



**EL COLEGIO
DE SONORA**

Maestría en Ciencias Sociales

**La familia porfiriana en la telenovela *Corazón Salvaje*. Un análisis de su
representación histórico-social**

Tesis presentada por
Víctor Maximiliano Cervantes López

Como requisito parcial para obtener el grado de

Maestro en Ciencias Sociales

Director de tesis:

Dr. José Marcos Medina Bustos

Lectora interna: Dra. Ana Isabel Grijalva Díaz

Lector externo: Dr. Hiram Félix Rosas

Hermosillo, Sonora

Marzo de 2022

En memoria de:

Edith González (1964-2019),

Ernesto Yáñez (1946-2020),

Josefina Echánove (1927-2020),

Javier Ruán (1940-2021)

y

Enrique Rocha (1940-2021),

la magia nunca termina.

Resumen

México en la década de los cincuenta fue una época marcada por la anexión de un nuevo miembro a la familia mexicana: la televisión, la cual ayudó en el proceso de masificación de muchos de los valores familiares que rigen al país. Incluso en este decenio se definieron las pautas de la industria televisiva: al hacer cobertura de eventos políticos, los cortes comerciales (porque lo que no se anuncia no existe), noticiarios, programas de variedad y en especial las telenovelas.

La televisión arrancó oficialmente el 1 de septiembre de 1950, con el informe presidencial de Miguel Alemán Valdés, es en ese momento en el que empezó un sueño que ha llegado hasta el día de hoy. Podemos imaginar a las familias de aquellos tiempos mientras paseaban por las calles de México, admirándose al ver unos aparatos que nunca habían visto en los aparadores de las tiendas, mismos donde podían mirar a las estrellas que solo habían escuchado en la radio, pero que no conocían físicamente, y de tener una forma más sencilla para ver el cine y el teatro sin la necesidad de salir de sus casas.

Solo pensar en lo revolucionario que debió ser el solo meter estos enormes monitores en blanco y negro en la intimidad de los hogares, con lo que cambiaron años de hábitos y costumbres bajo el techo familiar, con lo que ver la televisión se convirtió en toda una tradición popular.

Al hablar de la televisión en México, es indispensable mencionar las telenovelas, dado que en su momento proyectaron muchos usos y costumbres en la vida de los televidentes, las investigaciones que han girado en torno a ellas han sido más que nada en carácter social, político y cultural. Los llamados melodramas caseros cuentan con múltiples géneros: históricas, románticos (o Cenicienta), contenido social, época, entre muchas otras. En la presente tesis se hizo análisis de una de estas producciones: *Corazón Salvaje* (1993-

1994), la cual es todo un clásico de estos teledramas. Fue escogida por ser considerada como la más apta para este estudio, dado que cuenta con los elementos suficientes para ser estudiada. La obra nació en la radio, fue publicada en 1957, y se ha llevado a la pantalla chica en cuatro ocasiones, en esta ocasión nos abocaremos a la tercera versión, ya que esta fue la más exitosa de todas.

A lo largo y ancho de esta tesis, el lector podrá conocer cómo fue la representación social de la familia que realizará esta historia, al ser una obra de época cuenta una trama familiar desarrollada a finales del siglo XIX, con lo que se mostrará si dichos roles familiares corresponden a los de esa época o si en realidad son un reflejo de la representación de la familia de mediados del siglo XX.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a todas las personas que hicieron posible la elaboración de esta tesis. Quiero dar las gracias a mis padres y hermana, por haberme brindado el mismo apoyo que me dieron hace años en la elaboración de mi tesis de licenciatura, ahora en esta tesis de maestría, gracias por siempre estar ahí para ser mi sostén incluso en los momentos más difíciles, con todo ese estrés y tensión producto de muchas horas de trabajo y lecturas.

Indiscutiblemente también debo agradecer a mi asesor de tesis, el profesor José Marcos Medina Bustos, por haber aceptado dirigirme en este trabajo, gracias por todo el interés al querer aprender de mi tema, uno que usted nunca había trabajado con anterioridad. Igualmente, muchas gracias a la profesora Ana Isabel Grijalva, por toda la ayuda que también me brindó, y por mantenerse firme al final de cada uno de sus comentarios, recordándome que tenía que ver pequeños detalles que siempre se me pasaban desapercibidos. Que decir al profesor Hiram Félix Rosas, me siento muy honrado porque usted aceptara volver a embarcarse en esta aventura que es la elaboración de una tesis conmigo, y siempre le pediré a Dios que nos dé más oportunidades de trabajar juntos. Y por supuesto a la profesora Esther Padilla, muchas gracias por su interés en mi trabajo, y sus valiosas observaciones.

También me gustaría utilizar este apartado para agradecer al resto de la planta docente de El Colegio de Sonora, a quienes tuve el placer de tomar sus clases, gracias al profesor Ignacio Almada, la profesora Zulema Trejo, la profesora Ana Luz Ramírez, la profesora María del Valle (con quien ya había tenido el gusto en la licenciatura), muchas gracias por todos esos momentos gratos que viví junto a ustedes, que siempre me llevaré en mi corazón, también quiero agradecer a la profesora Elizabeth Cejudo por todas las ocasiones que se tomó el tiempo para sacarme de mis dudas, o ayudarme a conseguir

ciertos materiales. Muchas gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haber brindado el apoyo económico, sin el cual no habría sido posible la culminación de esta tesis.

Agradezco a mis compañeros de generación por el placer de su compañía y amistad, gracias por toda la paciencia que me tuvieron al momento de hacer los trabajos en equipo, así como también por toda la ayuda que me brindaron fuera del salón de clases, gracias a Erick, Diego, Ximena, Gaby, al señor Julián, así como a mis compañeros de otras líneas, Jessie, Paulina, Ulises, Magda, Anayetzin, Juan Carlos, Manuel, Miguel Ángel, Yazmín, y a todos los demás. Y me gustaría extender un agradecimiento en especial para Ramón Luna, Roxana Fragoso, Jackeline Duarte y Ana Silvia Toruga, gracias por haber creído en mí, aun cuando yo mismo no creía en mí.

También muchas gracias para mis compañeros de *El baúl de Pesqueira*: Luis, Daniel, Jorge y Adrián, gracias por su sincero apoyo, y por entenderme en todos esos momentos en los que no pude participar en la elaboración del programa.

Igual a mis amistades de otros estados, muchas gracias a Daniel y Belén de Puebla, Lucy de Durango, Manuel de Ciudad de México, así como a Léo, Julieta y Nohemi de Michoacán, gracias a todos ustedes por el placer de su amistad, y por supuesto a mis amigos en Sonora; Ángel, Raquel, Yolaisi, Valeria, entre muchos otros.

Finalmente, muchas gracias a mis amigos, los de siempre, Uriel, Alejandra, y por supuesto también Perla y Ana Lourdes, quienes, a pesar de no estar aquí, de alguna manera siempre están presentes y nunca pierden la fe en mí.

A todos ustedes gracias, solo eso, gracias.

Índice

Introducción	8
Capítulo I.- Representación social y familia	12
1.1. El concepto de representación en las ciencias sociales	14
1.1.1 Antecedentes: Durkheim y la representación colectiva	14
1.1.2 La representación social según Moscovici	17
1.2. Las representaciones sociales de la familia durante los siglos XIX y XX en Hispanoamérica	22
1.2.1 La familia patriarcal y burguesa (1800-1950)	22
1.2.2 La representación de la familia en tiempos posmodernos (1950 en adelante)	27
1.2.3 Las nuevas representaciones sociales de la familia	30
1.3 Consideraciones finales	34
Capítulo II.- El melodrama y el surgimiento de los medios de comunicación masiva en México (segunda mitad del siglo XX)	36
2.1 El auge de la televisión como medio masivo de comunicación	37
2.2.1 Antecedentes de la telenovela en México	42
2.2 La telenovela en México	48
2.3 A manera de cierre	58
Capítulo III.- <i>Corazón Salvaje</i> como telenovela de época	61
3.1 Antecedentes de <i>Corazón Salvaje</i>	62
3.1.1 Versiones de <i>Corazón Salvaje</i>	64
3.2 La telenovela de 1993 (argumento)	70
3.3 Ambientación	80
3.3.1 Los jornaleros en Campo Real	80
3.3.2 La justicia en San Pedro	82
3.3.3 La vestimenta	84
3.4 Reflexión sobre el conjunto de este capítulo	89
Capítulo IV.- La representación social de la familia en <i>Corazón Salvaje</i> .	91
4.1 Los Alcázar y Valle	92
4.1.1 Familia de modelo patriarcal	92
4.1.2 Hijo legítimo	96
4.1.3 Hijo ilegítimo	99
4.1.4 La orfandad	104
4.2 Las Altamira	106
4.2.1 Familia encabezada por una viuda	106

4.2.2	Estereotipo de mujer	108
4.2.3	El cortejo y matrimonio	113
4.3	Consideraciones sobre este capítulo	119
	Conclusiones	122
	Referencias	127
	Periódicos	127
	Material audiovisual	127
	Bibliografía	129
	Apéndice	135
	Caridad Bravo Adams y su obra literaria	135
	Anexos	138
	Anexo A	138
	Anexo B	141
	Apéndice de fotografías	142
	Portada de <i>Corazón Salvaje</i> (1993)	142
	Introducción de <i>Corazón Salvaje</i> (1966)	142
	Escenas de <i>Corazón Salvaje</i> (1977)	143
	Escenas de <i>Corazón Salvaje</i> (1993)	144
	Más imágenes de los interiores de la “Casa fortaleza”	146
	Escenas de <i>Corazón Salvaje</i> (2009)	146
	<i>Corazón Salvaje</i> en idioma inglés	147
	Enrique Lizalde hizo historia por sus múltiples apariciones en varias versiones de <i>Corazón Salvaje</i>	147
	Apéndice de notas periódicas	148

Introducción

Las investigaciones que han girado en torno a las telenovelas mexicanas tienen una orientación de carácter social, con el que buscan conocer el proceso de recepción del público hacia ellas; también son motivo de análisis los estereotipos y símbolos que estas producciones contienen, con el objetivo de identificar y explicar su influencia en la sociedad. Para escoger una de estas historias a analizar, se deben tomar distintos aspectos en cuenta: lo que dicho serial comunica, la intención con la que se produjo, los temas que aborda, la publicidad que se produce en torno a ella.

La modernización de México desde la década de 1940 se expresó, entre otros aspectos, en el desarrollo cultural y social de las masas a través de la difusión de publicaciones destinadas al gran público como la denominada novela rosa o las tiras cómicas, algunas de las cuales tuvieron tal éxito que fueron adaptadas como radionovelas, como películas o como telenovelas. Un tema recurrente de ellas era la vida familiar, con lo que se difundían roles que deberían desempeñar sus diferentes miembros. Al hacer esto contribuían a difundir una representación social que respondía a un determinado momento histórico.

En la presente investigación se propone analizar la representación social de la familia en *Corazón Salvaje*, obra original de Caridad Bravo Adams, impresa en 1957. La historia se desarrolla en el siglo XIX, con una trama que gira en torno a Juan del Diablo, quien es hijo ilegítimo de un hombre de sociedad, Francisco Alcázar y Valle. Su éxito fue tal que se hicieron adaptaciones para la radio, el cine y la televisión, y hoy es considerada un clásico de la televisión nacional. En esta investigación será objeto principal de estudio la versión televisada en 1993.

El objetivo general es conocer si los roles familiares planteados corresponden al siglo XIX o si en realidad son un reflejo de los de mediados del siglo XX; así como identificar el modelo familiar que se promueve. Por lo que se tomó como guía la pregunta general: ¿Cuál es la representación social de la familia en la telenovela *Corazón Salvaje* de 1993?, y las preguntas particulares: ¿Cuál era la representación social de la familia mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX?, ¿Cuál es la representación de la familia dentro del serial televisivo?, y ¿La representación social de la familia porfiriana coincide con las representaciones contenidas en el melodrama?

Para responder las preguntas anteriores es indispensable conocer el ideal del parentesco en el siglo XIX y el XX, con esta información será posible identificar la representación de la familia dentro de *Corazón salvaje*, los roles y valores que juegan los personajes, y compararlos con el periodo de ambientación, con lo cual se analizará la fidelidad histórica de la telenovela.

La investigación que se presenta es relevante para la historiografía en diversos sentidos. En primer lugar, porque permite observar cómo distintas formas de narración contribuyen en la representación social, lo que puede ser de utilidad en reflexiones de corte humanístico o social. En segundo lugar, porque el análisis de sus tópicos fundamentales (el tiempo y el espacio) al hacer análisis de estos por medio de una producción televisiva, crea un diálogo entre una historia de época y la historiografía de su ambientación. En tercer lugar, porque contribuye a la integración de las telenovelas como otro medio de investigación historiográfica.

Para la investigación se utilizaron como fuente principal los capítulos de la versión televisada en 1993, a partir de los cuales se describe e interpreta la trama, los personajes, la ambientación, el contexto de la época, así como las imágenes que presenta.

Una telenovela es fruto de un trabajo colectivo, desempeñado por el equipo de rodaje, el productor, el director, el guionista, y de obras literarias de las que el melodrama es una adaptación; de modo que los acontecimientos escenificados no llegan al espectador sino hasta después de ser grabados y revisados por los directivos de la televisora. El productor solo quiere contar una historia que atraiga al mayor número de espectadores, en el caso de una novela de época, ésta busca hacer una interpretación de un momento histórico, para lo cual es necesario contar con la ayuda de un historiador. Este último aspecto hace pertinente la crítica histórica de la telenovela.

La presente investigación se realizó desde una perspectiva metodológica cualitativa, al considerar que es apropiada para aproximarse a la reconstrucción de los significados de los hechos sociales, con lo cual se asume que la cultura desempeña un rol decisivo en el desarrollo de los procesos de comunicación, entre los cuales se encuentra de manera relevante los productos televisivos como las telenovelas.

En relación con las imágenes que el melodrama plantea, la historia filmada ofrece una solución muy atractiva al problema de convertir la imagen en palabras. Identificar las representaciones sociales de la figura familiar en el melodrama fue posible mediante análisis del discurso audiovisual, al tomar en cuenta que el guion de la telenovela se escribe con imágenes y sonidos. Este método permitió observar la telenovela como documento histórico, ya que muestra mensajes grabados para influir en el espectador.

El presente trabajo está dividido en cuatro partes, en el primer capítulo se hace una descripción de los conceptos empleados para analizar la telenovela, representación social y familia, así como también mostramos la conexión que tienen ambos con los medios de comunicación masiva.

En el segundo capítulo aparece el contexto de los medios de comunicación dentro de la segunda mitad del siglo XX, el melodrama en sus diferentes dispositivos: obras de teatro, novelas, comics, radionovelas, telenovelas, películas, los cuales tuvieron una gran aceptación por el público mexicano. De manera particular las telenovelas ocuparon un lugar relevante en las barras televisivas del último tercio del siglo mencionado, al masificarse el acceso a la televisión. Los mensajes que transmitían moldearon el imaginario social de generaciones.

En el tercer capítulo se hace una biografía de la escritora Caridad Bravo Adams y una descripción de *Corazón Salvaje* para hacer el análisis del argumento; en el cual se enfatizó algunos aspectos históricos que ambientan la obra.

En el cuarto capítulo aparece lo que es el análisis de la familia porfirista que viene representada en el serial: la figura del padre, la madre, el hijo legítimo, el ilegítimo, la viuda y las hijas, y como era el amor en el cortejo y el matrimonio. Elementos suficientes para construir una representación social acerca del ideal familiar que se promovía desde la industria del entretenimiento y qué tan apegado era a la historia.

La práctica de ver la televisión en la familia comenzó a ser abandonada en los tiempos presentes, donde el individualismo comienza a cobrar fuerza con redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* y *Tik Tok*, entre otras; herramientas con las que se cuentan historias de la vida cotidiana en segundos, por lo que se puede considerar que las telenovelas empiezan a ser parte de nuestro pasado cercano.

Capítulo I. Representación social y familia

La representación social es un concepto que alude a una forma de conocimiento socialmente construido a partir de la experiencia cotidiana y de la influencia de los medios de comunicación en la conducta e interacciones sociales. En el caso de esta investigación el problema principal es la representación social de la familia en la telenovela *Corazón Salvaje*; es decir, como es presentada la figura del padre, la madre, y los hijos. Hacer un análisis de ella es pertinente para dar visibilidad a los procesos de construcción del pensamiento social con respecto a una institución tan importante, con la posibilidad de una reflexión en torno a las distintas percepciones y construcciones de la realidad familiar.

Hay que señalar que, al ser un serial de época, a diferencia de las novelas históricas, solo recrea momentos del pasado para adaptarlo, como telón de fondo, a la trama ficticia que presenta. En la novela original de Caridad Bravo Adams publicada en 1957, el argumento se desenvuelve en las Antillas a fines del siglo XIX y principios del XX. En su adaptación como guion de telenovela en 1993, se mantuvo la época, pero el espacio cambió a Veracruz.

La familia ha sido representada de diversas maneras a lo largo del tiempo, las cuales responden a la socialización de las ideas desarrolladas por las religiones, el derecho o por las disciplinas científicas. Es decir, que las representaciones se han construido en base a las interacciones de distintas entidades generadoras de ideas, las personas que integran un grupo social y las formas en que diseminan estas ideas.

El interés por definir y normar a los roles familiares ha sido objeto de estudio de teólogos y juristas, con teorías instrumentadas por la Iglesia y el Estado. María del Carmen Tonella Trelles en su tesis menciona que la sociología de la familia fue “precedida por teorías filosóficas que consideraban a la familia como la encarnación de ideas platonianas

relativas a la justicia y al amor, perspectiva que triunfó con Augusto Comte y Proudhon” (Tonella, 2006, pp. 4).

Con el surgimiento de las ciencias sociales en el siglo XIX y el XX, historiadores, antropólogos, sociólogos, psicólogos y demógrafos también se han interesado en la familia y han aportado una manera diferente de percibirla: como una institución que experimentó cambios en el transcurso de los siglos. De tal forma que se ha configurado una serie de representaciones sociales de la familia, algunas originadas en tiempos remotos que han permanecido al lado de otras más recientes, en muchas ocasiones en franca lucha por el predominio.

El modelo familiar conformado por el padre, la madre y los hijos, promovido como un sacramento por la Iglesia católica desde el siglo XVI, expresado en la unión sancionada por el matrimonio eclesiástico, ha perdurado hasta nuestros días; aunque cada vez más impugnado, pues ha tenido que enfrentar a los modelos promovidos por el Estado, el cual llegó a concebir el matrimonio como un contrato civil que se puede disolver en ciertas circunstancias.

En la práctica, los grupos familiares se conformaban en muchas ocasiones sin atender a los requerimientos de la Iglesia católica o el Estado, lo cual ha sido estudiado por los científicos sociales quienes han dado cuenta de su diversidad estructural y funcional a través del tiempo. Estos conocimientos han sido divulgados al conjunto de la sociedad a través de la literatura, la prensa y —en tiempos más recientes— por los medios de comunicación masiva, los cuales influyen para que se conviertan en un conocimiento de sentido común.

En la actualidad se debate el papel que juegan los grupos familiares en la sociedad, así como el rol de padres, madres e hijos. Se ha defendido exitosamente el derecho al

divorcio, y es motivo de enconado debate la legalización del aborto, e incluso, la formación de grupos familiares encabezados por personas del mismo sexo, todo ello en un ríspido debate público entre representaciones sociales sobre la familia.

En este capítulo se abordará el significado del concepto de representación social, así como las representaciones sociales de la familia difundidas en los siglos XIX y XX, con la finalidad de precisar los elementos teóricos que serán de utilidad en la investigación sobre la familia representada en la telenovela *Corazón Salvaje*.

1.1 El concepto de representación en las ciencias sociales

En el transcurso de sus vidas las personas observan las cosas que conforman el mundo que las rodea, mismas que asimilan y reproducen a través de una percepción construida socialmente, conformándose una forma de pensamiento que guía las relaciones entre los individuos. Tal forma de pensamiento está emparentada con las prácticas sociales y culturales propias de una sociedad ubicada en el tiempo y el espacio. Este fenómeno ha sido identificado en las ciencias sociales como representación social.

Dicho concepto proviene de la psicología social, mismo que fue formulado por Serge Moscovici, quien partió del concepto de representación colectiva planteado por Émile Durkheim en un proceso de profundización intelectual que se aborda a continuación.

1.1.1 Antecedentes: Durkheim y la representación colectiva

Durkheim fue el primero en acuñar el concepto de “representación colectiva” con el cual distinguía el pensamiento social del individual; ya que consideraba que el primero estaba compuesto por figuras y expresiones socializadas que tenían fuerza coercitiva sobre los individuos, y que no se podía reducir a la suma de las representaciones individuales. Se trataría de una forma de pensamiento no general, sino colectivo que es asumida en la vida diaria. Según Durkheim las representaciones colectivas traducen “la manera en que el

grupo se piensa en sus relaciones con los objetos que lo afectan”. Necesitamos considerar la naturaleza de la sociedad para entender como ésta se representa a sí misma y al mundo que la rodea (Durkheim, 2001, pp. 22-23).

