
*El suceso de Mirada de mujer y la centralidad de la figura femenina**

Ana Bertha Uribe Alvarado

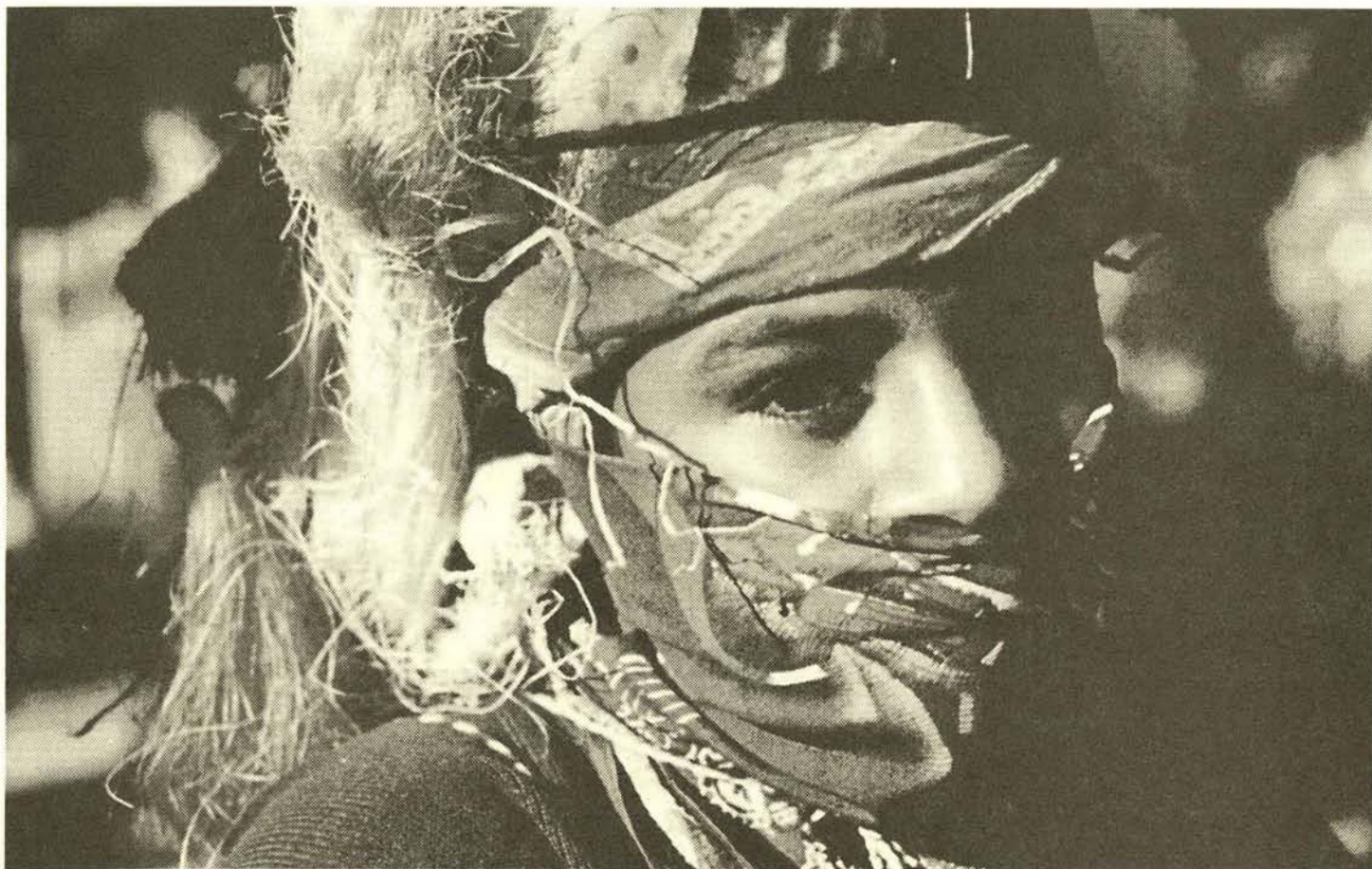
En el contexto del suceso y la polémica generada por la transmisión de la telenovela *Mirada de mujer* en nuestro país, el objetivo de estas líneas es recuperar la perspectiva de la identidad femenina y la construcción tipológica de las mujeres que aparecieron en la telenovela. Comencemos con la siguiente cuestión: ¿qué es lo que ofreció la telenovela *Mirada de mujer* que causó polémica entre los televidentes mexicanos?

