*), leche y miel (*Idem, 4:11*), sustancias primarias de la vida. Posteriormente, entre los cristianos de los primeros tiempos, el beso en los labios es un modo de transmitir el Espíritu. Todavía en el siglo XIV se registran testimonios de tal costumbre. Por ejemplo, en la Capilla de Scrovegni, en Padua, Giotto pinta *El beso de Judas* como beso sobre los labios.

A nivel propiamente humano, desde la poesía trovadoresca medieval a los grandes románticos del siglo XIX, el beso continúa siendo signo de *delicia suprema*. Así lo describe Byron en su poema *El primer beso de amor*. Para Shelley es signo de unión y reconciliación en todo el Cosmos: en su poema *Filosofía del amor*, las flores se besan, se besan los rayos del sol y la luna, se besan las olas del mar. Por lo tanto, como *Ley del Universo*, los amantes deben besarse. En la Rima XXIII, Bécquer está dispuesto a dar un bien inenominable a cambio de un beso de la amada.

También la ciencia decimonónica se ha pronunciado sobre el beso. En sus *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Sigmund Freud señala la relación entre el besarse y el nutrirse. Finalmente, durante muchos años, el cine de Hollywood significó en el beso el abrazo completo y también el intercambio de las almas.

A partir de todos estos simbolismos, vemos que Rosa, privada del beso, queda despojada (así como también su esposo) del alimento que nutre cuerpo y alma del amor. De hecho, el público también se alimenta de esa caricia labial. En la nota de Martínez Soto mencionada anteriormente, se cuenta que, las ciudades eslavas, *la exteriorización de los sentimientos a la hora de Rosa Salvaje resulta desorbitante para la teleaudiencia. En general, las gentes son absolutamente reservadas, omisas*

*en demostrar sus emociones. La audiencia femenina se desborda ante un beso en la pantalla a tal punto que cualquier uruguayo podría pensar, al transitar por la calle, que acaba de meter un gol la selección de fútbol local en la final del Mundial. Aunque le extrañaría que los festejos fueran abrumadoramente femeninos. Y vitorean en las confiterías. Hasta podría jurarse que alguna dama "manda la vuelta" a su barra de té, mientras todas se abrazan estruendosamente.*

En consecuencia, si el marido olvida besar a Rosa ésta, en camión, descalza, tal como está, se precipita escaleras abajo para evitar que el marido se retire onisamente. Al aparecer despeinada, en ropa de cama y sin zapatos en el salón de los Linares, la protagonista significa triplemente su desprecio por los signos de la llamada buena sociedad y por todo código demasiado rígido. Es particularmente significativo el hecho de que Rosa, niña humilde como Cenicienta, se presente descalza. También ella ha dejado su zapatito (que, de acuerdo a la lectura psicoanalítica significa la identidad sexual) en manos del esposo.

A nivel de la tradición mística cristiana, el andar descalzo simboliza la humildad de Jesús y sus discípulos, que recorren el mundo con sus pies cubiertos de polvo, mientras brindan su amor a los demás. De ese modo, Rosa continúa perfilándose como personaje humilde, romántico, cercano a Dios.

Sus enemigas se disponen a retirarse cuando ella ingresa, como un torbellino, llamando a Ricardo. Las fuerzas del mundo, nitidamente polarizadas, se enfrentan. Rosa no saluda a Leonela. (El saludo, para ella, no es una convención sino una auténtica expresión de simpatía.) Leonela, de blanco como Rosa, la abraza a la fuerza mientras afirma el deseo de ser *como una hermana* para ella. La hipocresía de la rival queda significada

a triple nivel (vestimentario, gestual, verbal). En segundo plano, Cándida y Dulcinea intercambian miradas de complicidad. Rosa se desprende del abrazo. Dos primeros planos (campo, cotracampo) muestran las expresiones de falsa y verdadera heroínas, mientras la banda sonora es completamente ocupada por la canción, que proclama eufórica el nombre de la protagonista.

El capítulo finaliza con un fragmento de cierre sobre el que terminan de rodar los créditos. En él, Rosa y Ricardo atraviesan un jardín lleno de rosas (apoteosis metonímica de la protagonista, que irradia su nombre floral sobre el jardín. También asociación metafórica de ella con las rosas a través de perfume, color, frescura, alegría.) La pareja se sienta en un banco de dicho jardín, frente a frente y al mismo nivel, y se besan en los labios. El vestido de Rosa es rosa (continúa siendo inocente). Pero el generoso escote revela que la feliz metamorfosis ya se ha producido. Rosa es toda una mujer, capaz de conquistar a un hombre y hacerlo duraderamente dichoso.