Sandra Araya Umaña plantea que “para Durkheim las representaciones colectivas son una suerte de producciones mentales sociales”, que se imponen, son independientes y externas a las personas; es decir, son el elemento simbólico de la vida social. Frente a las representaciones colectivas, las individuales son variables e inestables, se encuentran sujetas a las influencias externas e internas que afectan al individuo. Las primeras son universales, impersonales y estables, mientras que las segundas son variables y efímeras (Araya, 2002, pp. 21-23).

Los mitos, las leyendas populares, los conceptos religiosos de todo tipo, las creencias morales, forman parte del pensamiento colectivo de determinados grupos, que “expresan una realidad diferente a la realidad individual” (Durkheim, 2001, pp. 24). Sin embargo, al entrar en las vidas individuales, no lo hace sin sufrir alguna modificación, pues cada uno se fabrica, hasta cierto punto, su moral y religión; al asimilarlo le imprime un sello personal, cada uno ve la vida de un modo distinto, se adapta de modo diferente a un mismo entorno físico. El campo de las variaciones permitidas tiene un límite que no se puede rebasar.

La vida social se origina dentro de la conciencia, en la cual las formas concretas son sustituidas por representaciones “de bulto y de manera más o menos aproximada, los aspectos más generales de la existencia colectiva y son precisamente dichas representaciones esquemáticas y sumarias las que constituyen esas prenociones que utilizamos para los usos corrientes de la vida”. No podemos poner en duda la existencia de estos determinados, pues son nuestras vivencias, nosotros somos producto de experiencias

reiteradas, pueden ser repetidas y tener como resultado una especie de ascendente y autoridad sobre los individuos convirtiéndose en representaciones colectivas (Durkheim, 2001, pp. 57-58).

Todos estos sistemas gozan de propiedades mediante las cuales se comprenden los hombres: “las inteligencias se penetran unas a las otras”. Este principio es la base del método utilizado para estudiar los fenómenos religiosos, pues se considera que tienen una verdad que espera por descubrirse; ya que en estos casos los conceptos no necesitan ser reales para que una persona crea en ellos. Si no guardan armonía con las otras creencias, representaciones colectivas, serán negados, habrá negación de los entes religiosos. En cambio, si tuvieran una base científica tendrán un crédito privilegiado (Durkheim, 2000, pp. 446-448).

Los hábitos heredados, individuales o colectivos, no sólo dominan desde la psique, pues las creencias y prácticas sociales, como modos de actuar, pensar y sentir, son exteriores al individuo, están dotadas de un poder de coacción en virtud del cual se imponen sobre él. En ese sentido plantea llamar “institución a todas las creencias y modos de conducta instituidos por la comunidad [...] podemos definir la sociología como la ciencia de las instituciones, su génesis y su funcionamiento” (Durkheim, 2001, pp. 27-40).

Las nociones que corresponden a los diversos elementos dentro del lenguaje son las representaciones colectivas. En un grupo social pueden ser términos individuales, aunque serían muy pobres de contenido intelectual, pero son portadoras de un saber que supera al individuo medio: “corresponden al modo en que este ser especial que es la sociedad piensa las cosas de su experiencia propia”. Los conceptos, la mayoría de las veces son ideas generales que expresan categorías y clases antes que objetos particulares, pero —en todo caso—, aunque las representaciones tengan un carácter genérico que les sea habitual, son

obras de la sociedad que se enriquecen con las experiencias de cada individuo (Durkheim, 2000, pp. 444-445).

1.1.2 La representación social según Moscovici

Serge Moscovici publicó en 1961 la obra *El psicoanálisis, su imagen y su público*, en la cual analizó el concepto representación colectiva de Émile Durkheim, y considera que este autor no logró pasar del ámbito general de distinguir el pensamiento social e individual y el carácter coercitivo de la dimensión colectiva. De tal forma que desarrolló el análisis específico de las representaciones, distinguiéndolas de las opiniones, imágenes, mitos, percepciones, entre otros términos similares. Por otra parte, dio cuenta de la importancia que ha adquirido la ciencia en la sociedad, como sustento de lo aceptable, y analizó los mecanismos por medio de los cuales llega a la población en general, convirtiéndose en sentido común: un conocimiento útil para actuar en la sociedad, aunque sujeto al debate. Este aspecto es precisamente una diferencia con la representación colectiva, pues da cuenta de que el pensamiento social se construye en medio del debate público, lo cual relativiza su importancia coercitiva.

Originalmente las representaciones colectivas constituían una clase muy general de fenómenos psíquicos y sociales que comprendían lo que designamos como ciencia, ideología, mito, religión, entre otros. Sin embargo, en la medida en que Durkheim no abordó de manera específica la pluralidad de formas de organización del pensamiento, aunque todas sean sociales, la noción perdió nitidez. De tal forma que, en *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Moscovici planteó estudiar ese fenómeno como una textura psicológica autónoma y a la vez como propia de nuestra sociedad, de nuestra cultura, designándolo como representación social (Moscovici, 1979, pp. 27-29).

Moscovici ejemplificó el proceso de construcción de representaciones sociales a través del estudio de la difusión masiva del psicoanálisis en el siglo XX. En esta investigación sustentada en entrevistas a personas y en análisis de contenido de la prensa, descubrió que el conocimiento psicoanalítico se ha convertido en sentido común, que la mayoría de las personas utilizan algunas de sus ideas para explicar la vida, los pensamientos, las conductas y las costumbres. Documentó que las conversaciones de gran cantidad de individuos giran en torno a interpretar y opinar sobre su propia conducta o la de su prójimo, mediante conceptos propios del psicoanálisis y que actúan en consecuencia. Lo anterior mostró que el conocimiento psicoanalítico se ha convertido en un dato inmediato a nuestros sentidos, nuestro entendimiento; aunque, en verdad, es un producto secundario, reelaborado, de las investigaciones científicas. Este proceso de masificación y socialización del conocimiento científico, para convertirse en un instrumento que guía la actitud de las personas, es precisamente el proceso de construcción de las representaciones sociales (Moscovici, 1979, pp. 5-18).

El proceso anterior no corresponde a una vulgarización del conocimiento, sino su socialización, en la medida que no se limita a reproducir, sino que lo reelabora y difunde a través de los medios de comunicación, para ser adoptado por sectores amplios de la sociedad para convertirse en un conocimiento que la mayoría de nosotros emplea en su vida cotidiana. La psicología clásica aportó mucha atención a estos fenómenos, concibiéndolos como procesos mediadores entre concepto y percepción. Al lado de estas dos instancias psíquicas, una de orden puramente intelectual y la otra predominantemente sensorial, las representaciones constituyen una tercera instancia, de propiedades mixtas, las cuales permiten pasar de la esfera sensorio-motriz a la esfera cognoscitiva, es decir, del objeto

percibido a distancia a una toma de conciencia de sus dimensiones y formas (Moscovici, 1979, pp. 5 – 38).

Su característica es la producción de comportamientos y de relaciones con el medio, en una acción que modifica tanto al objeto como al sujeto. Los individuos poseen la frescura de la imaginación y el deseo de dar un sentido a la sociedad y al universo que les pertenecen. Las imágenes u opiniones de cada uno son precisadas, estudiadas, pensadas, y traducen la posición, la escala de valores de un sujeto o de una colectividad; al intercambiar sus modos de ver tienden a influirse o modelarse recíprocamente (Moscovici, 1979, pp. 30-37).

Por ejemplo, los prejuicios raciales o sociales, nunca se hallan aislados, se recortan sobre un fondo de sistemas de razonamiento del lenguaje, algo que forma parte de la naturaleza del hombre y sus relaciones con el mundo. El proceso moviliza y otorga un sentido a las representaciones en el flujo de las relaciones entre grupos y personas. Las tres dimensiones: información, imagen y actitud nos dan una idea de contenido y sentido, hacen que el mundo sea lo que pensamos que es o que debe ser; muestran que a cada instante una cosa ausente se agrega y una cosa presente se modifica (Moscovici, 1979, pp. 39-48).

María José Esteva Esteva (2017, pp. 15-78) señala que la representación social se traduce en acción, tiene origen en el individuo y se cierra en él, independientemente de si actúa de manera individual o colectiva. Este concepto adquirió múltiples posibilidades como categorías de análisis, no sólo en el ámbito psicológico, sino también en el humanístico y social.

Para Araya, son sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Una condición inherente en los estudios de representación

social es la identificación del contexto social en el cual se insertan las personas que elaboran las representaciones sociales, pues se busca detectar la ideología, las normas y los valores de personas e instituciones y los grupos de pertenencia y referencia. El papel que desempeñan en la configuración de los grupos sociales, y especialmente en la conformación de su identidad, las instituyen como fenómenos sociales (Araya, 2002, pp. 11-46).

Tales formas de pensar son promovidas por los medios de comunicación, y son interiorizadas por las personas para convertirse en una actividad empleada por la sociedad en la vida cotidiana. Las mujeres y los hombres están sujetos a las modalidades de conducta personal que su sociedad les asigna (Gutiérrez, Díaz & Román, 2016, p. 45).

Los gobiernos con sus políticas son mediáticos, manipulan las imágenes que llegan a las grandes masas: según Touraine (2016, pp. 49) existe un reproche de los pensadores hacia los mismos medios, afirma que la población solo sabe hablar de ciertos temas mediante una referencia a teleseries o rumores que circulan en las redes sociales, lo que nos da entender que el modo de comunicación es más importante que el mensaje en sí.

Las imágenes se construyen desde la ciencia, la literatura, el teatro, la radio, el cine y la televisión: “La influencia de los medios de comunicación masivos nos confronta con modelos ideales, lejanos a nuestra realidad cotidiana que impide un discernimiento entre quién soy yo y quién es el otro” (Melo, 2008, pp. 359).

Como ya se mencionó al principio de este capítulo, el concepto de representación tiene una presencia de larga data en el lenguaje, la filosofía y la historia. En el último caso destaca la importancia historiográfica de la recuperación de dicho concepto por Roger Chartier, representante indiscutido de la nueva historia cultural francesa. Para él las representaciones son las diferentes formas con las que las comunidades perciben y comprenden su sociedad y asimilan su propia historia, y se manifiestan “en el transcurso de

rituales (religiosos, políticos, festivos, privados, etc.), en el respeto o la transgresión de las convenciones que reglamentan las conductas ordinarias, en la gestión, serena o violenta, de las dependencias recíprocas que ligan a los individuos” (Chartier, 1992, pp. 1-2).

Denisse Jodelet desde la psicología social ha hecho interesantes acercamientos a la investigación histórica y ha planteado la pertinencia para la historiografía de la utilización del concepto de representación social. Propuso que estos estudios pueden ser considerados un lugar de convergencia y de apoyo mutuo entre historia y psicología, ya que dicha noción es privilegiada para captar, en el nivel individual y colectivo, el juego de las determinaciones sociales y de los procesos psicológicos en la construcción de los saberes y de las visiones del mundo social. Consideró que mediante la historia se puede hacer un estudio diacrónico de una representación, al compararla en dos épocas distintas. Por medio de los documentos históricos es posible trazar la evolución de largo plazo de este concepto (Jodelet, 2003, pp. 100-103).

Para terminar este apartado considero que la representación social es pertinente para dar visibilidad a los procesos de construcción del pensamiento social y la influencia que tienen en ello los medios de comunicación presentes en la sociedad; ya que brinda la posibilidad de reflexionar en torno a las diferentes percepciones que nos rodean, así como a las distintas maneras en que una persona construye y reproduce su propia realidad.

Es así como se concibe una idea con una imagen, por ejemplo, el sector económico alto, al cual se representa por su modo de vida y vestimenta. Aquí es donde juegan un papel fundamental los medios de comunicación, los libros, el cine, la radio y la televisión, ya que son instrumentos para el adoctrinamiento social, dado que transmiten modos de pensar.

1.2 Las representaciones sociales de la familia durante los siglos XIX y XX en Hispanoamérica

Para analizar las representaciones sociales de la familia contenidas en la telenovela de época *Corazón Salvaje*, es necesario establecer las principales características que tuvieron durante los siglos XIX y XX, para contrastarlas y poder determinar su legitimidad histórica o si en realidad reproducen representaciones en boga de la época en que se filmó, esto es de fines del siglo XX.

1.2.1 La familia patriarcal y burguesa (1800-1950)

En el mundo occidental se ubican dos momentos en las representaciones sociales de la familia: uno, en el que privó el modelo patriarcal, propio del antiguo régimen absolutista, y otro, en el que aparece la denominada familia burguesa. A pesar de sus diferencias, como se verá, ambas representaciones mantienen el rol hegemónico del padre, a quien estaban subordinados la madre y los hijos.

La Iglesia católica promovía una representación social de la familia basada en la imagen de la Sagrada Familia; es decir, la familia descrita en la Biblia conformada por José, María y su hijo Jesús. Se entendía como un grupo social integrado por la unión de un hombre y una mujer para procrear una descendencia; grupo social legitimado por el matrimonio eclesiástico. Esta representación tuvo tal éxito, que ha permanecido hasta la actualidad combinada con la versión secularizada a través del Registro Civil; aunque cada vez más impugnada por otras representaciones de la familia, en las que se reivindican patrones de conducta distintas a los establecidos por la Iglesia o el Estado.

La investigación histórica ha demostrado que la Iglesia católica y el Estado absolutista, promovían lo que se ha denominado familia patriarcal, en la que al cónyuge y padre se le reconocía autoridad sobre la esposa, su descendencia, la servidumbre y

trabajadores. Era una relación de jerarquías: “Una definición del término familia hacía referencia a un jefe y sus esclavos, una unidad donde solo el patriarca decidía y dictaba las órdenes, no se concebía la idea de la mujer como jefa de hogar, matriarcado” (Gutiérrez, Díaz & Román, 2016, pp. 8).

Se consideraba que el varón era el apto para dirigir, pues: “su entendimiento tenía por aliadas la lógica y la razón, no se dejaba llevar por el corazón, desempeñaba su rol como proveedor”. Su poder sobre los demás estaba basado en la necesidad, una forma de dependencia directa, con lo cual se establecía una personalidad autoritaria que no respondía a una sola clase en general, como padre de familia era la máxima autoridad en ese grupo social (Melo, 2008, pp. 355-363).

Según Bonilla (2014, pp. 63-73), en la familia patriarcal, las madres solo debían tener la función que la naturaleza les había asignado: la gesta y crianza de sus hijos, así como educarlos en los usos y costumbres sociales, reconociéndola como educadora nata de los hijos. Las madres eran consideradas un mero complemento del hombre, se hacían responsables de la vida doméstica.

En este modelo familiar se reconocía la autoridad del padre para realizar los arreglos matrimoniales de los hijos en edades tempranas, sin considerar sus sentimientos o emociones (Díaz, 2015, pp. 282-288). Tal situación no correspondía a la postura de la Iglesia católica, la cual promovía las uniones por amor, por lo que en muchos casos apoyaron a las parejas para que se casaran a escondidas de sus padres, enfrentándose a las mismas autoridades absolutistas.

En la Europa occidental se ha detectado que desde el siglo XVIII empezó a difundirse una representación social de la familia, en la que se promovía la unión de las parejas basada en los sentimientos individuales, así como una familia nuclear desligada de

la familia extensa, en la que los sentimientos amorosos entre sus miembros debían ser promovidos. Un modelo familiar que ha sido denominado burgués, por su marcado talante individualista, propio de sectores sociales medios. En nuestro país, la tradición comunitaria impidió que este modelo se impusiera íntegro, aunque las leyes del Registro Civil favorecieron que las uniones familiares tuvieran como sustento formal una decisión individual.

La permanencia de las representaciones sociales patriarcales en México se advierte en que a partir de 1883 empezaron a editarse periódicos pensados en el público femenino, animados por el aparente aumento de mujeres alfabetizadas. Estas publicaciones se dieron a la tarea de prepararlas para cumplir “eficientemente con el rol asignado por las elites intelectuales”, de guardar el honor familiar y ser amas de casa, con los que se les concedía una utilidad dentro de la sociedad y al mismo tiempo se les confinaba en un entorno doméstico. Estas ediciones tenían por objetivos contribuir a la formación educativa de las féminas, y brindarles una “sana distracción” para sus momentos de ocio; al mismo tiempo que les transmitían un sistema de valores deseado y admitido. En tales publicaciones se les consideraban como seres débiles y dependientes, a quienes no se podía, ni debía, tener una confianza absoluta.

Todas estas publicaciones fueron escritas por hombres, “quienes escogían de acuerdo [con] su criterio los temas y artículos adecuados para las lectoras”. Les atribuían una inclinación a la curiosidad y poca tendencia a reflexionar, lo que podía provocar que cometieran errores; pero también buscaban que tuvieran cualidades como la virtud, el recato, la discreción, la modestia, el pudor, la sencillez y el decoro, así como su apego a la religión, ya que esto implicaba que tendrían piedad y caridad. Sus principales defectos eran la ociosidad, la vanidad, la coquetería, la poca actividad y la falta de ocupaciones, todos los

cuales eran vistos como el origen de una relajación moral. No era justificable que descuidaran la marcha del hogar, aunque tuvieran una posición acomodada, con disposición de varios empleados; en esos casos la supervisión de los sirvientes quedaba en manos de la ama de casa. El arreglo excesivo las calificaba como frívolas, poco inteligentes, vanas, indecentes. Únicamente se les confiaba la práctica de la beneficencia, ya que este era un medio de predicar con el ejemplo, de mostrar a las clases sociales la recompensa de las virtudes, por lo que podían ocupar su tiempo libre en ayudar a los pobres y enfermos (Rivera, 2007, pp. 7-15).

Un buen matrimonio era entendido como la máxima aspiración de una señorita, una buena hija que, en su momento, debería ser una buena esposa, por lo que se esperaba de ella obediencia y respeto hacia el padre; que secundará a su madre en las labores hogareñas y en el cuidado de sus hermanos menores, así como que cuidará de sus padres en la vejez. Su recompensa sería un maridaje ventajoso, donde practicara las obligaciones mencionadas en beneficio de su esposo e hijos (Pico, 2011, pp. 122).

En estas representaciones de la familia, el estado de viudez daba a la mujer libertad de acción, permitiéndole asumir responsabilidades, aunque compartiéndolas con su hijo primogénito o su yerno (Vázquez, 2019, 57-70). Este estado podía ser causa de miseria, ya que la falta del consorte era un factor de desequilibrio económico, por lo que el matrimonio en segundas nupcias era considerado como un recurso para conservar el estatus y patrimonio. Las viudas eran altamente apreciadas como buenos partidos, ya que no solo poseían sus bienes propios, sino que también tomaban posesión de los de su difunto marido.

Se consideraba que los hijos podían ser legítimos o ilegítimos. Los primeros descendían de padres casados ante la Iglesia (posteriormente ante el Estado); los segundos

eran producto de relaciones extramaritales, ya fuera entre personas solteras o casadas, en este último caso, denominados como adulterinos. Frecuentemente los niños que eran producto de estas relaciones eran abandonados a su suerte, en lugares públicos o en conventos. Esta fue una práctica muy notoria, incluso dentro de las clases bajas, pues se consideraba conveniente para estos infantes que quedaran bajo la tutela de personas con una mejor posición económica, con lo que esperaban asegurarles su porvenir (Ghirardi, 2008, pp. 270-274).

A estos niños y niñas ilegítimos la sociedad les concedía un lugar social y jurídico inferior al de los legítimos. Si bien se les otorgaba cierta dignidad, al ser reconocidos por el padre, aun eran vistos como nacidos del pecado. El padre podía reconocerlos mediante un documento ante notario y en un juicio de filiación, así estos vástagos podían acceder a “los honores y prerrogativas del padre” (García, 2004, pp. 652-681).

Eran bastantes las limitaciones de los ilegítimos, en la elección de consorte, al procrear hijos, en las ocupaciones laborales. La falta de honor familiar no solo los limitaba a ellos, sino que también a sus futuras generaciones, al serles impuestos ciertas barreras sociales y civiles. El bastardo podía vivir con su progenitor sin ser reconocido: se le hacía pasar por su ahijado, podía convertirse en criado permanentes de la casa o, en el mejor de los casos, también ser sucesor o heredero, ya que la herencia era tanto para parientes cercanos como para personas sin vínculos consanguíneos, como los sirvientes que tuviesen un vínculo afectivo con los patrones (Pico, 2011, pp. 122).

A pesar del sentido moral y religioso que se predicaba al interior de una familia, era su complejidad lo que permitía la existencia de los hijos bastardos; pues eran vistos como la máxima expresión de la convivencia no bendecida por la Iglesia, lo que remarcaba la hipocresía de una doble vida doméstica, en donde la primera era formal y pública con una

esposa, mientras que la segunda era discreta, secreta y de duración incierta. De cualquier manera, los frutos de estas relaciones enfrentaban muchas dificultades a lo largo de su vida; ya que, si bien podían ser reconocidos, tal reconocimiento estaba condicionado a que se cuidara la dignidad, el prestigio familiar y la imagen de respetabilidad.