Sin duda alguna, esta pregunta viene a formar parte de la sinuosa madeja que entreteje los gustos, las preferencias, la complicidad, las relaciones de intercambio simbólico y mercadológico que los públicos mexicanos establecen con los medios de comunicación, especialmente con la televisión. Es innegable que tenemos un vínculo histórico con las telenovelas, pues desde 1951 se han venido produciendo en nuestro país. En ese sentido, las telenovelas forman parte de la vida cotidiana de los y las mexicanas, por lo que hemos establecido durante tantos años una relación de complicidad, familiaridad y hasta de dependencia emocional con ellas. Estudios académicos sobre las telenovelas han venido a demostrar que este género televisivo no perturba la mente de los televidentes ni altera de manera radical los complejos niveles emotivos de los sujetos.¹ Las telenovelas son un formato de lectura flexible que ciertamente puede influir en las personas siempre y cuando ellas mismas acepten involucrarse con los dramas.

La telenovela *Mirada de mujer*, transmitida por Televisión Azteca en la república mexicana de agosto de 1997 a abril de 1998, fue un evento que generó asombro y atención por parte de los diversos públicos cautivos — y de los no tan cautivos— de los teledramas (como los

intelectuales, por ejemplo, que generalmente no asumen ver telenovelas). La atención merecida se debió a la puesta en escena de una producción estética bien lograda y a la diversidad de los temas abordados. Por su estructura narrativa en la forma (la fina y encantadora estética visual) y contenido (la lógica para tejer problemas de la clase media mexicana que pueden ser equiparables a todos los estratos sociales), es posible afirmar que esta telenovela es un punto de ruptura con la propia historia del melodrama mexicano. Esta telenovela nos invita, pues, a reflexionar sobre una nueva cultura televisiva² que se ha empezado a generar en nuestro país a partir de nuevas condiciones de producción televisiva: las telenovelas se hacen con formatos más apegados a la realidad; nuevas condiciones de lectura social: las personas cuestionan mucho los contenidos de las historias; y nuevas condiciones históricas y culturales: las transformaciones sociopolíticas del país influyen en la apreciación social de la telenovela.

Esta telenovela fue uno de los programas más vistos en la televisión mexicana,³ sobre todo en el Distrito Federal; incluso *Mirada de mujer* puso a temblar los *ratings* de los dramas de Televisa e invitó a replantear la producción del antiguo monopolio televisivo y algunos de los contenidos en sus historias color de rosa.⁴ Por lo tanto, es también un reflejo de la conocida guerra de televisoras. Fueron bastante notorias las manifestaciones que presentaron algunos grupos civiles y organizaciones en contra de los contenidos de la telenovela. El grupo Pro-Vida, en Monterrey, con desatados argumentos moralistas, intentó desacreditar la trama de la novela y hasta sacarla del aire, pues según ellos la historia alteraba la armonía familiar y las buenas costumbres. El caso Monterrey ilustra cómo



el rechazo total a la transmisión de la telenovela por parte de algunos provocó el efecto contrario por parte de muchos otros, hasta que conquistó cada vez más auditorio en lugar de reducirlo. Es decir, al descalificarla surge la curiosidad mayor.⁵