### ¿Por qué una semiótica de los teleteatros?

La semiótica (del griego *semiotiké*: intercambio de signos) estudia el Universo en cuanto comunica datos. Una nube le permite al hombre de campo predecir en qué momento lloverá. Un montón de polvo en el suelo recién barrido permite a la madre saber que sus hijos llegaron (y le transmite a veces imágenes de desacreditado y falta de respeto por el trabajo humilde). Unos labios muy maquillado le dicen a la gente que una mujer es exagerada o coqueta, que le gusta estar a la moda o cambiarla ligeramente. Y en el interior de un hombre enamorado pueden

suscitar una vaga imagen de esperanza. Porque el signo es eso: una imagen que se percibe con los sentidos y una o muchas imágenes que surgen en el interior de los que perciben. Por eso, el estudio sistemático de los signos es muy útil para la vida cotidiana. No sólo porque puede ayudar a una mayor comprensión y a un mejor relacionamiento entre las personas. También porque permite transformar mensajes tan banales (pero tan audiovistos) como los teleteatros, en fuente de aprendizaje y comunicación escolar o familiar.

(Esta nota es adelanto de una investigación titulada **Teleteatro, educación y familia**, que aparecerá próximamente)

## Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1969

Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Methuen, 1985

Bakhtine, Mikhail, *Le roman grec. Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p.p. 239-260

Becquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*. Nueva York: D. Appleton, 1899

Bettelheim, Bruno: *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 1976

Birkenbihl, Vera, *Las señales del cuerpo y lo que dicen*. Bilbao: Mensajero, 1983

Bordwell, David y Kristin Thompson, *Film art: an introduction*. University of Wisconsin, 1980

Byron, George Gordon, *Poesías*. Buenos Aires: Los grandes poetas, 1954

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza, 1991

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968

*Enzensberger, Hans Magnus*, El medio de comunicación o por qué no tiene sentido atacar a la televisión. *Mediocridad y delirio*. Barcelona: Anagrama, 1991. p.p. 79-91

*Etchevarren, Perla*, El video educativo: ¿boom o bluff? *Relaciones* 55, diciembre, 1988, p.p. 5-6

*Freud, Sigmund*, Tres ensayos de teoría sexual. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu: 1992, Vol VII

*García Gual, Carlos*, Los orígenes de la novela. Madrid: Istmo, 1973

*Huber, Christa*, El rol de la televisión en la vida cotidiana de los niños. Una investigación con alumnos de quinto año de primaria. Tesis de Grado, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Católica del Uruguay, 1988

*Kristeva, Julia*, La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974

*Lewis, A. O.*, Utopia, technology and the evolution of society. *The journal of general education*. 37 (3), p.p. 161-176, 1985

*Mander, Jerry*, Cuatro buenas razones para eliminar la televisión. Gedisa, 1984

*Marcuse, Herbert*, El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Barcelona: Seix Barral, 1968.

*Martínez Soto, Daniel*, Verónica Castro detiene la guerra. *Sábado Show*, 22 de octubre de 1994, No 1123, p. 7

*Modleski, Tania*, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen, 1984

*Moreira, Hilda*, Yo con el otro. *Mujer, deseo y comunicación. Imágenes femeninas en la literatura y el cine*. Montevideo: Linardi y Risso: 1991, p.p. 181-250

La especificidad del lenguaje teleteatral *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. No 12, Universidad de California, Irvine, Noviembre, 1991, p.p. 97-113

*Teleteatro. Extensión del curso sobre medios de comunicación audiovisual para grupos de padres*. OCIC, Uruguay, 1994

*Morin, Edgard*, *Les stars*. Paris: Seuil, 1972

*Nickerson, R.S.*, *Teaching thinking skills: theory and practice*. New York: W.H. Freeman & Company, 1987

*Ocampo, James*, *Media in the classroom. Analysis of technology in education*. Doctoral Thesis, Department of Education and Educational Psychology, California State University, Northridge, 1988

*Perella, Nicholas*, *The kiss: sacred and profane*. Michigan: U.M.I., 1993

*Platón*, *Phaedrus or On the Beautiful*. Cambridge: Harvard University Press, 1954. *El banquete o del amor*. Buenos Aires: Austral, 1949

*Puig, Manuel*, *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1982

*Rank, Otto*, *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976

Rev. Ana María y Tatiana Merlo Flores de Ezeurra, *La televisión ¿forma o deforma?* Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1983

Rico, Lolo, *TV fábrica de mentiras. La manipulación de nuestros hijos*. Madrid: Espasa Calpe, 1992

Shelley, Percy Bysshe, Una defensa de la poesía *Deslindes* 2/3, 1993, p.p. Oda al Viento del Oeste *Adonai y otras poesías* Buenos Aires: los grandes poetas, 1954, p.p. 41-44

Solfer, Raquel, *El niño y la televisión*. Buenos Aires: Kapelusz, 1983