1.2.2 La representación de la familia en tiempos posmodernos (1950 en adelante)

La sociedad mexicana, desde fines del siglo XIX, experimentó el surgimiento de nuevas representaciones sociales sobre la familia, las cuales tuvieron su pleno desarrollo en la segunda mitad del XX. En las primeras décadas todavía había un dominio de las costumbres, modales de decencia y comportamiento, consideradas como fundamentales para el buen funcionamiento de la sociedad, mismas que aún eran promovidas por el Estado y la Iglesia.

El papel femenino, su condición y función social empezó a ser cada vez más una representación social debatida, considerándola un producto de su sometimiento a la autoridad masculina y a su limitación al ámbito hogareño. En el siglo XX nacieron publicaciones como la *Revista Positiva* fundada en 1901, la cual en 1909 publicó un conjunto de artículos titulados “Estudio sobre el feminismo”, donde presentó una detallada fundamentación sobre las diferencias fisiológicas, intelectuales y sociales entre hombres y mujeres. Después llegó el periódico *Violetas del Anáhuac*, el cual tenía un estilo de dos géneros: ensayo periodístico y vertiente literaria, y se encargaba de describir los acontecimientos sociales dentro de la burguesía porfiriana, comentaba los sucesos que ocurrían en el país y la polémica que giraba sobre la educación de la mujer. La revista mensual *La Mujer Mexicana* se publicó de 1904 a 1907, era una publicación científico-literaria consagrada en buscar la evolución y el perfeccionamiento de las mexicanas. Las

publicaciones mencionadas mandaban mensajes sobre lo que debía ser una mujer, veían la necesidad de construir una nueva imagen de lo femenino. La mayoría de las señoras que participaban en estas publicaciones formaban parte de la burguesía y clase media, eran instruidas, por lo tanto, la revista iba dirigida al mismo sector del que ellas procedían (Infante, 2000, pp. 47-78).

Por otra parte, las “nuevas” ciencias sociales como la antropología, sociología, psicología y demografía tomaron a la familia como centro de atención, “con objeto de prevenir las patologías sociales”; por ejemplo, atender las enfermedades venéreas extendidas por la prostitución o reducir el número de abortos, entre otros males. Estas ciencias se encargarían de difundir nuevas representaciones sociales de la familia.

Los antropólogos mostraron la historicidad y diversidad de los grupos familiares, si bien los vieron de un modo evolucionista, en una visión lineal. Propusieron que las familias dependían del conjunto de creencias, costumbres, normas, conocimientos, ideas y valores, adquiridos por los individuos de una sociedad. En la sociología, August Comte consideraba estos grupos como una semilla del órgano social, la cual cumplía con la función de integrar a los individuos a la sociedad para conservar su estructura monógama y patriarcal. En los estudios de Sigmund Freud sobre la exogamia, señaló que la práctica de los matrimonios fuera del grupo familiar establecía relaciones de parentesco con otras personas, que a su vez brindaba una buena comunicación y evitaba conflictos al interior de las familias. Lévi-Strauss con su visión estructuralista y con las aportaciones de Marcel Mauss, narró cómo estas uniones se llevaban a cabo a partir de intercambios entre hombres y mujeres. Mientras que Federico Engels “considera que la estirpe surgió” mediante un proceso de génesis con la propiedad privada y el Estado, así como Martin Segalen toma a la familia como un término con el que describe a los individuos y sus relaciones (Díaz, 2015, pp. 272-288).

Otra visión la da Emile Durkheim quien ve en la familia “una institución socialmente determinada”, sugiere que para comprender su estructura hay que estudiar sus hábitos y costumbres. Mientras que Alain Touraine la considera como un “agente de socialización bajo la dirección de un padre que impone la autoridad y una madre que se ocupa más directamente de la socialización de los niños”. Estos pensadores también dieron cuenta de los nuevos modelos que surgieron en esos años, designándola como el conjunto de descendientes y ascendientes de una pareja heterosexual, pero también hablan de la “recompuesta”, la cual está formada por la unión entre padres con hijos nacidos en parejas anteriores (Touraine, 2016, pp. 41-45).

Bajo el contexto de la primera guerra mundial, en la década de 1920, cobraron auge ideas modernas sobre la infancia y después de la segunda guerra empezó a buscarse su protección de manera amplia: empieza la creencia de que los infantes debían crecer felices en todos los aspectos de su vida y se les ve como sujetos de derecho. Todavía se fomentaban actividades acordes a cada sexo, en el caso de las niñas eran labores que representaran la vida doméstica, habilidades que les serían útiles para el cuidado del hogar, y que podían recrear mientras jugaban con casitas de muñecas, barrer, lavar, planchar y cocinar. El catolicismo, por medio de revistas infantiles, reforzaba los roles de género al proporcionar a las infantas recetas de cocina y recomendaciones para los quehaceres domésticos: “desde eliminar olores de los cuchillos de cocina hasta colgar cuadros sin dañar las paredes” (Sosenski, 2012, pp. 98-119).

De tal forma que el conjunto de representaciones que se empezaron a difundir, aunadas a fenómenos ideológicos como la secularización y el liberalismo, condujeron al debilitamiento de las representaciones sociales basadas en el modelo cristiano y el

patriarcado. Todo ello redundó en una verdadera lucha de representaciones entre las tradicionales y las nuevas.

1.2.3 Las nuevas representaciones sociales de la familia

A partir de la década de 1940, se hace presente el ideal de familia feliz, representado por una madre hogareña, un padre proveedor y dos hijos, un niño y una niña. La familia tradicional dejó de ser predominante en la organización social, comienzan a ser normales las familias monoparentales (padres o madres divorciadas, solteras con hijos, viudas, abandonadas) y reconstituidas (tus hijos, los míos y los nuestros); también son habituales las uniones libres, parejas del mismo sexo (con o sin descendencia) o con otras posibilidades (inseminación artificial, donación de semen, comercialización de matriz).

Las personas con orientación sexual diversa también coadyuvaron para minar el modelo tradicional de familia, esto en el marco de la reivindicación de la sexualidad; es decir, las parejas del mismo sexo empezaron a buscar la aprobación de sus uniones y la formación de sus hogares, mediante la adopción de hijos o procreándolos mediante asistencia médica (por intermedio de una madre portadora). Estos movimientos despertaron la atención en las enfermedades de transmisión sexual, que según Arrom (1992, pp. 401-402) devino por el mejoramiento de la salud pública.

A estos movimientos se aunaron los cambios socioeconómicos que provocaron migraciones del campo a las ciudades o, en su defecto, a los Estados Unidos. A lo que María Antonia Bel Bravo (2000, pp. 253-266) añade que se dieron fenómenos como la ampliación de la educación dentro de todos los sectores sociales y una mayor inserción en el campo laboral.

La imagen paterna comenzó a cambiar, al construirse en las prácticas cotidianas dentro de la vida familiar, donde el progenitor debía proyectar calma, autocontención y

prudencia, dentro de este ámbito comenzó a plantearse la idea de que mostrara sus emociones y sentimientos. En la vida pública no debía mostrar sus vicios, sino presentarse como un hombre ordenado, esposo devoto y padre entregado (Sosenski, 2014, pp. 69-111).

El deber ser femenino empezó a buscar la inclusión en proyectos de modernización, dentro del ámbito económico, político y social. Lucrecia Infante Vargas (1996, pp. 47-61) menciona que en México la “moral clasista” imperante establecía una “función social única femenina”, y que la ideología patriarcal seguía dentro de las instituciones. Las mujeres empezaron a luchar por sus derechos a la incorporación en el mercado laboral, al divorcio, el aborto, el voto popular. Este último lo habían conseguido en 1940, pero ese mismo año se eliminó la reforma de la Constitución que les otorgaba ese derecho, por temor de que ellas votaran por el candidato opositor, Juan Andreu Almazán, y no por el oficial Manuel Ávila Camacho. Fue hasta 1946 que en México se les reconoció como ciudadanas, otorgándoles el derecho al voto y a ser votadas para ocupar cargos públicos.

Erick Hobsbawn (1999, pp. 324) señala que fue en los años sesenta y setenta del siglo XX, el momento en que la estructura familiar heredada del siglo pasado entró en crisis, como expresión de los cambios dentro de la vida en pareja, referentes a la sexualidad y la procreación; ya que considera que fue una época de liberalización, no solo por parte de las mujeres, sino también por parte de los y las homosexuales. Las personas que no tenían pareja empezaron a volverse habituales, mientras que las familias nucleares (pareja casada con hijos) empezaron a irse a la baja. Se reconoció públicamente en las comunidades a las proles encabezadas por madres solteras o por parejas del mismo sexo.

Empezaron a discutirse los pros y los contras sobre el divorcio, los métodos anticonceptivos y la información sobre el control natal. El primero había sido codificado en el país en 1859, pero fue vinculado a proceso hasta 1914 y solo se permitió bajo ciertas

circunstancias; mientras que los otros dos, aunados a la legalización del aborto, se discutían entre 1920 y 1940, en medio de la controversia que los calificaba como infanticidio. La tasa de natalidad descendió por el uso de métodos anticonceptivos, que volvieron más controlables el número de embarazos. Sosenski (2010, pp. 8-9) agrega que en 1931 la psiquiatra Mathilde Rodríguez Cabo y la abogada Ofelia Domínguez Navarro propusieron ciertas reformas al Código Penal, donde despenalizaban el aborto en ciertas causas. Rodríguez Cabo también propuso que en los consultorios se dieran métodos anticonceptivos a las mujeres de bajos recursos.

La obra *Los Hijos de Sánchez* publicada en 1964, por el antropólogo estadounidense Yehezkiel Lefkowitz (quien utilizó el pseudónimo de Óscar Lewis), es un excelente referente para conocer la representación social de la familia de la segunda mitad del siglo XX, la cual rompe con el estereotipo tenido a lo largo del tiempo.

El autor conoció a los “Sánchez” al llegar a la ciudad de México con la intención de hacer un trabajo alrededor de la vida de la sociedad de clase baja. Fue así como llegó al cuarto donde vivían. Al conocer a toda la parentela se dio cuenta de que no necesitaría de más personas para su faena, dado que con ellos podía cubrir varios puntos dentro de la vida social de los estratos bajos. Es así como presenta una visión más profunda de su conducta familiar, mediante lo que él señaló como una “nueva técnica” que consistía en que cada uno le contara su biografía con sus propias palabras, con lo que proporcionan una vista multifacética y panorámica de muchos aspectos de la clase baja mexicana.

Nunca los cuestionó, siempre se mostró solidario y empático, se relacionó con ellos con cierta cordialidad y admiración, donde siempre mostró interés en sus vidas. Fue un observador participante, su actitud fue abierta, libre de juicios, respeto sus puntos de vista y pensamientos, con una mirada activa de lo que sucedía a su alrededor. El método que

utilizó Lewis fue el de ir directo sobre las autobiografías de cada miembro de la familia, con lo que redujo su prejuicio de investigador, debido a que solo expone las palabras de las mismas personas a las que había entrevistado, por lo que menciona que las herramientas más útiles de un antropólogo son la simpatía y la solidaridad con la gente que observa.

Jesús Sánchez¹, el patriarca viudo vivía hacinado con sus cuatro hijos, nietos y pareja en turno en una reducida casa habitación. Padeían la falta de privacidad en esa vecindad con decenas de hogares, la hambruna era su motivación especial para acabar con la miseria en que vivían; es decir, estaban muy lejos de representar la prosperidad económica y social de la que el régimen en turno presumía. A su vez también distaron del arquetipo del pobre y humilde que diseminaba la misma sociedad mexicana de la posrevolución. El hecho de que Jesús Sánchez no fuera un padre casado, sino que viviera con su amante en turno bajo el mismo techo donde vivía con los hijos que tuvo en su primer matrimonio, junto con sus nietos, es uno de los temas que causó controversia en quienes leyeron la obra o posteriormente vieron la versión cinematográfica. Por la elaboración y publicación de este trabajo Óscar Lewis enfrentó el modelo familiar que se promovía desde las elites políticas y eclesiásticas. *Los hijos de Sánchez*, parte de una visión antropológica y categorías que vienen desde las ciencias sociales.

Otras representaciones de la familia difundidas desde las ciencias sociales son las utilizadas por el INEGI para sus levantamientos censales, expresadas en tipologías como los tipos de hogar: los nucleares, donde solo se encuentran los padres e hijos; los ampliados, donde conviven dos grupos familiares; y los compuestos, donde se encuentran los nucleares con otro familiar o alguna persona que no tenga ningún parentesco.

¹ En la realidad el apellido de la familia era Hernández, el autor se los cambio para proteger sus identidades.

1.3 Consideraciones finales

La familia, como círculo social de personas vinculadas por parentesco sanguíneo o ritual, pasó por una evolución bastante larga de las representaciones sociales que se le asociaron, entre las cuales destaca la denominada patriarcal, por su duración e influencia social. Según esta representación de la familia, la paternidad estaba con la idea de masculinidad: procrear hijos y tener una vida fuera del hogar. La práctica de tener varias mujeres era un símbolo que denotaba poder, ya que estaba asociada al prestigio personal, y en ciertos casos en la formación de alianzas políticas, pero era una actividad que debía manejarse con mucha discreción.

De manera inversa, el lugar de las mujeres era el hogar, donde solo se dedicaban a las labores domésticas y a la educación de los hijos. Su única tarea era la de engendrar y criar a la estirpe. Las que no cumplieran con esa “honrosa misión” habrían desatendido los llamados de Dios. Estas mujeres debían vivir subordinadas a sus padres y posteriormente a sus esposos.

En el siglo XX, las ciencias sociales se esmeraron en crear una representación social de la familia distinta a la que predominó en el siglo XIX, despojándola de su origen teológico plantearon su historicidad, diversidad e importancia como una institución socialmente determinada. Con ello fue posible que se incidiera en ella desde la sociedad, para mejorar su funcionamiento de acuerdo con los parámetros actuales: reconocimiento de los derechos de las mujeres, de las uniones libres, de los hijos fuera del matrimonio, de las parejas del mismo sexo, entre otros. Los resultados de estos nuevos estudios se han diseminado en la sociedad a través de los medios de comunicación masiva, lo que originó una fuerte disputa pública por el predominio de estas ideas dentro de las representaciones tradicionales.

A mediados del siglo XX, se había impuesto el modelo de familia nuclear, en la que se pregonaba la libertad de elección del cónyuge, aunque se mantuvo la misma jerarquía de autoridad paterna del siglo pasado. Los padres tenían dos obligaciones hacia sus hijos, primero como sus educadores, eran sus primeros maestros en edad preescolar, segundo como proveedores, donde debían ser precavidos y previsores con el futuro.

Trabajos como *Los hijos de Sánchez* se involucraron en la manera de pensar de las personas, ya que presentó un modelo familiar que no era el promovido por las altas esferas. Algo parecido sucedió en el caso de *Corazón Salvaje*, donde se presenta una visión empática y de solidaridad con un hijo ilegítimo, así como con el tipo de familia que representa la madre, por lo que el hijo más que atender a un rol tradicional y patriarcal habla de los nuevos roles correspondientes con la difusión de este tipo de trabajos, por lo que se da un estatus más relajado de la condena social.

Capítulo II. El melodrama y el surgimiento de los medios de comunicación masiva en México (segunda mitad del siglo XX)

El acceso de amplios sectores de la población a las tecnologías que permitieron la comunicación de distintos contenidos, entre los que se encuentra el entretenimiento, es un fenómeno propio de la segunda mitad del siglo XX mexicano. La radio, el cine, la televisión, la prensa y los denominados comics se convirtieron en medios de comunicación masiva. Entre los productos más demandados por el público estaban los melodramas, género que nació en la prensa y literatura del siglo XIX.

Mediante estos medios de comunicación las grandes masas que disfrutaban los melodramas se ven influidas por representaciones sociales que modelan su forma de pensar y sus sistemas de valores. Con lo que pueden nacer las siguientes cuestiones: ¿Qué tipo de representaciones sociales se difunden a través del género melodramático? En el caso de los melodramas de época ¿Qué tan ajustadas a la realidad histórica son tales representaciones?

La televisión mexicana empezó emisiones el 1 de septiembre de 1950, con la transmisión de un informe de gobierno del entonces presidente Miguel Alemán Valdez. Las primeras telenovelas en emitirse fueron: *Senda prohibida* (1957), *Gutierritos* (1958) y *Teresa* (1959).

Historias cortas de veinte y cincuenta capítulos, con una duración de media hora cada una, en blanco y negro, y emitidas en vivo por las mañanas. Su estructura narrativa permite que sea contada por capítulos, en los cuales se desarrolla el argumento. Sus personajes no solo representan una vida cotidiana, sino que plantean situaciones comunes, con las que acaparan la atención del público. Con el paso del tiempo nacieron nuevos métodos de producción: el video tape y el apuntador, los cuales facilitaron la elaboración de estos seriales, así como su alargamiento y exportación hacia otros países.

Escritoras como Caridad Bravo Adams, Delia Fiallo, Inés Rodena, Fernanda Villeli y Yolanda Vargas Dulché, estuvieron detrás de muchas de estas historias, las adaptaban para los medios de comunicación como radionovelas, películas y seriales televisivos. Los productores pioneros de la telenovela en México fueron Valentín Pimstein y Ernesto Alonso, quienes la dotaron de su sello personal.

Con el desarrollo del serial televisivo se amplió su temática al género histórico y al de contenido social, en los que no sólo se pretendía entretener al público, sino despertar su interés en la historia del país o transmitirle mensajes que lo sensibilizaran sobre problemas sociales. En estos casos hay objetivos explícitos de promover determinadas representaciones sociales.

En el presente capítulo pretendemos mostrar cómo estos seriales se convirtieron en una institución dentro de la televisión mexicana, desde sus inicios hasta su consolidación en el gusto del público; así como dónde nacieron y qué heredaron de sus antecesoras, y cómo influyeron en la representación social de la familia.

2.1 El auge de la televisión como medio masivo de comunicación

El desarrollo de la industria radiofónica estableció una infraestructura que sería de utilidad para el establecimiento de una nueva industria de comunicación: la televisiva, por lo que es necesario trazar un panorama de la transmisión radiofónica, la cual fue uno de los medios de comunicación más relevantes de la primera mitad del siglo XX, desde su surgimiento en los Estados Unidos en 1926. La radio tuvo la facilidad de entrar en la intimidad de las casas, donde ocupó un lugar importante dentro de la vida cotidiana. En México, la primera estación de radio, la XEW, inicio sus transmisiones en 1930; era propiedad de los hermanos Raúl y Emilio Azcárraga Vidaurreta, quienes impulsaron las primeras estaciones de radio como la CYB y la XEQ.

Emilio Azcárraga Vidaurreta comenzó a afianzar sus relaciones políticas en la década de 1940 con la presidencia del general Manuel Ávila Camacho, al cubrir los actos del gobierno. Varios funcionarios de su empresa de radio ocuparon puestos públicos dentro del departamento de comunicación, donde se encargaban de la propaganda.

La empresa Radio Programas de México estableció en estos años una red de distribución en las emisoras locales de programas que éstas no habrían podido producir y, además, les garantizaba el acceso a las refacciones, escasas en los años de guerra y posguerra. El mismo Azcárraga era socio de esta empresa.

A finales de los años cuarenta llegó la televisión a México, procedente de los Estados Unidos, coincidió con una época en la que el país entraba de lleno en lo que se conoce como la sociedad de consumo, ya que las condiciones económicas, políticas y sociales eran diferentes al momento en que nacieron la radio y el cine.

A pesar de que al momento de la introducción del aparato televisivo su impacto era limitado: “El 26 de julio de 1950, a las seis de la tarde, menos de diez aparatos de televisión recibieron la señal de XHTV Canal 4 en la Ciudad de México, con lo que se declaró iniciada la existencia del nuevo medio” (Reyes, 1999, pp. 12-13), pronto el acceso cada vez mayor al aparato hizo que pasara a formar parte de la vida cotidiana de grandes sectores de la población.

El Canal 4, propiedad de la familia O’Farril, fue el primero en la historia del país, la “estructura desde la que se lanza la primera señal de televisión en México” (Zaldívar, 1995, pp. 8). Inició labores con la lectura del IV Informe de Gobierno del presidente de la República, Miguel Alemán Valdés, el 1 de septiembre de 1950.

En estos años la señal no tenía una cobertura nacional, pues solo era recibida en las ciudades más grandes del país: México, Jalapa, Puebla, Cuernavaca y Guadalajara. Sus

emisiones se daban en pocas horas al día. Transmitían lucha libre, box, musicales, óperas y zarzuelas; éstas últimas transmitidas desde el Palacio de Bellas Artes. Un ejemplo de serie melodramática fue la transmisión de *Los ángeles de la calle*, emitida en episodios semanales de una hora de duración en el año de 1952.

“Por el éxito alcanzado en las emisiones operísticas, producto de la novedad más no del gusto, pronto se pensó en diversificar la programación de televisión. Surge así la idea de transmitir el teatro desde el lugar de su realización; las obras clásicas escenificadas en Bellas Artes, aunque con escaso éxito por la caja de cristal” (Zaldívar, 1995, pp. 9). En los demás estados, había canales y estaciones de radio locales.