Gran parte del suceso de esta telenovela tiene que ver también con el hecho de haber sido escrita y producida desde una perspectiva de género, en la que destacó la recurrencia a la construcción y representación en la pantalla chica de las identidades femeninas más que las identidades masculinas. Curiosamente, fue escrita y producida por Argos para TV-Azteca, aunque bajo la dirección de hombres.⁶ El escritor Bernardo Romero comenta algunas de las inquietudes personales para escribir una novela para las mujeres:

Desde niño, muy niño, estuve siempre rodeado de mujeres. Mi madre, mi abuela, mi tía. [...] Tuve dos hijas, no tengo hijos varones, tengo trece cuñadas y ellas a su vez tienen seis mujeres más. Siempre he estado rodeado de mujeres. Las esposas de mis amigos siempre recurrían a mí como paño de lágrimas para contarme cuando peleaban con ellos. Así me fui sensibilizando con las mujeres, desde mi perspectiva masculina, pero no siendo el macho que las mira, sino tratando de entender lo que

había dentro de ellas. De ahí surgió mi afición por la intimidad de la mujer.⁷

Decir que *Mirada de mujer* fue escrita y producida desde una perspectiva de género nos obliga a recuperar argumentos en torno a la seria discusión académica sobre los sistemas clasificatorios del mundo y la subjetividad, particularmente sobre la construcción cultural de las identidades (y/o diferencias) de los sujetos sociales.⁸ Ya se ha dicho que el género es una categoría que permite el estudio de las diferencias entre cuerpos sexuados, donde interviene una construcción social y cultural, más que biológica.⁹ En ese sentido, *Mirada de mujer* es un pretexto que sugiere pensar en la forma en que el escritor y los productores clasifican y representan la idea de “ser mujer” y “ser hombre”, en la lógica con la que construyen sentido y entretejen esas diferencias culturales a través de un guión televisivo. Aunque, por la propia estructura narrativa de la historia y hasta por la obviedad del título de la novela, la intención de Producciones Argos estuvo más en poner la atención en la construcción de las identidades femeninas, en la forma cómo las mujeres se relacionan afectiva y racionalmente con el mundo, cómo éstas se miran a sí mismas y pueden ser miradas por la audiencia televisiva.



La historia de la telenovela es un tanto diferente a la de las narrativas tradicionales, aunque sigue conservando los matices culturales propios del melodrama mexicano. El nudo central de la historia se refiere a la desintegración de una pareja que ya no tiene futuro, evidencia una aguda crisis familiar, donde los hijos están desorientados y los padres no saben qué hacer. Aparecen entonces las figuras femeninas como puntos fundamentales para desenmarañar los conflictos. Es conveniente destacar que hubo algunas contradicciones en la forma en que se describen las identidades femeninas en la telenovela, pues a veces las mujeres escenifican ser emancipadas de la dominación masculina, se presentan hasta independientes, y en otras ocasiones son víctimas del mundo, sufridoras y perdedoras. De cualquier manera, en la historia hay una centralidad de la figura femenina; hasta los patrocinadores principales de la telenovela dirigieron productos para mujeres: el caso del Instituto Ponds, que vende cremas y productos de belleza. Se presenta así una tipología bastante diversa de algunas clases de mujeres, por ejemplo: madres amorosas, hijas rebeldes, mujeres profesionistas, mujeres infelices, mujeres trabajadoras y mujeres dominadoras. Con base en el propio rol de los personajes y su función en la trama,¹⁰ destacamos las siguientes categorías para ubicar cómo se construyeron las identidades femeninas en la telenovela.