Con el presidente Miguel Alemán Valdés, Azcárraga negoció un modelo de televisión privada. En 1951 la XEW TV, Canal 2, comenzó sus emisiones en la ciudad de México. Para 1952 se habían otorgado treinta concesiones para canales de televisión en toda la República, casi todas en el norte del país.

Debido al elevado costo de los aparatos de televisión, ya que no eran fabricados en el país, el grueso de la población no tenía acceso a ellos. Al iniciar transmisiones solo había 60 receptores, todos en manos de los secretarios de estado y el presidente de la república (Zaldívar, 1995, pp. 8).

Con el tiempo este nuevo medio de comunicación comenzó a ocupar un lugar privilegiado en la creación de imágenes. En palabras de Carlos Monsiváis: “Crear un país es teatralizarlo” (Monsiváis, 2008, pp. 1056). Ofrecía una nueva experiencia, ya no era necesario desplazarse al teatro o a la sala de cine, exponiéndose a los peligros de la calle para ver y oír espectáculos, en él se unían el melodrama fílmico y el radial, adaptado al nuevo medio.

Tanto la radio como la televisión aumentaron su presencia en varios estados del país. Telenovelas, programas deportivos (empezó a darse el dominio del fútbol), programas de variedades, espectáculos, *reality shows*, en menor medida los noticieros, fueron los principales forjadores y diseminadores de entretenimiento, valores e ideas hacia sectores cada vez más grandes de la sociedad mexicana.

En 1956 se unieron los canales 2, 4 y 5 con lo que nació la empresa Telesistema Mexicano. En 1962 se creó Teleprogramas Acapulco, que era una filial de la misma Telesistema. Estas empresas comenzaron a realizar telenovelas en gran escala, con el fin de satisfacer la creciente demanda interna y exportar a otros países. Posteriormente, en 1972, estas televisoras se fusionarían con la Televisión Independiente de México, la cual se denominaría Grupo Televisa.

Desde el principio, la industria televisiva recurrió a la inserción de anuncios en su programación; varias firmas comerciales vieron en estos nuevos medios una forma de promocionarse, lo que les dio buenos resultados. Patrones y modelos de desarrollo comenzaron a fluir de los Estados Unidos a México a través de la televisión, el país no podía sustraerse “de ser una calca en la trayectoria de las reglas de existencia norteamericana, pero en México con otra característica adicional: el atraso en diversos órdenes” (García, 1979, pp. 37-48).

Hay que subrayar la posición que guardaba la televisión respecto al sistema político hegemónico, ya que —dada su capacidad de control de los medios de comunicación— promovía un conjunto de ideas afines que se imponían a la sociedad. Sin embargo, al apoyarse en la iniciativa privada el adoctrinamiento es más relajado; pues, si bien hay una ideología que se promueve esta es amorfa, y no sigue propiamente un programa.

En estos años se estableció la primera red nacional televisiva. Los concesionarios mexicanos más importantes participaron en la Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR), una organización que buscaba defender el modelo estadounidense de televisión comercial manejada por una industria privada, esta estrategia culminó con la Ley Federal de Radio y Televisión, en 1960.

Hasta entonces solo Canal 4, producía telenovelas. El Canal 5 y el Canal 2 no presentaban programas con la misma estructura y carácter. En este último, los contenidos en el horario nocturno eran diseñados para un público preferiblemente adulto, pues en la época la hora usual para que los niños se fueran a dormir era entre las 8:00 y las 8:30 p.m. De tal forma que la programación consistía en musicales, comedias, programas de variedades, o series y películas estadounidenses. Entre 1955 y 1965, los telediarios se transmitían a las 11:00 p.m. La parrilla televisiva se cerraba a las 12:15 a.m., de lunes a viernes, con el noticiero de Federico de León, el cual contaba con una duración de 15 minutos.

Al nacer la nueva empresa Grupo Televisa, los canales más importantes del país eran el 2 y el 8. La televisión comercial adquirió cierta eficacia en el teleauditorio, razón por la que muchos funcionarios empezaron a interesarse por sus contenidos, las telenovelas de contenido social, de las cuales se tratará más adelante, son un claro ejemplo de ello, ya que eran utilizadas por la Secretaría de Educación Pública para promover la educación abierta. Incluso la UNESCO llegó a utilizar dichos melodramas para promover el uso de los métodos anticonceptivos, y así prevenir enfermedades de transmisión sexual o embarazos no deseados.

Algunos especialistas sostienen que en este periodo la televisión reemplazó la escuela como medio de educación masiva. Pero el Estado no renunció al control y reforma

de su propio sistema educativo, algunas de sus iniciativas más exitosas tuvieron lugar, en forma paralela, al aumento de canales de televisión, las transmisiones por satélite y las cadenas nacionales.

La cultura mexicana se caracterizó, en la segunda mitad del siglo XX, por la centralidad que adquirió la televisión, tanto por el monopolio impuesto por el PRI como ser el medio de transmisión de representaciones sociales acerca de la sociedad, la cultura, el mundo y la política. Además, en la década de 1990, el 94.7% de los hogares contaba con una televisión, lo que es indicativo del gran alcance que logró este medio de comunicación.

2.2.1 Antecedentes de la telenovela en México

La comprensión de la telenovela como género, requiere rastrear sus orígenes en el pasado. Se considera que tiene que ver con el nacimiento del melodrama² en Francia e Inglaterra en el siglo XVII, dentro del teatro, la opereta y la literatura. En el siglo XIX, tanto en los países mencionados como en Estados Unidos, el melodrama, bajo la forma de novela sentimental, se difundió a través de periódicos, revistas, gacetas y diarios, en los que se publicaban por partes. En la segunda mitad del siglo XX apareció otro antecedente de la telenovela: las fotonovelas. Desde entonces la novela sentimental o romántica, nunca ha dejado de ser una historia de amor, donde sus protagonistas pasan por muchos obstáculos, para salir victoriosos al final (Reyes, 1999, pp. 10-11).

² El melodrama está asociado con los gustos populares, su función es la de mitificar y recrear situaciones de la vida cotidiana, que permitan narrar una historia que muestre una lucha llena de acontecimientos, que conducen al triunfo del bien. El sufrimiento de los protagonistas es el precio por la felicidad al final de la historia. En palabras de Carlos Monsiváis (2008) es la vía de acceso a los placeres del sufrimiento, en su momento fue una inspiradora de ideas de justicia, ya que mostraba las virtudes que siempre son recompensadas, y el crimen que siempre es castigado, un género polémico y contradictorio.

En Francia se difundieron varias novelas mediante el folletín, en el cual se publicaban por entregas semanales, mensuales o trimestrales. Estaban llenas de tragedia, ternura y emociones, con lo que creaban una situación de suspenso para crear expectativa en el público, y así asegurarse que comprarían el siguiente número (Salgado, 1986, pp. 63-96). Fue el primer texto impreso para el pueblo y que influyó en la evolución del melodrama, ya que permitió la difusión de contenidos que ya eran característicos del teatro (Murrillo, 2010, pp. 33-61).

En México, Eugenio Pué comenzó con la publicación de novelas literarias en los periódicos. De igual manera que en Francia, se publicaban por capítulos y los autores utilizaban el suspenso para que el lector quedara enganchado con la historia, y no pudiera separarse de la lectura de estas tramas. En el caso del folletín, los autores empezaron a tomar en cuenta los aspectos de la vida cotidiana en la construcción de sus historias. En la trama se presentaban las situaciones que los protagonistas deberían resolver, al mismo tiempo que los dotaban de emociones: el héroe tenía que ser carismático y buscar la justicia social, mientras que el villano debía de ser alguien frío y cínico. En estos años hubo dos folletines clásicos en el país: *El judío errante* y *Los misterios de París* (Salgado, 1986, Pp. 63-96).

El formato de la telenovela como la conocemos nació en los Estados Unidos en los años veinte del siglo pasado, conocido como *Soap Opera*, que en español significa ópera de jabón. Procedente de la radio pasó a la televisión en 1946, con episodios de 15 minutos de duración; al transcurso del tiempo se llegó a la fórmula de 30 minutos diarios o una hora.

Estaba pensada para una audiencia femenina, amas de casa, por lo que sus primeros patrocinadores fueron empresas de detergentes y jabones: la *Colgate-Palmolive*³, *Procter & Gamble* y *Gessy-Lever*, dado que las mujeres eran quienes utilizaban sus productos. Las señoras podían escuchar las *Soap Operas*, sin afectar sus actividades, por lo que el horario matutino era el favorito por excelencia (Espino, 1989, pp. 32-43).

Al ver el éxito que estas producciones alcanzaron en la audiencia femenina dichas corporaciones decidieron llevar el género hacia América Latina. Fue en La Habana de los años treinta, donde comenzó su transición a la radio y, ya en la década de 1950. Se esparció por toda América Latina (Pastina, Rego y Straubhaar, 2004, pp. 3). La primera radionovela en América Latina fue la ficción cubana *El derecho de nacer*, escrita por Félix B. Caigner. Esta historia, según Francisco Torres Aguilera (1992) es considerada como el “epítome del melodrama latinoamericano”, después fue adaptada para el cine y la televisión.

En México, la radio ya tenía un público consolidado, lo que aseguró el género *Soap Opera*, integrándose a la vida doméstica de muchas radioescuchas. La *Colgate-Palmolive* decidió enviar a La Habana, a algunas de sus jóvenes empleadas, las cuales fungían como editoras y publicistas, con el fin de que estudiaran la técnica de los seriales. La idea era preparar a estas escritoras para que diesen a las radionovelas un sello propio, para que sus historias no siguieran con el mismo formato que tenían en los Estados Unidos (Salgado, 1986, pp. 63-96).

Su único propósito era hacer que las personas soñaran con sus historias, dotándolas de más realidad. Desaparecieron los condes y marqueses, y en su lugar los primeros villanos fueron caciques, dictadores y burócratas corruptos que se enriquecían a costa de su

³ Esta empresa en particular también fue patrocinadora de estas producciones en México, contaba con filiales en toda Latino América.

pueblo, por lo que cayeron en el cliché de que los ricos eran malos y los pobres eran buenos (Murrillo, 2010, pp. 33-61).

Al comenzar el traslado de los programas de la radio a la televisión, existía la duda de si el melodrama podía ser exitoso en la pantalla chica, por el simple hecho de que escuchar radionovelas no interfería con las tareas domésticas, como probablemente sucedería con las telenovelas. Aun así, muchas de estas historias fueron convertidas en telenovelas, por ejemplo: en 1941 fue emitida *Anita de Montemar*, la cual ha sido considerada como la radionovela más exitosa en la historia de la radio mexicana; pues bien, fue adaptada para la pantalla chica en 1967, bajo el mismo nombre. Otro caso lo fue *La Mentira*, original de Caridad Bravo Adams, la cual estuvo en la radio en 1952, y su primera adaptación para la televisión se dio en 1965. De igual forma fueron los casos de *Cristina* que fue una radionovela en 1954 y telenovela en 1962; así como la misma *Corazón Salvaje*, que fue radionovela en 1957 y tuvo su primera adaptación como telenovela en 1966. Seguramente estas telenovelas tuvieron un impacto importante en la mujer mexicana de las décadas de 1950 y 1960 a través de las protagonistas que ejercían una influencia significativa en las amas de casa.

El cine mexicano también fue antecesor de los melodramas caseros. La mayoría de las primeras películas de este género tenían una misma estructura, una duración de 90 minutos que las hacía ligeras y permitían que se desarrollen claramente sus personajes y conflictos, cargadas de melodrama, por lo que se convirtieron en el vehículo de la educación sentimental de la sociedad.

Uno de los productores más importantes fue Emilio “el indio” Fernández quien enaltecía los valores nacionales dentro de sus películas, apegándose al discurso oficial. Las situaciones límite que presentan sus dramas, generalmente narran un tema de interés

nacional, por lo general vinculado al medio rural, proyectaba lecciones morales y cívicas, muy adecuadas al contexto laico que el Estado mexicano pregonaba, por lo que también aparece la injusticia social.

En sus producciones la figura del héroe es exaltada fácilmente mediante escenas domésticas y cotidianas, con lo que fomentaba una mayor empatía con el espectador. Mientras que los protagonistas de sus historias son quienes exponen los valores y deberes de los individuos dentro de la sociedad, los villanos manifiestan la lucha entre el bien y el mal (Martínez, 2018, pp. 41-56).

De todos los medios de comunicación masivos mencionados, la telenovela adquirió algo que le dio su personalidad. Del folletín tomó sus elementos melodramáticos, la narración fragmentada y el suspenso; los cuales se hacen presentes en las producciones televisivas mediante la utilización del *timing* (tiempo de escenas) y la inserción en sus historias de corte dramático (Salgado, 1986, pp. 63-96).

Si bien las *Soap Operas* y las telenovelas comparten el melodrama, sus diferencias son claras en la estructura narrativa y duración. La telenovela tiene una narrativa redonda, con un final definitivo y su duración puede oscilar entre los 90 y 120 capítulos, mientras que la *Soap Opera* tiene una larga duración, ya que puede permanecer en pantalla por varios años, cómo sería el caso de *Dallas* y *La caldera del Diablo*, ambas producidas en 1970 (Murillo, 2010, pp. 33-61).

Por las radionovelas se adquirió otra característica: la densidad emocional, la cual era sintetizada por el desempeño dramático y los diálogos de los actores. De esto se desprende el uso de la escenografía, porque “mucho del sentido del uso de las tomas de reacción en grandilocuentes *zoom in* y *closet ups*, [fueron] orquestados con el uso de exabruptos musicales” (Dorcé, 2009, pp. 178-196).

Por último, del cine la telenovela de los primeros años no incorporó la amplia experiencia mexicana; sino que lo hizo hasta los años setenta. Lo anterior estuvo relacionado con que el cine estaba sobrecargado de una fuerte carga melodramática, lo que permitía que “la conexión de la épica nacional con dramas privados, la demostración de erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto, la lacrimosa dilución de impulsos trágicos, y la despolitización de las contradicciones de la vida diaria” (Pastina, Rego y Straubhaar, 2004, pp. 4).

En televisión las historias cargadas de melodrama siguieron el ejemplo de la radio, aunque en un principio los productores no optaron por la elaboración de telenovelas, debido a que no estaban preparados para producciones de ese tipo, por lo que eligieron el teleteatro. Abriéndose paso a las corrientes más contemporáneas de la literatura, además de que incursionaron en nuevas metodologías dramatúrgicas (Torres, 1992, pp. 25-26).

Se adaptaba a un autor extranjero mediante una traducción argentina; reducía la obra a una hora, por lo que quedaban fuera muchos diálogos o inclusive escenas centrales; el trabajo del adaptador en televisión requería ajustarse al presupuesto económico del canal. A finales de los años cincuenta la televisión ya contaba con compañías teatrales afianzadas, como la Ángel Garasa, que presentaba su puesta en escena todos los miércoles a las ocho de la noche por Canal 2 (Reyes, 1999, pp. 12-13). De tal forma que:

“El montaje del teleteatro significaba un proceso de adaptación orientado por las condiciones de la televisión, como el tamaño de los estudios, el manejo del sonido, las cámaras, las luces y la escenografía absolutamente diferentes a las de la radio y el teatro” (Martín, 1992, pp. 109-110). Este método de expresión cultural generó una audiencia con características, exigencias y demandas diferentes a las de los públicos masivos.

En 1951, estas puestas en escena empezaron a ser presentadas como “Arriba el telón”, y Teleteatro Selecto Packard. Para 1952, ya contaban con escritores y adaptadores destacados, como Carlos Enrique Taboada, y una planta de actores como María Idalia, Gustavo Rojo y Lorenzo de Rodas, este último también fue director de teleteatros (Zaldívar, 1995, pp. 8-9).

Estos programas tenían a su grupo de actores, curiosamente quienes venían del teatro pensaban que la televisión era un género menor y los que venían del cine pensaron que perderían la exclusividad de la que ya gozaban. El patrocinio de estas producciones corrió de manos de Ford, Bonos del Ahorro Nacional y la Agencia Elías.

2.2 La telenovela en México

Al combinarse la experiencia adquirida del cine, el teatro y la literatura rosa, se creó la telenovela, misma que formó parte de la consolidación de la televisión mexicana, es “una historia dramatizada en la que los personajes representan a hombres y mujeres que tratan de parecerse al espectador medio, copiando expresiones y conductas de uso común” (García, 1979, pp. 37-48). El formato se diferencia del teleteatro en que contenido y estilo no está relacionado con obras literarias. Su lógica es más comercial, ya que tiene una continuidad de más duración, con una narrativa y lenguaje no tan estructuradas, por lo que producirlas era menos caro.

La estructura narrativa que empleaba este nuevo género de melodrama casero es en realidad muy sencilla, solo se deja saber al espectador lo necesario. Cada capítulo concluye con el cierre de una problemática, pero deja abierta otra, con lo que mantiene en suspenso al televidente; así, si éste pierde la continuidad es seguro que volverá a retomar la historia en algún momento.

Era usual que el público guardara cierta fidelidad hacia estas historias, pues al mirarlas día a día, creaban una identificación con algún personaje o con la trama en sí. Al ser estos relatos de amor pensados para mantener la atención del espectador, al proporcionarle momentos de felicidad, romance, acción, superación, pero sobre todo intriga, al mismo tiempo que lo hace pensar que cualquier cosa puede suceder, donde lo único seguro es el final feliz.

El contraste de clases sociales tiene su intención, representa el valor aspiracional, el sueño de los espectadores: “se involucran y viven sus propios deseos y sufrimientos a través de los protagonistas.” Se direccionaba en el camino de una idealización de la familia nuclear, mediante la moral católica y reafirmaba la identidad del mexicano, tal y como lo hacían la radio y el cine antes que las telenovelas (Hernández, 2013, pp. 36-55).

A continuación, se comentan algunas de las telenovelas que destacaron por diversos motivos durante la segunda mitad del siglo XX. Una presentación exhaustiva de las mismas se encuentra en el Anexo A de la tesis.

El lunes 9 de junio de 1958, inició la emisión de *Senda prohibida* a las 6:30 p.m., en el Canal 4 de Telesistema Mexicano, la cual concluyó el viernes 15 de agosto del mismo año. Emitida en horario vespertino de lunes a viernes, tuvo una duración de cincuenta capítulos de treinta minutos cada uno. Por el patrocinio la telenovela adquirió la presentación de “la novela *Colgate* de las 6:30”.

Protagonizada por Silvia Derbez en el papel de Nora, es la historia de una muchacha que llegó de provincia con el sueño de ser un talento artístico, consiguió trabajo como secretaria en un bufete jurídico, hizo uso de su belleza para seducir a su jefe, un abogado casado y de buena posición; se convirtió en su amante con la ilusión de conseguir la fama que tanto deseaba para poseer lujos y comodidades, pero su plan fracasó al

momento en que el hombre decidió regresar con su esposa, por lo que Nora regresó a su pueblo. “En prensa, el anuncio publicitario de *Senda Prohibida* mostraba una bolsa de detergente Fab, una crema dental y una barra de jabón de ropa al lado del rostro de perfil de la protagonista, con un cigarrillo en la mano.” Desde el principio los estereotipos femeninos fueron la principal fuente de inspiración para los argumentos de estos seriales televisivos que darían un ejemplo de mujer moderna (Ramírez, 2015, pp. 289-356).

La interpretación de Silvia Derbez le valió múltiples insultos por parte de televidentes que reprobaban sus acciones como villana ficticia, ya que se identificaban con los valores de la esposa y desacreditaban a la amante, incluso hubo quienes aguardaban a la actriz fuera de los estudios de Televisión para insultarla. En estos años eran escasos los roles de la mujer: esposa, madre, o quienes optaban por los hábitos religiosos. “El contexto sociohistórico en que *Senda prohibida* fue producida se caracterizó [...] por la preponderancia de discursos moralmente represivos. La historia desarrollada [...] no solamente fue coherente con estructuras de sentimiento dominante (no seculares y restrictivas) en ese período, también fue el primer producto del audiovisual televisivo nacional constantemente rediseñado para satisfacer expectativas manifiestas de sus televidentes” (Dorcé, 2009, pp. 178 – 196).

La protagonista fue la encargada de representar a la antagonista, una mujer capaz de cualquier cosa con tal de obtener lo que quería, pero que también tenía “una parte sensible y de arrepentimiento por el mal causado.” La figura masculina aparece como quien cae en la tentación provocada por los coqueteos de una mujer, al grado de dejar a su esposa por su amante, mientras que la cónyuge cumplía con el papel de la mujer sumisa, que sufría de la infidelidad y abandono de su esposo (Murillo, 2010, Pp. 33-61).

El costo de este serial televisivo fue de \$36,000.00 pesos, la emisión fue en blanco y negro, emitida en vivo, por lo que los actores tenían que aprenderse sus diálogos de memoria. El título hace alusión a la casa chica, el adulterio. Originalmente era un cuento corto escrito para la radio que, con el tiempo, Fernanda Villeli le dio formato de libro (Rueda, 1995, pp. 6-18).

El lunes 18 de agosto de 1958, comenzó la emisión de *Gutierritos*, con Rafael Banquells como el protagonista Ángel Gutiérrez; María Teresa Rivas en el papel de Rosa, la esposa de Ángel, y Mauricio Garcés como Jorge, el mejor amigo del protagonista, con una duración entre cuarenta y sesenta capítulos. Es la historia de un burócrata de clase media modesta, cuya esposa le hace la vida imposible, ya que lo ve como el responsable de su situación económica; él por su lado, de una manera resignada, hace lo que puede para satisfacer a su familia. Así como en su casa, en el trabajo, también es ridiculizado por parte de sus compañeros y jefe. Este personaje es contrastante con el estereotipo del macho mexicano acostumbrado, ya que la violencia y el maltrato hacia los hombres es un tema muy poco tratado en estas producciones. Según Luis Reyes de la Maza (1999), *Gutierritos* representaba la frustración de la clase burguesa que lidió con los problemas económicos durante el gobierno del presidente Adolfo Ruíz Cortines. Esta fue la primera telenovela en ser exportada al resto de América Latina, con lo que se abrió el mercado a las telenovelas mexicanas.

El martes 13 de octubre de 1959, se presentó *Teresa*, cuya protagonista, al igual que Nora en *Senda prohibida*, permitió la construcción de la imagen que sería de las típicas villanas de novela, al representar todo lo que la sociedad consideraba inaceptable de una mujer. Curiosamente en la última versión de este melodrama, en 2010, la protagonista es percibida como una heroína, que termina arrepentida y con un final feliz. *Teresa* era una

joven universitaria, que se avergonzaba de sus padres por su condición humilde; con tal de ascender socialmente elaboró un plan consistente en seducir a ricos solteros para escalar socialmente, luego de esto los desechaba rompiéndoles el corazón. Finalmente terminó sola y amargada, despreciada por el muchacho que verdaderamente amaba. Fue la primera producción en utilizar el videotape y, por consiguiente, facilitar el trabajo de los productores, al permitir editar y almacenar la cinta (Fernández & Paxman, 2000, pp. 78-79).

En 1960 se incorporaron nuevos subgéneros como el misterio, la ficción y la historia. Bajo el mandato presidencial de Gustavo Díaz Ordaz, se empezaron a producir las telenovelas de corte histórico. *Maximiliano y Carlota* fue producida en 1965, protagonizada por Guillermo Murray y María Rivas, tuvo mucho éxito; sin embargo, dado que contaba la historia de amor entre los emperadores, y tenía como antagonista a Benito Juárez, fue muy atacada por el gobierno, el cual influyó para que su tiempo al aire fue acortado, pero aun así no logró impedir que el Benemérito de las Américas quedara como el responsable de que el sueño de amor entre los monarcas no se llevara a cabo.

Para limpiar el buen nombre de Juárez, el presidente Díaz Ordaz pidió a Telesistema Mexicano la elaboración de otra telenovela, lo que ocasionó la producción en 1967 de *La tormenta*, escrita por Miguel Sabido y Eduardo Lizalde: la cual cuenta la historia de Gabriel Paredes, interpretado por Ignacio López Tarso, un indio oaxaqueño que en su momento llegó a ser un partidario del presidente (figura 1). Luego se produciría *Los caudillos* en 1968, la cual estuvo bajo la misma dirección y libretistas. Este serial retrató la guerra de independencia, desde sus inicios hasta los años de 1860, al presentar a la protagonista, ya anciana, sentada en una mecedora mientras escucha el himno nacional por primera vez.

Figura 1. En la imagen se muestra el momento en que el presidente Gustavo Díaz Ordaz recibió en palacio nacional a los actores de *La Tormenta*. De izquierda a derecha tenemos a Ignacio López Tarso (Gabriel Paredes), Ernesto Alonso (productor de la trama), José Carlos Ruiz (Benito Juárez) el presidente de México, Lic. Gustavo Díaz Ordaz, Jorge Arvizu "El tata" (Francisco I. Madero), Emily Cranz, Enrique Lizalde y Blanca Sánchez.



Fuente: Momentos de Telenovela. (13 agosto 2021). *Fotos* [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 13 agosto 2021 de <https://www.facebook.com/momentosdetelenovela/photos/1580905438969447>

Estas historias se mantuvieron en horario de 6:30 p.m., de lunes a viernes, con una extensión no mayor a los 60 capítulos. El horario de estas historias era preferentemente en la tarde y noche, pero en 1964 empezaron a emitirse telenovelas a las 11 de la mañana, con lo que se incorporaron más televidentes a la franja televisiva, porque así las personas encendían la televisión antes de ir a trabajar o a la escuela (Ramírez, 2015, Pp. 289-356).

Entre 1965 y 1967, en respuesta a la notable audiencia que adquirió, aumento el tiempo de emisión de las historias del corazón en la pantalla chica, de dos a tres horas y media. Para el 7 de noviembre de 1966 la telenovela incursionó en la franja nocturna con *El derecho de nacer*, que se transmitía a las 9:30 p.m., tres veces por semana: los lunes, miércoles y viernes. Este fue el melodrama que extendió la duración de las telenovelas, de 60 capítulos hasta los 100, ya que al ser emitida solo tres días a la semana la historia se desarrolló en ocho meses y medio.

En 1968 el Canal 2, que contaba con la mayor audiencia de los tres canales existentes, empezó a transmitir telenovelas en el horario de las 6:00 p.m., y poco después en el horario de las 7:00 p.m. Comenzó con *Chucho el Roto*, protagonizada por Manuel López Ochoa. El Canal 4 produjo la serie *Leyendas de México*, otro antecedente de la telenovela histórica, con una duración de diez capítulos, esta producción comenzó con la programación a color en el país (Rueda, 1995, pp. 6-18).

A mediados de los años sesenta, estos seriales pasaron a tener un promedio de siete a nueve telenovelas diarias, distribuidas a lo largo del día, donde tres o cuatro eran transmitidas de lunes a sábado. La telenovela de las 9:30 p.m. solo se emitía tres veces a la semana, esta hora comenzaba a consolidarse como horario estelar, y los domingos en la noche se presentaba un melodrama más, podía ser de repetición o un nuevo lanzamiento, como sería el caso de *Yesenia* que fue la primera telenovela transmitida en domingo mediante *prime time*. El rango vespertino se extendió de media hora a dos horas y media, de 5:00 a 7:30 p.m. Fue la primera telenovela en ser exportada al medio Oriente, consiguió un gran éxito en la República Popular China.

En estos años se empezaron a grabar las telenovelas en escenarios naturales, los foros se utilizaban en menor medida, con lo que se logró que las escenografías fueran de

más calidad. Otro adelanto fue el apuntador electrónico que, al igual que el videotape, facilitó el trabajo de grabar las escenas. Este era un aparato que los actores se ponían en el oído y un apuntador⁴ le dictaba sus líneas, así ya no tenían la necesidad de memorizar los diálogos.

La música empezó a jugar un papel dentro de la televisión, ya que generaba las sensaciones y emociones en el escucha, permitía la identificación de un momento de tensión, romántico, de peligro, entre otros. También se empezaron a utilizar pistas musicales al principio y final del capítulo, con lo que se creó una asociación entre la telenovela y el tema musical (Hernández, 2013, pp. 8-35).

Con el auge de las telenovelas destacaron los autores de las historias. Así, empezaron a sonar los nombres de Caridad Bravo Adams, Inés Rodena, Delia Fiallo, Fernanda Villeli y Yolanda Vargas Dulché.⁵ También se hicieron famosos los productores como Ernesto Alonso “El señor telenovela”, precursor de la novela histórica, y Valentín Pimstein creador de la telenovela rosa o Cenicienta; los directores Rafael Banquells, Luis de Llano Palmer y Raúl Araiza.

Este equipo trabajó bajo las reglas de la producción industrializada de seriales, a través de su visión particular establecieron los límites del género en México, a la vez que representaron en sus ficciones a las capas sociales del país, proporcionaron un imaginario en la construcción de identidades. En estos años se filmaron las telenovelas de mayor éxito y de mayor audacia: “como técnica de renovación del melodrama: deseo de escandalizar

⁴ Fue inventado por el mexicano Alberto Nolla Reyes, un gran aporte para la televisión.

⁵ Yolanda Vargas Dulché se enfocaba más a las historias de género rosa (Cenicienta), les daba un tono distinto a las mujeres abnegadas. Fue la escritora que más trabajo con Valentín Pimstein.

con fenómenos morales (lesbianas, homosexuales, incestos, drogadicción), con la exhibición tremendista de la miseria” (Monsiváis, 2008, pp. 1064).

En los años setenta la telenovela desarrolló un modelo tradicional, ya que manejaba una moral cristiana de perspectiva humana, desde la que se vivía el drama y el conflicto. Sobresalía la redención de los personajes femeninos, quienes vivían en el sufrimiento como es el caso de *Simplemente María* producida en 1970, la cual llamó la atención porque mostró a una mujer, madre soltera, capaz de salir adelante por sí sola.

Otra telenovela histórica: *La constitución*, comenzó con sus emisiones el 5 de febrero de 1970 y tenía la finalidad de establecer en el pueblo la confianza en las leyes y el gobierno. En 1972, conocido como el año de Juárez, se transmitió *El carruaje*, en la que se narra la lucha del Benemérito de las Américas contra el imperio de Maximiliano. A la par, en esta década, se dio un alejamiento entre el régimen del presidente Luis Echeverría con Telesistema Mexicano, para ese entonces Grupo Televisa (Rueda, 1995, pp. 6-18).

En 1981 inició un proceso de diversificación de productores, también las telenovelas se fueron del turno vespertino al nocturno, debido a que algunos medios consideraban que ciertas escenas “atentaban contra los principios familiares” (Rueda, 1995, pp. 6-18). En este periodo aparecieron más subgéneros: policiaco, terror y contenido social. Estas telenovelas fueron reforzadas por promocionales, folletos, volantes y carteles que se realizaron como medio de propaganda, Televisa tuvo que mantener patrocinio de parte del Instituto Mexicano de Estudios sobre la Comunicación (IMEC).

Con el deseo de abordar temáticas que fueran de la atención de las nuevas generaciones, se lanzaron historias de contenido juvenil. En 1985 apareció *Quinceañera*, estelarizada por Thalía y Adela Noriega, en la que se presentaban temas relacionados con la

drogadicción, los pandilleros, violaciones, embarazos a temprana edad, y la falta de comunicación entre padres e hijos (Murillo, 2010, Pp. 33-61).

Ven Conmigo fue el primer melodrama del género contenido social. Escrita por Celia Alcántara, Guillermina Rivas y Miguel Sabido, en sus 220 capítulos, buscaba motivar a las personas a seguir con sus estudios y acabar con el problema del rezago educativo mediante el sistema de educación abierta. Después vino *Acompáñame* emitida entre agosto de 1977 y abril de 1978, tuvo 180 capítulos, escrita por Carlos Olmos y Miguel Sabido. Su tema central fue el crecimiento demográfico, con lo que pretendía reforzar la planificación y armonía familiar. Fue tal su éxito que las autoridades afirmaron que esta telenovela fue determinante para detener el crecimiento demográfico.

La tercera de estas producciones fue *Vamos juntos*, de julio de 1979 a abril de 1980, con una duración de 120 capítulos, sus guionistas fueron Estela Calderón y Miguel Sabido. El propósito era motivar al auditorio a brindarle una educación a sus hijos, y motivar una paternidad responsable. *El Combate*, fue la cuarta telenovela de este género, emitida en abril de 1980, escrita por Estela Calderón, y producida por Irene Sabido. Se realizó a petición de la Secretaría de Educación Pública, con la intención de promover el programa de educación para adultos. El creciente interés del público en las telenovelas ocasionó que en 1979 se empezara a imprimir la revista *TV y Novelas*, con gran aceptación.

Caminemos fue la quinta telenovela de contenido social, transmitida de septiembre de 1980 a abril de 1981, escrita por Carlos Olmos e, Irene Sabido repitió su papel como productora. A diferencia de sus antecesoras, ésta buscaba la educación sexual en los adolescentes, y la planificación familiar. Fue realizada a petición del Centro de Orientación para los Adolescentes (CORA). Mientras se producía, México entraba en una crisis

económica y a Televisa le concedieron el Premio Anual de la Excelencia en la categoría de mejor programa internacional en Nueva York.

Nosotras las mujeres, la sexta producción de contenido social, con guion de Margarita Villaseñor y con Irene Sabido a cargo de producir el melodrama, emitido de abril a octubre de 1981, buscaba exhortar a las mujeres a que “tomaran conciencia de la importancia que tiene su rol dentro de la familia y en la sociedad” (Infante, 1994, Pp. 72-85).

El 18 de marzo de 1987 se inició la transmisión de la telenovela histórica *Senda de Gloria*, coproducida por Televisa y el Instituto Mexicano de Seguro Social (IMSS), con un total de 170 capítulos, narra la historia del país entre 1917 y 1938, el serial necesito tres años de preparación “y una inversión de 1,500 millones de pesos” (Rueda, 1995, pp. 6-18). Tuvo tanto éxito que fue retransmitida un año después, pero debido a que era año electoral los últimos treinta capítulos fueron destruidos a tijeretazos, para evitar que el público televidente viera la recreación del gobierno cardenista y creciera la imagen del candidato Cuauhtémoc Cárdenas.

Corazón Salvaje, la telenovela objeto de esta investigación y de la cual hablaremos en el próximo capítulo, se ubica entre los años de 1993 y 1994. De 1994 a 1995 se produjo *El vuelo del águila*, una telenovela biográfica de la vida de Porfirio Díaz. El ultimo serial televisivo de corte histórico fue *La antorcha encendida* de 1996, esta historia a diferencia de las anteriores fue la única con asesoramiento de historiadores.

2.2 A manera de cierre

El formato de la telenovela nació en los Estados Unidos en la segunda década del siglo XX, mediante las radionovelas y la llamada *soap opera*, formato con el cual se exporto a Cuba, país donde se hispanizo. El género melodramático surgió desde mucho antes de que

llegaran los medios de comunicación masiva: radio, cine y televisión, en la literatura publicada por capítulos en los periódicos o en folletines, inclusive en las puestas en escena, de todas estas heredaron su romanticismo.

Fue en los años cincuenta del siglo XX que las producciones llegaron a México, con el patrocinio de la compañía *Colgate-Palmolive*, tanto en la radio como en la televisión. A diferencia de otros países en México la llegada de la televisión no afectó a la radio, ya que comenzó a ser vista como un miembro más de la familia mexicana, y en el caso de los empresarios una nueva oportunidad para hacer más y mejores negocios, como dijimos los dueños de las primeras concesiones fueron propietarios de las estaciones radiofónicas.

Ver los primeros seriales televisivos era como ver una radio con cámara, eran los mismos programas adaptados para el público, para que además de escucharlos, pudieran verlo. Fueron en blanco y negro, con escenografías sencillas, donde los actores tenían que aprenderse sus parlamentos o improvisar, debido a que se transmitían en vivo. Se consolidaron al momento que se abrieron a un mercado internacional. Sin olvidar que fue el cine fue el primero en cambiar la vida cotidiana, con lo que la dotó de un tono narrativo y sentimental, lleno de héroes y villanos, donde el melodrama se convirtió en la sustancia audiovisual favorita de las sociedades marginadas.

Lo que en un momento eran producciones pensadas para consumo exclusivo de las amas de casa, ya que eran emitidas en un horario matutino, con el tiempo comenzaron a dirigirse a otro tipo de auditorios, con temáticas que fueran de su interés, donde la música y los bailes no podían faltar. Estos nuevos melodramas iban en horarios específicos para asegurarse que dicho auditorio viera productos acordes a su edad, y evitar que vieran material para adultos. Contaron con la participación de los actores de cine, radio y

televisión más renombrados de la época, así como también dejaron de ser grabadas dentro de sets televisivos, para salir a las calles, y comenzar a ser grabadas en diversos estados de la República.

Desde sus inicios la telenovela fue una de las principales producciones en la televisión mexicana, ya que su formato permitió contar las historias en varios capítulos, de un modo sencillo, barato y de fácil entendimiento para el público, razón por la cual puede ser tomada como un medio que difunde representaciones sociales, porque sus historias tienen influencia en el público, el cual puede adaptar las imágenes que miran en pantalla a su vida diaria. Su estructura consiste en desarrollar un argumento, mediante una serie de eventos, donde el suspenso es un ingrediente básico, ya que es lo que atrapa al auditorio para que siga el serial de principio a fin.

Los estereotipos que maneja son de cliché: un galán atractivo y una protagonista hermosa, quienes viven una típica historia de amor, ya que esos son los modelos a los que los televidentes están acostumbrados, pues se repiten en las producciones. El modelo también puede dejar de seguirse de manera exitosa, al abordar temas de actualidad, como la drogadicción, la homosexualidad, las enfermedades de transmisión sexual o psicológicas, el narcotráfico. Generalmente estas producciones concluyen con la superación del problema por el personaje principal a manera de moraleja.

Capítulo III. *Corazón Salvaje* como telenovela de época

En el presente capítulo se analiza el serial *Corazón Salvaje*, original de la escritora Caridad Bravo Adams.⁶ En México ha sido llevada a la radio, en dos ocasiones al cine y en cuatro a la televisión. En esta investigación se concentra la atención en la tercera versión de su serial televisivo, de 1993, señalado por muchos especialistas como la más exitosa de todas, al contar con carácter de súper producción (*El Imparcial*, 3 de julio de 1993, 4).

La obra impresa de 1957 tiene muchas diferencias con dicha adaptación, principalmente en la escenificación, ya que está ambientada en el trópico caribeño, la isla de La Martinica, mientras que la telenovela se ambienta en el ficticio pueblo de San Pedro en el puerto de Veracruz. Cuenta la historia de Juan del Diablo, un Robin Hood caribeño “que roba a los ricos para darle a los pobres, como una manera de sobrevivir y de humillar a quienes lo desprecian” (*El Imparcial*, 5 de julio de 1993, 1).

Dentro del argumento es donde se encuentra el contenido principal de carácter histórico: la vida de los jornaleros en una finca, como lo es Campo Real, la justicia y como ésta puede ser diferente entre personajes pertenecientes a la burguesía, y los que son de las clases sociales bajas. Los protagonistas de este melodrama pertenecen a una clase social alta, y por tanto debían seguir con ciertos arquetipos, mismos que se hacen presentes en su vestimenta y costumbres.

⁶ Se pide al lector que se remita al Apéndice donde encontrara una breve biografía de la autora, mediante la cual podrán conocer en qué contexto de su vida escribió una de sus obras más exitosas.

3.1 Antecedentes de *Corazón Salvaje*

La trama gira en torno a Juan del Diablo quien era hijo ilegítimo de don Francisco D'Autremont. Sus primeros años de vida los pasó en el Peñón del Diablo, al lado de su tutor Andrés Bertolozzi, hasta que éste muere; mientras que su padre y su medio hermano, de nombre Renato, viven en la mejor propiedad de la isla: Campo Real. Con la muerte del tutor, su padre biológico lo lleva a vivir con él a la finca, presentándolo ante su hijo como un compañero de juego y ambos muchachos se hacen amigos.

En la trama escrita por Bravo Adams, Francisco muere el 6 de mayo de 1885 y Juan queda en el desamparo; ya que Sofía, la esposa de su padre, lo corre de la propiedad, por lo que se embarca como grumete en una goleta de carga que zarpa rumbo a Jamaica; mientras que Renato, Mónica y Aimée, cuya existencia en la narrativa inicia el 15 de mayo de 1899, se van a estudiar a Francia. Renato y Mónica fueron comprometidos en matrimonio por sus respectivas madres; sin embargo, Renato decidió terminar con dicho arreglo, lo que ocasionó que Mónica se internara en un convento y formara parte del noviciado de las madres del Verbo Encarnado (Bravo, 1957, pp. 48-58).

Poco después Renato contrajo nupcias con Aimée, hermana menor de Mónica, sin saber que sostenía relaciones con Juan, su medio hermano. Al enterarse de la boda fue a buscarla a la finca, donde fue reconocido por su medio hermano quien le ofreció un puesto como administrador en sus tierras. Para evitar que su hermana fuera descubierta, Mónica, quien había sido echada del convento, decidió asumir las culpas de su hermana y casarse con Juan.

En el segundo libro, ambos personajes partieron de la isla en el barco *Luzbel*, única posesión del marinero, bajo la idea de que es el viaje de luna de miel. En el transcurso sufrieron una serie de eventos desafortunados: Mónica cae enferma de fiebre, la cual se

agrava por su estado de ánimo, y tuvo que ser atendida en *Grand Bourg*, la capital de la isla María Galante. Después, Juan es reclamado por el gobernador de la Martinica para que sea regresado a *Saint-Pierre*, por varias acusaciones hechas contra él, por lo que envían al teniente Charles Britton en su búsqueda, “un soldado bisoño, y a la audacia ingenua de sus veinte años” (Bravo, 1978, pp. 253).