La mujer madre: María Inés. Sin duda alguna, este personaje merece una atención singular, ya que la figura de María Inés es el centro de la novela; con ella y desde ella se articulan los nudos narrativos, las relaciones afectivas y familiares. Su figura rompe con el patrón tradicional de las protagonistas de las telenovelas (jóvenes y delgadas). Los ojos de este personaje fueron el corazón de la historia y hasta contribuyeron a reforzar la imagen mercadológica no sólo de la novela, sino de la propia empresa TV-Azteca. A pesar de tener un estatuto de clase media, María Inés representa el tipo de madre que quisieran ser (y que son) muchas mexicanas: es amorosa, sufrida, buena amiga, madre entregada, fiel al marido hasta que éste la engaña. Es entonces cuando María Inés decide abandonar esta relación y construir un mundo aparte, enamorándose de un hombre más joven. Este personaje encaja perfectamente en la tipología de madre imaginaria¹¹ y madre-esposa¹² que sugieren estudios de identidades femeninas. Es decir, María Inés, además de ser madre de sus hijos, simbólicamente es madre de su hermana, de sus amigos y de su esposo. Ella decide por ellos y organiza su vida.

La eterna belleza: Paulina. Personaje que generó polémica por su actitud contradictoria, ya que por un lado nos muestra un tipo de identidad con ideales de mujer moderna, interesada en cuidar su cuerpo, pero, por otro, una identidad superficial, pues sólo piensa en eternizar su juventud y en conquistar hombres; éste es el sentido de su vida, que en breve tiempo se convierte en sentido de muerte, pues en una relación tormentosa contrae el sida y muere.

La mujer liberal: Marcela. Es un personaje que intenta por todos los medios seducir al personaje principal de la novela: Alejandro Salas. Así, Marcela viene a mostrar un tipo de mujeres que son capaces de casi todo por conquistar al hombre que quieren. Ella es una mujer soltera e independiente, libre de prejuicios y sobre todo muy atractiva.

La mujer amante: Daniela. Este personaje es víctima de la historia. Es una abogada joven, guapa e inteligente. Su error fue haberse enamorado de Ignacio San Millán, un hombre maduro, casado y con hijos adultos. Daniela nos muestra un personaje que, a pesar de ser descalificado socialmente por asumirse como amante, es autosuficiente. Ella no depende económicamente del hombre que ama. Busca siempre establecer una relación civilizada y cordial con la ex esposa de Ignacio.

La mujer rebelde: Hija menor de María Inés. Este personaje refleja la crisis de desamor que vive una familia con problemas. Esta joven anoréxica sufre por la desintegración de su hogar, se revela sin causa contra todo y por todo. Sus conflictos de juventud insatisfecha son calmados cuando sufre una violación y tiene que asumir la posibilidad dolorosa de un aborto.

La mujer profesionista: Otra de las hijas de María Inés. Insatisfecha con la vida que le tocó enfrentar, proyecta sus anhelos en la idealización de la figura paterna, a la que además intenta imitar estudiando la misma profesión. Ella se resiste a vivir una vida tradicional y coloca la profesión en el centro de su vida, se embaraza inesperadamente y sufre las consecuencias de un pérdida accidental de su hijo.

La mujer tradicional: Consuelo. Este personaje es el reflejo de la sumisión en la mujer, ella tiene que enfrentar su vida fuera de México y convivir con un hombre autoritario y alcohólico de quien depende emocional y económicamente. Es hermana de María Inés y se refugia en ésta para compensar su incapacidad de relación con su esposo y sus dos hijos. Sufre de golpes y malos tratos hasta que decide poner punto final a su vida insatisfecha, se divorcia de su marido, se integra a trabajar y



comienza una vida independiente.

La mujer controladora: Mamá Elena. La función de este personaje es clave en la historia; representa una mujer con principios tradicionales y buenas costumbres de clase media. Trata de evitar a toda costa el divorcio de sus dos hijas. Es controladora y determinante, es coherente con lo que dice y hace, quiere que el mundo gire a su ritmo, que los demás se comporten de acuerdo a las normas sociales y religiosas que rigen en la vida, censura y descalifica a quienes no piensan y actúan como ella.