El hombre detiene a Juan del Diablo, transportándolo en su goleta, *El Galion*, lo lleva de regreso a la Martinica, en el transcurso del viaje Juan le salva la vida en medio de una tempestad, toma la goleta y la saca de la tormenta, por lo que Britton comienza a verlo como un hombre honorable. Al momento que se encuentra frente al Tribunal de *Saint-Pierre*, el 20 de marzo de 1902, se le presentó como “Juan, sin apellido, conocido por Juan del Diablo”, por el lado acusador presentan a Renato D’Autremont y Valois (Bravo, 1978, pp. 201).

Finalmente, Juan es absuelto, se le regresan todas sus propiedades y apellido, ganándose a su medio hermano como enemigo, quien buscará cualquier medio para acabar con él; por su parte, Aimée encontró su muerte al caer de un acantilado mientras escapaba de sus fantasmas. Se dio una erupción volcánica en la Martinica, el 6 de mayo de 1902, donde Renato sufrió un accidente a bordo de *El Galion* mientras combatía el *Luzbel*. Juan lo rescata y cuida hasta que sana de sus heridas.

Mónica Molnar en su labor de novicia ayudaba a todos los que habían sufrido de heridas en *Fort de France*, donde los habitantes de la Martinica fueron a refugiarse. En agradecimiento, Renato les cede Campo Real a Mónica y a Juan, y parte con rumbo a Francia, a reclamar una herencia de su madre, quien murió en la erupción volcánica; mientras el barco en el que zarpa se pierde en la costa saca una carta donde menciona la

anulación de matrimonio de su medio hermano y la quema, con lo que termina la historia (Bravo, 1970, 235-236).

3.1.2 Versiones de *Corazón Salvaje*

Figura 2. Enrique Lizalde y Julissa en *Corazón Salvaje*



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 431.

Una representación exhaustiva de todas las versiones de *Corazón Salvaje* se encuentra en el Anexo B de la tesis. Al realizarse varias versiones de la misma historia es inevitable compararlas y, de esta manera, ver cómo es la adaptación de la historia, la actuación, ambientación, vestuario. La primera adaptación de este clásico para la televisión fue en 1966, la cual tuvo las actuaciones protagónicas de Julissa, Enrique Lizalde (figura 2), Jacqueline Andere y Enrique Álvarez Félix. Al menos Lizalde y Andere, actuaban en teatro. A pesar de que de esta versión no se conservaron registros, Alfredo Gudinni (1992, pp. 70-111) menciona en su libro *Indiscreciones de la TV (Piedras y coronas)* que “guardó muchos aires” con *Lo que el viento se llevó*.

Según los comentarios de la prensa de espectáculos, Julissa “estelarizó de manera estupenda”. Otras dos interpretaciones “soberbias” fueron las de Jacqueline Andere como

Aimée (figura 4), y la de Fedora Capdevilla como la bruja Kuma. En su artículo para *El Imparcial*, la periodista Ana Fontes Cota señaló que esta primera adaptación abordó temas como los “complejos raciales o simplemente epidérmicos” muy presentes en aquella época (*El Imparcial*, 4 de julio de 1993, 2).

Figura 3. Angélica María y Martín Cortés en *Corazón Salvaje*



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 432.

La segunda versión se estrenó en 1977, a cargo de Ernesto Alonso, dirigida por Alfredo Saldaña, musicalización de Armando Manzanero y escenarios en Ixtapa, Zihuatanejo. En esta ocasión fue a color, no en blanco y negro como su antecesora. Los protagonistas fueron Angélica María,⁷ Martín Cortés, quien después de interpretar a Juan del Diablo optó por el retiro voluntario, (figura 3), y con la actuación antagónica de Susana Dosamantes y Fernando Allende. Esta versión pasó sin pena ni gloria.

⁷ En 1968 ella había encarnado a Santa Mónica en la versión cinematográfica, al lado de Julio Alemán y Teresa Velázquez.

Figura 4. Jacqueline Andere y Enrique Lizalde en *Corazón Salvaje*



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 92.

En 1993 se realizó la tercera versión con José Rendón como su productor y director, la dirección escénica del cineasta Alberto Cortés, así como notas musicales de Jorge Avendaño y un tema musical en voz del cantante Manuel Mijares. Además, el serial contó con otros 19 temas musicales incidentales que se escuchan en las escenas más importantes, así como de los que identifican a cada uno de los personajes (*El Imparcial*, 18 de febrero de 1994, 4). Sus protagonistas fueron Edith González, Eduardo Palomo, Ana Colchero y Ariel López Padilla.

Tuvo una duración de ochenta episodios, es considerada como la mejor versión realizada, cuenta con carácter de súper producción; aunque, como dice la famosa frase coloquial: hasta el mejor cazador se le va la liebre, pues en algunas escenas se escaparon detalles, en especial en la utilería “como son cubiertos de reconocida marca que en los tiempos de Juan del Diablo no existían porque ni siquiera habían nacido sus creadores” (*El Imparcial*, 21 de julio de 1994, 1). El teleauditorio calificó esta telenovela de buena a excelente (*El Imparcial*, 11 de julio de 1993, 1). El éxito de la producción fue tal que

inclusive llegó a transmitirse a Italia, país al cual Eduardo Palomo viajó tras terminar satisfactoriamente su participación (*El Imparcial*, 10 de febrero de 1994, 3).

Alejandro Galán para *Momentos de Telenovela* señaló que fue la primera telenovela que se grabó con técnicas cinematográficas, manipulación en las luces y velocidad de las imágenes con lo que se creó una textura similar a la de una película (*Momentos de Telenovela*, 2012a).

Emilse Valencia en un artículo para *El Imparcial* mencionó que el *Canal de las Estrellas* (hoy en día *Las Estrellas*) en un desesperado afán por encontrar éxito, decidió “autofusilarse” la historia otra vez; que, en esta nueva versión, adaptada por María Zarattini, no logró retomar la idea original, por lo que consideró que:

[...] está coja, tanto que dejó fuera de libreto a personajes ambientales tan importantes de la novela original, como son los esclavos negros, imprescindibles en las plantaciones de caña del mar Caribe en el siglo [ante] pasado, pero, sobre todo, con tanto peso en esta historia de marcadas clases sociales. También cambió el lugar, en vez de ser la isla caribeña Martínica, la adaptadora la trasladó a Veracruz (*El Imparcial*, 21 de julio de 1993, 1).

Otro comentarista también criticó la versión, pues apuntó que le dio miedo integrar al personaje de la bruja Kuma, por lo que recurrieron a los rellenos y solo mencionaron su nombre para que tenga cierta presencia, en esta versión se llamó Tehua (Gudinni, 1996, pp. 158-159).

Figura 5. Los interiores de Campo Real fueron grabados en la casa fortaleza de Emilio “el indio” Fernández.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2020). *Ernesto Yáñez | Momentos de Telenovela | Descanse en paz* [Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=_yU7Yj5t5zY&list=WL&index=110

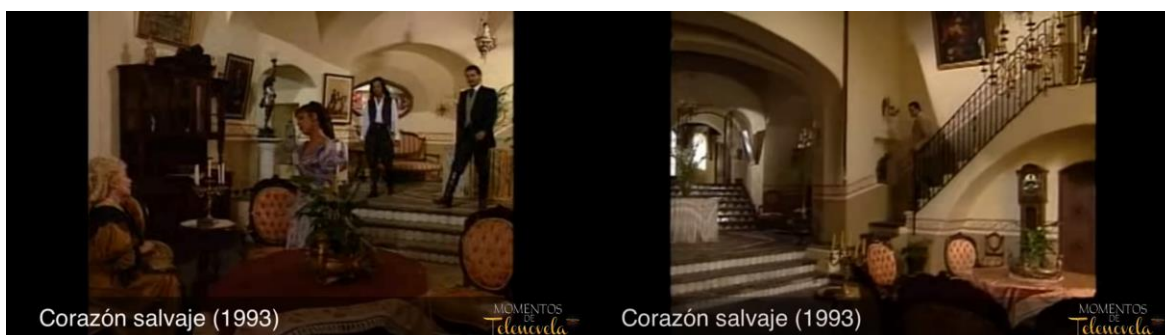
A pesar de que la trama se desarrolló en Veracruz, la producción tuvo locaciones en Ciudad de México y Puerto Vallarta, así como la “casa fortaleza”⁸ de Emilio “el indio” Fernández (figura 5), ubicada en el antiguo barrio de Coyoacán, José Rendón eligió esta propiedad para los interiores de Campo Real (figuras 6 y 7).

La telenovela se terminó de emitir en 1994, año en que terminaba el periodo presidencial de uno de los mandatarios más polémicos de la historia de México: Carlos Salinas de Gortari. El melodrama acabó las emisiones en un momento en que el contexto social y político del país entraba en uno de los momentos más duros: crisis económica y el

⁸ La propiedad también fue utilizada para los exteriores de la telenovela *Las secretas intenciones* en 1991. Debe su nombre a la imponente torre fortificada en su entrada (Momentos de Telenovela, 2013e).

asesinato de un candidato a la presidencia, por lo que *Corazón Salvaje*, como un serial televisivo pudo haber servido como un medio de escape por parte de la audiencia.

Figuras 6 y 7. Icono de la edificación su salón principal, con la escalera adosada en el muro.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013e). *La casa de Las Secretas Intenciones* y

Corazón Salvaje [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=0s&index=14&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLieeKi>

Figura 8. Eduardo Yáñez y Aracely Arámbula como Juan del Diablo y Regina.



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SOXdu3b-&t=0s>

La cuarta y última versión, estuvo bajo la dirección de Salvador Mejía Alejandre, quien conjugó la trama con otro serial de época: *Yo compro esa mujer*. Fue producida de

2009 a 2010, tuvo una duración de 135 capítulos. El protagonismo corrió por parte de Aracely Arámbula, quien encarnó a las hermanas gemelas Regina y Aimée. Eduardo Yáñez como Juan del Diablo (figura 8), además de Cristian de la Fuente en el papel de Renato y Laura Flores como María del Rosario (Momentos de Telenovela, 2013a).

Manejó tecnología que no había sido utilizada en la televisión mexicana hasta ese momento. Por ejemplo, se recreó el *Luzbel*, mediante efectos de computadora, sin embargo, esta versión no fue tan afortunada como las anteriores. Sufrió de fuertes críticas por parte de especialistas, quienes mencionaron que fue decepcionante, solo alcanzó un rating de 28 puntos.

Su trama gira alrededor de 1880 y 1910, lo que se puede definir perfectamente por unas palabras de Rodrigo Montes de Oca, personaje de la historia: “Yo pienso que Porfirio Díaz es el mejor presidente que ha tenido México”. Gloria de los Ángeles Zarza Rondón mencionó que: “Las referencias históricas, con mayor o menor precisión, no son destacables, al margen de proponer como incentivo las bellas imágenes de la localización, o la pretendida ambientación de sus escenas y personajes [...] el argumento gira únicamente en torno a las idas y venidas del triángulo amoroso protagónico” (Zarza, 2017).

En la presentación a la prensa, uno de los actores dijo las siguientes palabras: “El que un ser haya nacido sin que otros lo hayan querido así, ya lo hace un ‘*Corazón Salvaje*’, porque tiene que vivir en la selva, maltratado, perseguido para siempre y por eso aprende a ser un salvaje para defender su propia vida y la de los que él quiere, que es su padre que ya está muerto y su madre que nunca conoció” (*El Imparcial*, 12 de octubre de 2009, 1).

3.2 La telenovela de 1993 (Argumento)

La trama de la versión televisada de *Corazón Salvaje* se desarrolló durante el siglo XIX, en el México de 1882, “en medio de una sociedad con influencia marcadamente afrancesada y

un conservadurismo castrante de todo espíritu de libertad” (*El Imparcial*, 21 de julio de 1993, 1). El escenario fue una costa del país, donde tuvo lugar la historia de una familia de posición social alta. Cabe mencionar que el resumen que se realiza a continuación fue redactado a partir del guion de la telenovela, del cual solo fueron transcritos los diálogos.

El melodrama comenzó con una gran fiesta en el pequeño poblado de San Pedro, que fue descrito como “un pueblo miserable de pescadores y contrabandistas”. En el evento don Francisco Alcázar y Valle se encontraba acompañado de su abogado Noel Mancera, quien le informó que Carmona, un hombre de su pasado, se encontraba en agonía y demandaba su presencia. Al principio Alcázar se negó, por lo que Carmona le mandó una carta por medio del notario, en la cual le comunicó que Juan es su hijo bastardo; también le manifestó el odio que sentía hacia él por el daño que le hizo a su mujer. En la trama posterior se dio a conocer que era maltratada por Carmona, su marido, y que había tenido una relación amorosa con Francisco antes de que contrajera nupcias y quedó embarazada. A pesar de su estado, Carmona, no la dejó marchar, ni permitió que el padre del niño supiera de su existencia. Finalmente, la señora (en ningún momento de la narración se llega a mencionar su nombre) murió a causa de los malos tratos que recibió por parte de su marido, para estos momentos el niño solo contaba con tres años. En el transcurso se narra también la historia de Campo Real, una hacienda de caña y azúcar, donde Sofía, la esposa de Francisco, y su prima Catalina Altamira, una mujer que acababa de quedar viuda, arreglaron el matrimonio de Andrés, hijo de Sofía, con Mónica, hija de Catalina.

Los medios hermanos, Juan y Andrés, se conocieron. Su padre, gracias a los consejos de don Noel, se llevó a vivir con él a su hijo ilegítimo, bajo el pretexto de que fuera un compañero de juegos de su hijo legítimo. Al ver que sus dos hijos entablan una fuerte amistad sin saber su parentesco, decidió reconocer legalmente a Juan, pero la muerte

lo sorprendió en un accidente mientras montaba a caballo, dejándolo desprotegido ante Sofía. En su lecho de muerte mandó llamar a Andrés y, sin decirle la verdad, le pidió que cuidara de Juan como haría con un hermano.

A la par, Francisco dejó una carta con sus intenciones dirigida a su amigo y abogado el licenciado Mancera, pero su viuda interceptó la carta, la escondió y corrió a Juan de la casa, sin decirle a Andrés la razón. Al paso del tiempo Andrés extrañó a aquel muchacho que trajo su padre a la casa.

Quince años después, Andrés regresó a México luego de estudiar en una escuela naval en Francia. En la primera fiesta a la que asistió tras su regreso al país, conoció a Aimée, una mujer muy bonita, sin darse cuenta de que es muy egoísta. Al regresar a la finca cambió su organización administrativa, con lo que afectó a Bautista, quien se desempeñaba como capataz y administrador; ya que, a partir de entonces, solo conservaría el primer puesto, pues para Andrés no sabía administrar. La molestia de Bautista se manifestó en el siguiente diálogo: “Muchachos leídos y escritos llegan con sus ideas modernas a quererlo cambiar todo”.

El matrimonio acordado al principio de la historia se canceló por la decisión de Andrés de casarse con Aimée, quien lo aceptó por su riqueza y con ello, se creó un ambiente adecuado para las intrigas. Catalina quedó consternada al enterarse de la noticia, sabía que eso podía significar la ruina de su familia y, que le partiría el corazón a su hija. Aun así, aceptó el nuevo compromiso.

Al enterarse de la cancelación de su boda, Mónica sufrió de una terrible enfermedad. Al recuperarse de la misma decidió entrar al convento con la intención de

convertirse en novicia. Les contó a todos que se sentía aliviada de que Andrés rompiera su compromiso y fingió que siempre había tenido vocación religiosa.

En este entonces Aimée regresó al pueblo, a casa de su madre. Un día mientras paseaba por la playa espío a un hombre bañándose cerca de una casa en la playa. Se trataba de Juan del Diablo. Sin conocerle, ni saber de su pasado, se sintió atraída por él. Juan se dio cuenta de su presencia y después de unos días la encaró, atrapándola mientras se escondía. Aimée de forma seductora, logró que se enamorara de ella. En tal situación Juan, decidió salir de viaje para hacer fortuna y poder pedir su mano en matrimonio.

Pasaron semanas y comenzaron a surgir rumores de que Juan fue detenido en su viaje, y condenado a 10 años de trabajos forzados. Aimée se enteró y decidió continuar su compromiso con Andrés, pero Juan regresó justamente el día de la boda y, al enterarse, partió hacia Campo Real para llevarse a Aimée a la fuerza. Andrés, que no sabía nada de su parentesco con Juan, ni de la aventura que éste tuvo con su esposa, lo recordaba de la niñez y lo empleó como nuevo administrador.

Andrés pensaba reparar la ofensa que le hizo a la otra condesa Altamira casándola con Alberto de la Serna, pero ella se niega. Al mismo tiempo se enteró de que Juan era su hermano y que tuvo un indecente romance con una señorita que vivía en la hacienda. Pensó que se trataba de su cuñada, ya que siempre la había visto detrás de él, sin saber que estaba pidiéndole que se marchara y dejara en paz a su hermana, por lo que le propuso que se casara con Juan. Mónica aceptó el matrimonio para proteger a su hermana de la vergüenza y el escándalo. Durante los primeros días de casados apenas se conocían, no sabían hasta dónde se querían o si sólo se respetaban. Inseguros del amor de uno hacia el otro, trataron de averiguar qué sentían, poco a poco se enamoraron sin remedio.

Aimée hizo todo por seducir a Juan y separarlo de Mónica, inventó que estaba embarazada, pero él la enfrentó y lo negó. Al ver que su plan no surtió efecto, intentó convencer a Andrés de que se mudaran cerca de su hermana, lo que provocó más y más tensiones. Además, preparó otra jugarreta: obtuvo una carta en la que Mónica declaraba su amor a Andrés, la escondió entre la ropa que ella dejó y la envió a su casa. Azucena, quien vivía en la casa como huésped, fue quien la recogió y se la mostró a Juan.

Éste montó en cólera y pidió cuentas a Mónica, pero estaba tan celoso y furioso que de nada sirvió que ella llorara y lo negara. Decidió marcharse a la cantina del Tuerto, su amigo que tiene cierta presencia en la obra,⁹ y sólo la intervención de don Noel hizo que regresara a su casa y pidiera perdón. Aceptó que era ella la única que lo traía loco y que se dejaría matar por ella.

Guadalupe Cajiga, dueño del burdel donde trabajaban jóvenes campesinas secuestradas, se enteró del pasado de Aimée y le envió una carta para chantajearla, pero Bautista se la entregó Andrés quien furioso la atacó, y se dio cuenta que todos estaban enterados menos él. Salió en búsqueda de Juan sin saber que estaba de viaje, habló con Mónica quien le insistió que todos fueron víctimas de su hermana. Él no lo aceptó y partió no sin antes decirle que la salvara de ese matrimonio, al pensar que ella se casó con alguien a quien despreciaba por amor a él.

Juan regresó de su viaje y fue detenido bajo cargos falsos, a Mónica se le prohibieron las visitas, así que no tuvo más remedio que disfrazarse de monja para entrar en

⁹ En un pueblo no puede faltar la cantina, el Tuerto es amigo de Juan, lo ayuda en más de una ocasión, en su momento fue hecho preso bajo una acusación falsa, con la intención de mandarlo a trabajar al campo, pero consigue escaparse. Después de un tiempo escondido regresa al pueblo con la intención de reabrir su cantina, pero en esa ocasión quedaría prohibida la entrada de uniformados.

la prisión, con la excusa de hacer obras de caridad. Mientras, doña Sofía se enteró de los amores que tuvo su nuera Aimée, por lo que trazó un plan junto a Alberto de la Serna para deshacerse de ellos: le dirán a ella que la ayudarán a escaparse con Juan y a él le dirán lo mismo, pero con Mónica, para luego poder matarlos y fingir que fue un accidente.

Como no se fiaban de doña Sofía decidieron adelantar su fuga un día, Aimée también intentó salvarlo, pero el alguacil intentó aprovecharse de ella (figura 10), quería llevársela a la cama a cambio de ponerlo a él en libertad, al oírla acudieron en su ayuda. Se armó una trifulca dentro de la prisión, en la cual el pirata fue herido durante su escape y el jefe de la policía murió de un disparo en el corazón.

Así consiguieron escapar, pero debido a la herida de Juan se lo llevaron a la cabaña de la curandera Tehua, donde se escondieron. Le practicaron una cirugía para extraerle la bala. Doña Sofía, Alberto de la Serna y Guadalupe Cajiga hicieron correr el rumor de una fuga amorosa de Aimée y Juan, en el barco de este último, el cual hicieron explotar para fingir que habían muerto en su escape.

Para enjuiciar a Juan, llegó al pueblo el juez Marcelo Romero Vargas (ya que el antiguo juez se retiró), acompañado de su cuñada Amanda Monterrubio, viuda de su hermano, y su sobrina Mariana. Estos personajes tenían su historia propia, Marcelo evitó por todos los medios que su sobrina se casara, y accediera a la fortuna de su padre, para evitar que esto sucediera quería obligarla a casarse con él. Después se descubrió que Mariana era en realidad hija de don Noel y que Amanda fue ese gran amor de su pasado.

Amanda se enteró de las intenciones de Marcelo, habló con su hija: “Cuando un hombre quiere casarse no siempre es porque está enamorado, algunos lo hacen por conveniencia otros porque cree que ya es la hora de formar una familia.” Justamente el juez

ya había pedido a la iglesia una dispensa (un permiso para que dos personas de la misma sangre se casen).

Una Mónica destrozada creyó que su esposo y hermana estaban muertos, hasta que unos días más tarde descubrió que estaban vivos, entonces decidió vender su casa y barco para hacerlo volver, bajo la idea de que estas acciones provocarían su molestia. Finalmente prefirió alquilar la casa al nuevo juez y regresó a vivir con su madre; en cuanto a la embarcación, le entregó los papeles a Andrés para que la vendiera, pero éste la compró y, para desquitarse de Juan, le ordenó a Bautista que la hundiera.

Mientras tanto Juan se recuperó de su herida en la cabaña de Tehua, después de un periodo de delirio encontró a Aimée, quien estaba embarazada y pretendió engañarlo para que creyera que el hijo era suyo, pero Juan no le creyó y fue a ver a su esposa. Mónica le propuso a Juan la idea de irse juntos, quien a pesar de tener deseo de tomarle la palabra se negó a hacerlo, se entregó a la justicia, mientras que Andrés creyó que se había escapado con su mujer, por lo que juró vengarse

Se empezó a creer en la culpabilidad de Juan y pensaban en condenarlo a la horca, pero Andrés pidió permiso para matarlo, porque según él tenía derecho a hacerlo. Pero le negaron este gusto al exponerle que la autoridad se encargaría, ya que en esta época: “Los duelos están fuera de la ley”. Juan apareció en misa, Andrés lo retó a un duelo, llegado el momento el segundo se encontraba en estado de ebriedad y falló dos tiros, Juan le perdonó la vida al herirle en una mano. Por su parte, Aimée apareció, inventó la historia que fue secuestrada por los hombres de Juan, para que se le permitiera volver a Campo Real.

La muerte del capitán Spíndola siguió pendiente, el Tuerto se sentía comprometido con Juan y decidió confesar que fue el quien mató al jefe de la policía, en defensa propia.

Juan decidió apartarse de Mónica, para demostrar su inocencia y se escondió en un cortijo abandonado. Mónica lo buscó para avisarle que su barco se hundió, él le hizo creer que su navío era más importante para él que ella misma, con lo que provocó que se alejara en el acto.

Andrés sólo mantuvo a Aimée a su lado por el hijo que esperaba, sin saber que ella sufrió un aborto y que para ocultarlo salió a montar a caballo con la intención de fingir una caída, pero ignoraba que Bautista escondió una piedra bajo la silla del caballo, por lo que al galopar se encabritó y Aimée cayó encima de unas rocas. Mónica, al verla gravemente herida, la llevó a Campo Real, donde irremediamente murió, no sin antes hacerle prometer a su hermana que nunca regresaría con Juan.

Al quedar viudo Andrés reflexionó sobre su vida y se dio cuenta que se equivocó al casarse con Aimée, decidió casarse con Mónica e invalidó su matrimonio con Juan, al quitarle su apellido Alcázar y Valle. Doña Catalina, quien se encontraba destrozada por la muerte de Aimée vendió su casa a Juan sin decirle nada a Mónica para que no tuviera a dónde ir y obligarla a que fuera con ella a la capital a la casa de su tía Amalia. Juan salió de la cárcel y después de tres meses de encierro, fue a la capital a buscar a su esposa que se encontraba con Dolores, prima de Mónica, quien le dijo que no deseaba verlo, por lo que regresó a San Pedro, sin saber que ella si aceptaba las visitas de Andrés.

Doña Catalina veía con buenos ojos que Andrés quisiera casarse con Mónica, trató de convencerla de que aceptara y para ello también regreso a San Pedro. En una ocasión que paseaban por el mercado, Andrés, Mónica y Dolores, se reencontraron con Juan, quien insistió en hablar con Mónica para explicar todo lo sucedido, pero ella ya no quería sufrir por lo que no quería hablar con él.

Por la noche Juan se coló en Campo Real, entró al dormitorio donde Mónica dormía con su prima, estaba dispuesto a obligarla a escucharlo, pero ella le suplicó que se fuera, ambos salieron al salón donde fueron sorprendidos por Andrés y Bautista, se armó un pleito entre ambos hermanos, Bautista disparó a Juan, pero Mónica se interpuso y resultó herida en un brazo. No soportó que ambos siguieran con su pleito, por lo que tomó la decisión de vivir sola, se fue de la casa y alquiló un cuarto.

Doña Sofía quien culpó a su prima Catalina y a sus hijas de todas sus desgracias, no quería que su hijo se casara con Mónica, empezó a conspirar contra ella para hacer que volviera con Juan, fue en este escenario donde salió a la luz la carta que escribiera don Francisco Alcázar y Valle hacía tantos años, donde reconocía a Juan como a su hijo, misma que había caído en manos de Guadalupe Cajiga, después de que Bautista se la había robado a su ama. Así que Sofía en complicidad con Alberto, urdió un plan para robar la carta: los hombres de Alberto atacaron a Bautista (quien había recuperado la carta), lo registraron, pero no la encontraron, ya que estaba escondida en su sombrero, el Tuerto llegó después y por una simple casualidad se llevó dicho sombrero, por lo que la carta terminó en poder del mismo Juan, quien la entregó al juez Romero Vargas.

En otra noche Andrés, borracho, entró en el cuarto de Mónica e intentó hacerla suya a la fuerza; mientras lo hacía decía que, si Juan tuvo a Aimée, él la tendría a ella, pero sus súplicas le hicieron darse cuenta de lo que estaba a punto de hacer y se arrepintió. Llegado el momento Juan recuperó su apellido gracias a la carta y al juez Romero Vargas, así que fue a buscar a su esposa y la convenció de volver con él, ambos se fueron a vivir a la antigua casa de las Altamira.

Andrés mandó a llamar a Juan a su casa, donde le aseguró que hizo suya a Mónica, un huracán entró en San Pedro y la casa de los Alcázar se derrumbó. Andrés quedó atrapado bajo los escombros, Juan lo salvó, pese a todo lo que le dijo; después regresó a su casa para descubrir que su esposa había desaparecido. Desesperado salió en su búsqueda, sin tener noticia de ella en dos días, finalmente la encontró en casa de Tehua. En el camino Juan fue emboscado por Bautista y sus hombres, pero logró saltar al agua y los atacantes lo dieron por muerto, sin saber que Mónica fue testigo de todo lo que sucedió, la cual saltó tras Juan, con quien finalmente se reencuentra.

Figura 9. Final



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

Juan se enteró que Mónica está embarazada, le mencionó que no le importaba si ese bebe no era de él, lo que provocó que ella sufriera un desmayo al darse cuenta de que Juan creía en las mentiras de Andrés. Al recordar la promesa que le hizo a su agonizante padre, Andrés decidió hacer las paces con Juan y lo aceptó como su hermano, le dijo a su madre que no quería volver a verla, porque le destruyó la vida con sus intrigas; además, asesinó a Bautista en el momento que intentaba matar a doña Sofía. Por otro lado, Guadalupe Cajiga

y Alberto de la Serna terminaron sus días en la cárcel al ser descubiertos todos sus negocios mal habidos. En una ocasión que Juan fue a visitarlo, Andrés le aclaró que nunca abusó de Mónica, le pidió perdón por todo el daño que les hizo y se despidió de él. La historia terminó con Juan y Mónica juntos en la playa (figura 9), donde aparece la palabra: Fin.¹⁰

3.3 Ambientación

3.3.1 Los jornaleros en Campo Real

A principios del siglo XX, se consolidaron los ingenios azucareros en el país, los cuales eran grandes unidades productivas que constituían todo el mundo de los peones que trabajaban ahí. En dichas tierras contaban con una iglesia, una cárcel, una autoridad impartida por los patrones y el capataz, y su tienda de consumo, donde se pagaba con la moneda emitida por los mismos hacendados (Martínez, 2012, pp. 398-406).

Esta explicación no difiere mucho de la descripción que hace Caridad Bravo Adams de Campo Real: una gran casa que se encuentra en el centro de las plantaciones, la cual cuenta con cien barracones para los jornaleros, una pequeña iglesia y un cementerio, por lo que la finca tiene “honor de pueblo”. A Sofía se le tiene como una mujer con la capacidad de amansar a sus trabajadores, ya que profesaba la idea de que no se podía manejar una hacienda sin disciplina y castigos, para obligar a los jornaleros a respetarla. Por esta razón, Juan se refiere a ella como “negrera” (Bravo, 1957, pp. 18-218).

El trato que se daba a los jornaleros se expresa en las palabras del capataz Bautista: “Son flojos y rejegos, patrón”, con lo que pretendía justificar por qué los latiguea. Después menciona que pediría a los soldados federales que enviaran más presos para ver si resistían las jornadas laborales.

¹⁰ Haber tenido final en una playa mexicana hizo que estas tuvieran un reconocimiento a nivel mundial (Momentos de Telenovela, 2013d).

En su diálogo se observa otra de las formas en que en estos tiempos los terratenientes tenían atrapados a sus jornaleros como esclavos: “¿Por qué Marcelino Covián debe tanto dinero?” A lo que el capataz le responde: “Por el casorio de su hijo, y luego el entierro de su mujer, pero ya se lo estamos descontando en la tienda de ralla.”

En una escena más adelante aparece perfectamente escenificado el trato de los empleados en esa época: Mónica se hace amiga de una de las niñas que trabaja en los campos de la hacienda, la cual la lleva a un cuarto donde se encuentra su abuelo, un adulto mayor que fue castigado a golpes, y colgado de las muñecas con trinquetes. Dándose cuenta del trato que tienen los jornaleros en Campo Real: son azotados, se les castiga con grilletes, y solo tienen derecho a una comida al día.

En otra escena aparecen dos mujeres de edad mayor, trabajadoras en el campo, quienes hablan, sobre la idea de jubilarse, lo cual, es un grave error de la producción porque en esa época todavía no existía la jubilación. Muchas de estas personas nacían y morían sin conocer otra cosa que no fuera las tierras donde trabajaban. El mismo Bautista lo explicaba así: “Yo nací aquí en Campo Real [...] no me hallaría en otra parte.” Más adelante el mismo personaje agregaría: “Ahí me quiero morir.”

Recurren a presos condenados a trabajos forzados para trabajar las tierras, los cuales son enviados desde la capital y del norte del país, porque, según Bautista, los del pueblo no sirven, son borrachos que no durarían una semana de trabajo. También menciona que mandan reclusos al sur a trabajar el henequén. Un ejemplo de esto se pone al momento en que los soldados federales hacen una redada en la taberna del Tuerto y se los llevan a todos detenidos bajo cargos falsos, con la intención de obligarlos a trabajar en los campos. Al asumir el cargo de administrador Juan se entera de que sus amigos están ahí como jornaleros y con la ayuda legal de don Noel decide rescatarlos.

Para contratar reos en Campo Real, o cualquier otra hacienda hace falta una constancia de juicio que asegurara que ya habían sido juzgados: “Sucedo Juan que la maquinaria burocrática y la negligencia de algunos empleados, hacen que ocurran estas cosas”. El trato que sufrían estos hombres era mucho peor que el de otros campesinos, pues si escapaban, los hacendados junto con algunos hombres tenían todo el derecho de salir en su búsqueda y dispararles sin recibir represalia alguna.

3.3.2 La justicia en San Pedro

Las distintas opiniones que los personajes tienen de México se expresan en sus pláticas: “El país está prosperando” dicen algunos; mientras que otros agregan: “En la capital se respira un aire de inconformidad, para mí que los científicos están abusando de su poder.” En una conversación entre el alguacil Spíndola y Guadalupe Cajiga, su compadre, se da a entender que se aproxima la revolución: “Como siempre, nomás con la orden de ponernos abusados, parece que hay unos revoltosos que quieren armar alboroto [...] en todo el país, ya habido broncas en el norte y en el centro, le llaman efervescencia política”, comenta Spíndola y Cajiga le responde: “Eso siempre habido, pero no sucede nada.”

Figuras 10 y 11. El alguacil Spíndola comete atropellos no solo con los que menos tienen, sino también con los hombres respetables, por lo que Juan en su momento dice en referencia a él: “Si esta es la flor y nata de nuestro país, por eso estamos como estamos.”



Fuente: Momentos de Telenovela. (30 de octubre de 2015). *Adalberto Parra. Trayectoria* [Archivo de video].

Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=k_SNTMo18fY&t=2s

Importa más el qué dirán, las familias de clase alta se encubren entre sí, para evitar caer en prisión: “Cuando uno se pone en contra de los influyentes se lo lleva la fregada”, afirma Guadalupe Cajiga. La corrupción de las autoridades se hace presente: “Para que veas la clase de personas que son nuestros aristócratas” un ejemplo se da al momento que Espíndola quiere encerrar a Juan por haber atacado a Guadalupe Cajiga. De no haber sido por la intervención de Alberto de la Serna, habría acabado en prisión: utilizó al reglamento militar para llamarle la atención a Spíndola (figura 11), tanto por su uniforme en mal estado, como por haberle dado privilegios a su compadre.

Durante la ausencia de Juan, los dos villanos preparan una trampa para inculparlo: ponen armas contrabandeadas en sus bodegas e, inclusive, le cuelgan un muerto, con lo que lograron que a su regreso fuera detenido. Don Noel lo defendió legalmente y averiguó que las armas encontradas en la bodega no procedían de dicha actividad delictiva, sino de un decomiso policial anterior y que el muerto no era sino otro reo que estaba en la cárcel.

En la narración el presidente municipal siempre se le describe como enfermo y que llevaba tiempo internado en un hospital de la capital, por lo que nunca se hace presente. De

ahí que toda la autoridad recaía en Spíndola, por su puesto de jefe de la policía y teniente del ejército. Al morir este sujeto, los demás representantes de la ley quedaron desorientados y el pueblo carente de autoridad policial.

Al llegar al pueblo, el juez Romero Vargas se esforzó por aplicar el peso de la ley en el caso de Juan, por lo que ordenó al nuevo jefe de la policía que empleara más personas para vigilar los lugares que el contrabandista acostumbraba, así como a sus amigos. Lo anterior se advierte en el siguiente diálogo que tuvo: “Emplee a más gente o que, ¿No hay fondos?”, “No muchos, además ¿A quién?”, “¿Cómo que a quién?, a cualquiera, que no haya holgazanes en este pueblo”. Además. Utilizó una de las prácticas identificada en el porfiriato: los policías, conocidos como rurales, disfrazados de pordioseros vigilaban la casa de Juan.

3.3.3 La vestimenta

El tiempo, las costumbres y la educación de la época en que se escenifica la trama es lo que determina la personalidad de cada personaje. En el porfiriato se dio en la sociedad una serie de cambios en la manera de vivir, la imagen personal y familiar adquirió una importancia relevante. En este contexto, era indispensable “el buen vestir, el gusto por el coñac y el deleite del champán, considerados algo común y garantizado” (Bonilla, 2014, pp. 68-73).

Figura 12. La vestimenta tuvo un rol muy importante dentro de la sociedad de este tiempo, ya que con ella se reflejaba la pertenencia a un sector social.



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SOXdu3b-&t=0s>

Se esperaba que las buenas familias hicieran uso de un atavío adecuado y decente; que, las mujeres usaran las joyas familiares para mostrar la riqueza que heredaban, como signo de prosperidad (figura 12). Existía una mentalidad con un apego hacia los bienes materiales, en la que conservar las prendas y alhajas tenía su función dentro de las prácticas de vida diaria, por lo que en los testamentos era común que se legaran de una generación a otra (García, 2017, pp. 102-108).

Estas joyas y prendas tenían varios usos, no solo el de adorno de la mujer; sino que al poseer un valor económico podían servir para resolver una necesidad, mediante el empeño, la venta o la herencia. El atavío se adaptaba al contexto social, los preceptos nacionales e internacionales “de estética y moral”, así como también tomaba en cuenta aspectos religiosos o, en este caso, de una familia (García, 2017, pp. 108).

Figura 13. Ana Colchero como Aimée



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 192.

En entrevista con la periodista Ana Fontes Cota, la actriz Ana Colchero (figura 13), que encarnó a Aimée en el teledrama, dijo sobre la producción: “Es una historia que define perfectamente los personajes en un melodrama muy bien logrado, lleno de pasiones” (*El Imparcial*, 4 de julio de 1993, 2). Durante el porfiriato se dio lo que se conoce como la *Belle époque*, en la cual el país se afrancesaba a pasos agigantados, en la arquitectura de los edificios, la alimentación y bebidas, pero en especial en el buen vestir de una persona, es aquí donde se representaba una posición social. En el consumo de licores Francia también tuvo mucha influencia, como se manifiesta en un diálogo de Juan del Diablo: “Vino para paladares afrancesados y exigentes”. Sin embargo, dejó en claro que prefería el aguardiente y el ron.

Fue una época con una marcada diferenciación de clases sociales, pues había un “atavío apropiado y específico para cada ocasión”. Los bailes eran eventos muy importantes para esta sociedad, ya que no solo eran momentos de recreación, sino que también eran espacios de cortejo. Es en estas reuniones donde se podían lucir las alhajas,

vestidos y demás accesorios lujosos, los cuales mostraban la prosperidad de una familia dentro de un grupo (García, 2019, pp. 48-69).

Según Javier Bonilla (2014, pp. 68-73) en esos años “predominaba la idea de que la mujer, por medio de su presencia, sus adornos y su indumentaria, otorgaba prestigio al hombre y era el vivo ejemplo de su éxito económico”. Era una sociedad donde predominaban las tendencias de la moda propuestas en Europa, como una manera utilizada por las élites para diferenciarse de las clases bajas al mostrar su prosperidad, mediante los eventos sociales, bailes, cenas, clubes deportivos.

Los acaudalados jugaban criquet como se advierte al momento en que Alberto de la Serna, les explica Mónica y Aimée que es un juego traído de Europa, mientras les enseña a jugarlo. En la última versión de *Corazón Salvaje* (2009) los hombres de familias pudientes asistían a un casino por las noches, donde salían a divertirse, jugar póker y ver espectáculos de mujeres.

Dentro de la trama de la telenovela, los personajes de Aimée y Mónica pretenden ser representantes de tipos de mujer muy distinto uno del otro. Aimée siempre viste de forma escotada, luce alhajas y vestidos de seda, así como hace uso de sombrillas, abanicos o sombreros, ajuar: “Los sombreros se usan más pequeños”, todo lo cual son objetos considerado símbolo de elegancia. También lee revistas para estar al corriente de la moda francesa.

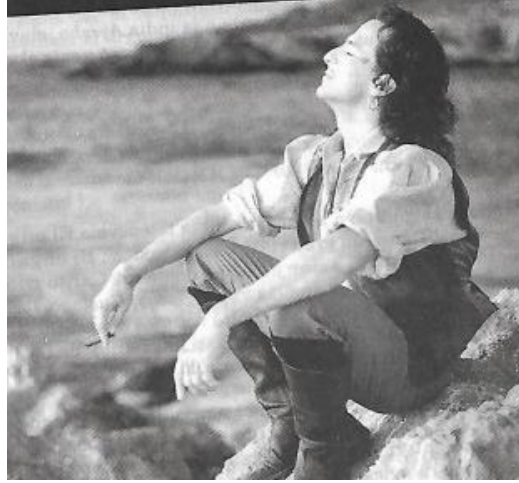
Figura 14. Edith González como Mónica



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 36.

En el caso de Mónica se muestra un tipo con apariencia más decorosa, manteniéndose en los límites de la modestia y decencia, que era el precepto socialmente aceptado de la mujer de la época. Ella intentó ser monja, por lo que al dejar el convento empezó a utilizar vestidos sencillos, con mantillas de encaje y una cadena con la imagen de la virgen, no utilizaba joyas como en el caso de su hermana.

Figura 15. Eduardo Palomo como Juan del Diablo



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 433.

En la última escena, el personaje de Mónica (figura 14) usa un vestido blanco impecable, sin ninguna arruga, que pareciera que la vistieron ahí mismo, dado que la prenda se encontraba immaculada, mientras que Juan del Diablo (figura 15) vestía de un modo humilde. Un final tradicional con beso (Gudinni, 1996, pp. 352).

3.4 Reflexión sobre el conjunto de este capítulo

Al ser *Corazón Salvaje* una telenovela de época se ambientó en el momento histórico en que se desarrolla la trama. El tiempo, las costumbres y la educación de esos años es lo que terminó por proporcionar a cada uno de los personajes una personalidad distinta. La producción puede aludir a las complicaciones sociales o políticas de aquel entonces, pero todo con el propósito de entretener a un público con una bonita historia de amor. Así, se grabó la historia de una familia burguesa que vive en un momento en que el país estaba marcado por el esplendor porfirista. El reto fue lograr que los personajes tuvieran una vida, que estuvieran llenos de pasiones y que fueran creíbles.

A diferencia de las otras versiones, en la de 1993 los protagonistas no se separan por un tercero, sino porque él decide separarse de ella, al momento en que tiene problemas legales, ya que no quiere que ella cargue con todo su pasado. Al momento en que Juan del Diablo decide volver con Mónica es ella la que no quiere, porque está cansada de sus venganzas. En el caso de Aimée, de pronto podía mostrar rasgos de arrepentimiento, incluso de ternura, a tal grado que en ciertos momentos parecía que los roles de protagonista y antagonista se volteaban.