Esa tipología nos puede hablar de los roles que asumen o podrían asumir cientos o miles de mujeres en sociedades como la mexicana y las latinoamericanas en general. Esta variedad de identidades femeninas mostró un tipo de narrativa televisiva con una estructura particular, no necesariamente de novela rosa en la que hay un príncipe y una princesa, en la que hay una pobre que por buena se hace rica. Aquí no existen mujeres completamente buenas e ingenuas o completamente malas y perversas como en las telenovelas tradicionales. Puede haber muchas críticas a la forma en que la producción aborda la ideología y la propia psicología de estos personajes, sobre todo la de figuras como María Inés y Paulina; la primera, a veces demasiado condescendiente con los otros, y la segunda, víctima de actitudes irresponsables ante la vida sexual. Esta definición de mujeres fue, sin duda alguna, un buen pretexto para que los públicos de la telenovela se vieran a sí mismos reflejados, no para que intentaran ser fielmente como los personajes de la pantalla chica (aunque, ciertamente, a veces es inevitable la proyección, imitación y la identificación con los sujetos que se ven en la tele), sino para que disfrutaran la historia y aprendieran de ella, tomaran lo útil y desecharan lo que no cabe en la constitución de nuestra propia subjetividad.

La telenovela *Mirada de mujer* fue, pues, un sugerente pretexto para contrastar nuestro mundo de vida con relación a lo diferente y lo semejante. Por ello las telenovelas son un escenario donde se tejen las identidades culturales. ♦

Notas

* Este texto fue presentado como ponencia en el Foro Nacional "La condición de las mujeres en el siglo XXI. Acciones y estrategias para el desarrollo", realizado los días 7 y 8 de septiembre de 2000 en Colima, bajo la convocatoria del Centro Universitario de Estudios de Género, la Asociación Colimense de Universitarias, el Instituto Colimense de la Mujer y el Centro de Apoyo a la Mujer de Colima.

¹ Hay una inmensa bibliografía al respecto; por ahora citamos la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, número 4/5, primera época, Universidad de Colima, México, 1988, y González, Jorge (comp.), *La cofradía de las emociones (in)terminables. Miradas sobre la telenovela en México*, Universidad de Guadalajara, México, 1998.

² Ver al respecto el proyecto de investigación nacional coordinado por Karla Covarrubias Cuéllar y Ana Bertha Uribe Alvarado sobre la recepción de la telenovela en seis ciudades del país. En la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, número 7, Programa Cultura, Universidad de Colima, México, 1988.

³ <http://www.tvazteca.com.mx/inversionistas/informe/carta.htm>

⁴ Sobre este tópico, ver entrevista personal realizada por Karla Covarrubias Cuéllar y Ana Bertha Uribe Alvarado con el productor de la telenovela *Mirada de mujer*, Epigmenio Ibarra, el año pasado, publicada en la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, número 11, Universidad de Colima, México, junio 2000.

⁵ Sobre el caso Monterrey ver: <http://www.etcetera.com.mx/colab/erm0256.htm>

⁶ Particularmente los productores Epigmenio Ibarra, Carlos Payán y Heán Vera.

⁷ Entrevista a Bernardo Romero, autor de la historia de *Mirada de mujer*, en *La Jornada*, 24 de septiembre de 1997.

⁸ No es el objetivo de estas líneas entrar en ese debate; sólo rescatamos su importancia teórica y epistemológica. Al respecto ver: Lamas, Martha, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-Porrúa, México, 1996.

⁹ Una rica discusión la recupera Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-Porrúa, México, 1996.

¹⁰ Así como con apoyo de la lectura que ofrecen los propios referentes subjetivos de quien escribe, que acompañó completamente el desarrollo de la telenovela de principio a fin.

¹¹ Cervantes, Alejandro, "Identidad de género de la mujer: tres tesis sobre la dimensión social", en *Revista Frontera Norte*, volumen 6, México, 1994.

¹² Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madres-esposas, monjas, putas, presas, locas*. UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, México, 1990.