Con sus interpretaciones Edith González y Eduardo Palomo proyectaron su experiencia actoral, al mostrar la pasión con la que se amaban Mónica y Juan. En estos años las telenovelas debían contar con cuatro condiciones: la de ser cien por ciento familiares, contar una bonita historia de amor, tener enseñanzas morales y valores. Con ello debían enganchar a las audiencias con su trama, al hacerlos sufrir o identificarse con todas las peripecias que tienen los protagonistas.

Corazón Salvaje es una historia que definió perfectamente a su trama, por lo que es todo un clásico en la televisión mexicana, a tal grado que trascendió a través del tiempo y de las fronteras ya que mediante la exportación llegó a otros países. Hizo que las playas mexicanas tuvieran reconocimiento a nivel mundial, al ser ambientada en una ciudad portuaria, y en específico es esta, la versión que produjera José Rendón en 1993, la que sigue en el gusto del público, tanto a nivel nacional, como a nivel mundial.

Capítulo IV. La representación social de la familia en *Corazón Salvaje*

En el presente capítulo se analizarán las representaciones sociales que se manejan en las familias Alcázar y Valle, y Altamira del melodrama *Corazón Salvaje*. La primera asociada al modelo patriarcal y tradicional de ese tiempo, mientras que la segunda es encabezada por una viuda, sin una cabeza masculina.

El personaje de Juan del Diablo es una expresión de la figura del hijo ilegítimo, que creció en la orfandad y aprendió a sobrevivir en las calles y puertos. En tanto que Andrés, su medio hermano, como hijo legítimo, fue educado en las mejores escuelas europeas. Mónica es quien juega el rol tradicional de la mujer: ser débil y dependiente en las diferentes dimensiones de lo social, por lo cual termina con un final feliz. Mientras que Aimée rompe con el rol anterior: era ociosa, vanidosa y con una moral relajada, por lo que tiene un final trágico. En este sentido esta telenovela utiliza el lugar común del género: quien sigue las buenas costumbres es recompensado, y quien no las acata es castigado de la peor manera.

Otro aspecto que se hace presente dentro del melodrama es el del cortejo y los matrimonios arreglados, ya que dentro de la telenovela existe uno entre Mónica y Andrés, donde ella si está enamorada, pero él no, por lo que puso fin a dicha unión para casarse con Aimée. Pero es una situación que permite analizar de qué manera se da el cortejo entre ellos dos, o como Juan corteja a las hermanas Altamira en distintos momentos y circunstancias.

El análisis que se presenta a continuación pretende responder a las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de familia se difunde? ¿Corresponde a la época en que se ubica?, es aquí donde radica la importancia de ver si es verosímil el tratamiento que brinda la telenovela, o si la escritora (o guionista), no respetó la historicidad de la vida familiar, al momento de adaptar la trama.

4.1 Familia Alcázar y Valle

4.1.1 Familia de modelo patriarcal

Figura 16. Francisco Alcázar y Valle



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

La manera como se presenta a la familia Alcázar y Valle corresponde al modelo patriarcal, donde la figura imponente es la del padre, don Francisco Alcázar y Valle, a quien podemos describir como un hombre elegante, con aire varonil y altanero, es el dueño de Campo Real (figura 16). No es un hombre capitalino, ya que se desenvuelve más dentro de un ámbito rural, donde se manejaba una cultura de tradición y la organización al interior de la finca era de dependencia y obediencia hacia su persona.

La figura paterna que nos plantea su personaje no es la de un padre dominante, ya que cumple con sus obligaciones como proveedor de familia, y sostiene una buena relación con sus hijos, en ningún momento necesitó imponerse ante ellos para que respetaran su autoridad. Esta es una situación poco común para la época, pues no era costumbre que los padres mostraran afecto hacia sus vástagos, a pesar de esto él si lo hace. Es un bígamo, ya

que ha sostenido relaciones con varias mujeres fuera del matrimonio, ya que pensaba que al cumplir con su rol de proveedor tenía el derecho de ser atento con otras mujeres, el mismo menciona que Sofía, su esposa, le negaba los derechos maritales. Aun así, para un hombre era un símbolo de poder tener varias mujeres, era una práctica asociada al prestigio personal, y en ciertos casos, ayudaba en la formalización de alianzas políticas (Presta, 2008, pp. 46).

En ciertos aspectos la imagen de Francisco no es tanto la de un padre de finales del siglo XIX, sino más bien la de uno de mediados del XX, ya que se aleja de la figura del patriarca intocable porque no solo se limitaba a ser el benefactor dentro de su casa, sino que también se daba tiempo para convivir con su hijo Andrés, tanto para reprenderlo o instruirlo, como para jugar con él.

A pesar de que su aparición en el melodrama es demasiado corta, sabemos por Andrés, que siempre estuvo presente en su vida, lo que podemos notar al ver la escena donde Francisco le regala un reloj de bolsillo a su hijo, mismo que le había prometido antes de partir en su viaje. Al morir y luego de que Sofía deja en el desamparo a Juan, es Andrés quien ayuda a su medio hermano, al regalarle un cofre lleno de monedas, el cual señala que su padre siempre le regalaba una cada vez que volvía de un viaje.

Figura 17. Sofía Montiel de Alcázar y Valle (Vda. después de morir Francisco)



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

En este modelo familiar la figura materna tenía como su principal responsabilidad la de secundar al hombre en todas sus decisiones, y en el ámbito doméstico procrear y ser la educadora de los hijos. Sofía Montiel de Alcázar y Valle (viuda después de morir Francisco) representa con mucha distinción esta posición de administradora del hogar y pilar del matrimonio, complemento y adorno del hombre, quien tiene la maternidad como el más supremo bien al que una mujer debía aspirar.

Sofía es presentada como una mujer delicada y frágil, ojos turquesa, cabellos rubios suaves y lacios, pálidas mejillas color ámbar, siempre va vestida en modo impecable, es madre de Andrés y prima de Catalina. Muchos la tienen como una mujer de nobles y generosos sentimientos cristianos, pero su verdadera cara es la de una mujer severa, calculadora y sin compasión, que desprecia a los pobres, ya que tiene muy claras las diferencias de clases (figura 17).

Siempre le reclamó a Francisco, que hubiera sostenido relaciones con otras mujeres, a pesar de que tiene por idea que la fidelidad del hombre no residía en estar con la misma mujer, sino que siempre debía regresar al hogar al final de cualquier aventura amorosa, y ella debía perdonar sus infidelidades, más que nada por el bien de su familia, a la que no quería ver que se fragmentara. No tanto por el amor hacia su cónyuge.

El personaje anterior muestra otra faceta de la viudez al convertirse en la matriarca de la familia y asumir las responsabilidades de su difunto consorte en la administración de la finca. En este asunto lo que hizo fue otorgar autoridad máxima a su capataz Bautista, lo que le permitió mantener el caudal que ya tenía, sin necesidad de contraer segundas nupcias para salvarse del desamparo y la ruina. A pesar de lo anterior, en el desarrollo de la trama, Alberto de la Serna, un amigo de Andrés la pretende, porque ve en ella la forma de escalar socialmente. Al principio ella acepta su cortejo, más que nada por un aire de complicidad que existe entre ambos para deshacerse de Juan del Diablo.

Sofía fue quien arregló el matrimonio de Andrés con Mónica, a quien convenció de que era la mujer ideal para él. A pesar de que en la trama aparece con toda la autoridad sobre Andrés, opta por complacerlo al momento en que elige a Aimée por esposa. Al enterarse de los amoríos de su nuera, muestra su sangre fría al planear matarla a ella y a Juan, y hacer creer a todos que murieron en un accidente mientras intentaban escapar. Después de que su hijo enviudó y manifestó su deseo de casarse con Mónica, ella se niega rotundamente, en esas circunstancias ahora si se impone (figura 18).

Figura 18. Al final el castigo de Sofía fue el de quedarse sola, y perder el amor de su único hijo.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

4.1.2 Hijo legítimo

Figura 19. Carlos Andrés Francisco Alcázar y Valle Montiel, personifica la legitimidad.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

En este melodrama la legitimidad es representada en el personaje de Andrés, el hijo de Francisco y Sofía, su nombre completo es Carlos Andrés Francisco Alcázar y Valle Montiel (figura 19). A diferencia de su medio hermano, se le presenta como un muchacho débil, al que le falta valor, fuerza y audacia; incluso el mismo Juan, al verlo por primera vez, llega a desconcertarse, pues para él era como un muñeco de porcelana, de los que adornaban el salón de la finca. Aun así, se le concede cierto porte varonil y franco.

Desde el primer encuentro que tuvo con Juan lo vio con sincero afecto, simpatía que el hijo ilegítimo no estaba acostumbrado a recibir, por lo que únicamente se encoge de hombros al saludarlo. Como hijo único de la familia a Andrés todo se le dio en bandeja de plata, en la primera parte de la narración se observa que su madre se desvivía en complacerlo. Al morir su padre fue enviado a Europa, para que recibiera una mejor educación, ya que “todos los caballeros hablan francés”.

Se trata de un hombre de corte fino, delgado y flexible, un idealista que piensa que todos los hombres son iguales, solo que unos tienen más oportunidades que otros, es por esta razón que quiere cambiar el trato de los jornaleros en Campo Real, aunque su madre lo acuse de ser un seguidor de Voltaire: “Es un joven idealista criado en Europa que no sabe cómo se manejan las cosas aquí”. Siente cierta admiración por Juan, porque ve en él a una persona valiente, a pesar de haber sido hijo único no es egoísta, ya que le regala uno de sus trajes nuevos a su medio hermano, para que este dejara de usar andrajos. Al momento que Francisco agonizaba, en su lecho de muerte, le pidió que cuidara de su medio hermano, por lo que al momento en que Sofía corrió a Juan de la casa, le entregó todas las monedas que tenía ahorradas.

Pasados algunos años regresó convertido en marino, a pesar de que se da de baja al llegar al país no deja de lucir su título militar dentro de la aristocracia mexicana. Su vida se

movió en dos aspectos: el matrimonial y el familiar; en ambos su riqueza jugó un papel importante ya que le otorgó reconocimiento social, lo que lo hizo pensar en la supuesta felicidad que tendría al contraer nupcias con Aimée, convencer a Juan de que aceptara su ayuda y, después, hacer que él y Mónica contrajeran matrimonio.

Llegado el momento en que descubren su parentesco, de buena fe, Andrés le ofreció el apellido de su padre, aunque después se lo quitó para separarlo de Mónica. Por fortuna aparece la carta que el finado padre había escrito donde lo reconoció como hijo ilegítimo, y así recuperó su apellido.

Su aspecto físico cambió al enterarse de la infidelidad de su esposa: sus cabellos se tornaron revueltos, se descuidó la barba, se dejó abierta la camisa, mostró su pecho blanco, su mirada se tornó más sombría, pareciera que envejeció diez años. Se convirtió en un ser mezquino y despreciable, solo piensa que los demás se aprovechaban de sus buenas acciones, por lo que egoístamente empezó a pensar solamente en él (figura 20).

Figura 20. Al final la vida le da la oportunidad a Andrés para que pueda resarcir todo el daño que hizo.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón*

Salvaje [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

4.1.3 Hijo ilegítimo

Figura 21. En esa época la palabra bastardo era un drama que marcaba la vida de una persona, esto es lo que pasa con el personaje de Eduardo Palomo.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

La ilegitimidad es representada por el protagonista de la historia, Juan del Diablo, ya que es hijo ilegítimo de Francisco (figura 21). El tema predominante dentro de su vida es la necesidad de reconocimiento, tener un apellido, para ser alguien y así lograr casarse con una mujer de sociedad.

Ante la pregunta: ¿Cómo se presenta al hijo ilegítimo en la telenovela? La respuesta es que Juan del Diablo se desarrolló en los medios bajos y que logró superar todos los obstáculos. Con ello se transmite un mensaje donde la ilegitimidad en el siglo XIX y principios del XX, es parte de la pobreza pero que puede ser superada si se tiene el coraje y la determinación necesarias. Es una representación social distinta a la que era socialmente aceptable en el porfiriato, donde se les veía como apestados, fuera del orden moral.

Se distinguen dos situaciones de su vida: primero la de su infancia, en la que creció sin amor, educación y en extrema pobreza, desatendido por Carmona, su tutor. El apodo de

Juan del Diablo le fue conferido por los pescadores, al ver su porte recio, inquieto, ágil, duro y hosco. En esta faceta de su vida tenemos la escena donde Francisco lo lleva a vivir con él, con la intención de que sea compañero de juego de su hijo y darle su apellido, con lo que también se convertiría en heredero, sin afectar la imagen de su padre ya que para la sociedad podía ser su ahijado o un empleado más de la finca.

Carmona fue el responsable de que el carácter de Juan fuera hosco, ya que lo veía como el producto de la infidelidad de su esposa, como el recuerdo viviente de la traición que destrozó su vida. Este personaje fue quien lo educó en el odio, le enseñó a vivir sobre aviso y a maldecir el nombre del hombre que lo había engendrado.

Es fácil advertir las diferencias entre Andrés y Juan. El primero bien vestido y correcto para hablar, mientras que al segundo no le importa su higiene personal. Incluso su mentalidad es distinta, al momento en que Juan le pregunta a Andrés si ¿Alguna vez ha visto una mujer desnuda?, y este le responde: “no, eso es pecado”.

Mientras que Andrés se va a estudiar a una escuela en Europa, Juan se ve obligado a sobrevivir en los barrios bajos, donde su convivencia se da entre prostitutas, cabarets y ladrones, gracias a lo cual desarrolla su carácter fuerte y violento, en sus ojos brilla la chispa de aquel odio en que fue educado en su infancia miserable, misma que vimos en su adolescencia, por eso es que el personaje es tan rebelde. Se convierte en marinero, una especie de pirata, que se gana la vida con su barco, el *Luzbel*, para cabotaje y en algunas ocasiones contrabandear productos, por lo que se gana una dudosa reputación, ya que pasa su vida de puerto en puerto, vive a salto de mata, soborna a las autoridades para que no lo arresten, es así como se convierte en una leyenda.

Un hombre fuerte y ágil, de piel tostada, anchas espaldas, porte desenvuelto cuello fuerte y ancho, pecho alto, manos callosas, rostro altanero, con un diabólico resplandor

triunfante, sus cabellos son rizados y oscuros, rebeldes sobre su ancha frente, mentón cuadrado, firme y voluntarioso, también es mujeriego, todavía no conoce a la mujer que le robara el corazón (Bravo, 1957, pp. 54-151). Con esta imagen oculta su verdadera cara, la de un hombre justo y amable con su gente, misma que ellos recompensan con su lealtad.

Vio en el notario Noel Mancera, la figura paterna que nunca tuvo, ya que le brindó algo de atención y educación, por lo que el licenciado era la única persona que lo podía hacer entrar en razón (figura 22). En su momento le ofreció su apellido a Juan, aunque éste lo rechazó, porque sabía que le correspondía el apellido Alcázar, pero al momento que decidió enderezar su camino, cambió de opinión y aceptó su ofrecimiento, ya que según él “los pobres no se casan se arrejuntan”.

Figura 22. Noel Mancera, descrito como un hombre inteligente, bondadoso, honrado y leal, en su momento fue amigo y notario de Francisco. Decidió defender a Juan, aún en contra de todo.



Fuente: Momentos de Telenovela. (3 de junio de 2013). *Enrique Lizalde* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7WWXlc18JCM>

Juan no tiene ningún conocimiento acerca del trabajo asalariado, sus actividades económicas solo giran en torno al transporte de mercancía en su barco, es por eso por lo

que después de sostener una relación clandestina con Aimée, empieza a pensar en casarse con ella, motivo por el cual un día le pregunta que si él fuese rico lo aceptaría como esposo, y obtuvo la respuesta: “Si lo fueras, ¿por qué no?”, lo que lo motiva a salir de viaje con la intención de hacer fortuna, y casarse con ella, ya que sabe que como marido tendrá la obligación de proporcionar el sustento (figura 23). Al regresar y enterarse de la boda de Aimée y Andrés, se dirigió a Campo Real para hacerle frente a la mujer que ama y obligarla a cumplir con su promesa. Curiosamente, al momento en que se encuentra con Andrés, este le ofrece el cargo de administrador en la finca, puesto que el acepta para estar cerca de Aimée.

A su llegada podemos ver el cambio en su indumentaria, su rostro rasurado, el cabello peinado de otra forma, el traje que usa lo hace parecer un caballero de sociedad. Incluso la expresión de su rostro cambia ya no se ve el furor en sus ojos y su voz sino un dolor. Guarda un gran parecido con su difunto padre, en su porte y ademanes, solo la piel oscura lo diferencia.

Al momento que lo empujan a contraer nupcias con Mónica, él dice: “aquí mis sentimientos no cuentan, sino los de ella”. Ya como esposos acepta su forma de ser y pensar, porque se da cuenta de que así la educaron desde muy pequeña, dejándole en claro que en esa relación él no sería quien mandara, sino que habría igualdad de condiciones, con lo que busca cambiar la vida de sumisión que tienen las mujeres ante el padre y esposo.

Figura 23. Juan cambia de indumentaria por los trajes, su porte recuerda mucho al de su padre.



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013). *La casa de Las secretas intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=8s>

El protagonista nos representa un mensaje usual dentro de las telenovelas: el hombre de abajo que consigue ser una persona de posición social alta. Al ser hijo ilegítimo de un hombre adinerado, Juan es una víctima de la falta de amor de su familia, al serle negados sus derechos. Al plantearse la relación con su medio hermano se observa que, si bien esta empieza bien, después de las intrigas de Aimée, Andrés se convierte en un ser mezquino, mientras que Juan bajo su aparente imagen de un bandolero, es en realidad un hombre justo que ayuda a quienes más lo necesitan.

En toda la historia podemos encontrar la necesidad de Juan del Diablo por tener un apellido, no tanto por tener acceso a la fortuna Alcázar, sino más bien porque siente la necesidad de ser alguien. No le importa tanto el dinero, si puede trabajar y ganarse la vida, pero sabe que, para mantener en un nivel de vida a una mujer de sociedad, como fue el caso de las hermanas Altamira, tenía que convertirse en una persona de fortuna para acceder a un mejor nivel de vida.

Si el libreto de esta telenovela se hubiera publicado en los años del porfiriato, seguramente la representación en torno a Juan del Diablo como hijo ilegítimo habría sido diferente. Lucrecia Infante Vargas (2000, pp. 75-120) pone el ejemplo de la novela, *Pasión y Extravío*, publicada por capítulos en el periódico *Violetas del Anáhuac*, en la que se narra la historia de una joven que se va de casa en compañía de su novio “un muchacho ‘rico y de costumbres relajadas’”, quien le jura amor y se la lleva a provincia donde la esconde dentro de una casa. Sin embargo, nunca cumple la promesa de casarse con ella, pasa el tiempo la joven quiere contraer matrimonio con otro hombre, pero es sorprendida por su primer amante quien en un arrebato de celos la asesina y después se quita la vida. La moraleja de este relato gira en torno a que si una mujer toma el camino incorrecto sufriría un castigo. Así, en el caso de Juan del Diablo, al ser un bastardo debería haber tenido un desenlace distinto, donde su padre no lo habría reconocido, viviría en Campo Real como un sirviente, como administrador en el mejor de los casos, en vez de ser compañero de juegos de Andrés, o hermano, y por supuesto nunca se habría casado con ninguna de las hermanas Altamira.

4.1.4 La orfandad

En el original de Caridad Bravo Adams y en varias de las versiones de este melodrama, aparece un niño de raza negra al que nombran Colibrí y representa la orfandad, Juan lo rescató de sus amos, quienes lo maltrataban sometiéndolo a las más duras vejaciones. Al ser adoptado por el pirata su situación mejora ya que en el barco no sufre de maltratos, ganándose el cariño de su nuevo amo y sus compañeros, también se gana el de Mónica, de quien llega a convertirse en confidente.

Sin embargo, en la versión que aquí estudiamos este papel es ocupado por Azucena, una muchacha de quince años que representa la inocencia femenina, dentro de su

ignorancia. Trabajaba en la taberna del pueblo, hasta que Juan la acogió en su lecho, por lo que ella le profesa amor a su salvador y se convierte en una de las muchas mujeres interesadas en el protagonista. Como “Ya está en la edad de merecer”, Noel le ofrece a Juan la idea de llevarla al convento para que ahí sea instruida por las monjas y pueda convertirse en una buena esposa, mientras que ellos le buscan un buen partido. Fue ahí donde Juan conoció a Mónica, en el momento que ella se enclaustró para escapar del mundo.

Pero Azucena no tiene ningún interés en aprender a ser una buena esposa y casarse con un buen partido, sino que quiere regresar al lado de Juan, y convertirse en su mujer. Al momento que su salvador se va a buscar fortuna ella aprovecha para escapar de su encierro. Regresó a la taberna, donde después de una redada policial fue arrestada, pero —a diferencia de sus compañeros de mala suerte— a ella no la mandan a Campo Real como jornalera, sino que la envían al burdel de Guadalupe Cajiga.

Viene al caso recuperar lo que Susana Sosenski (2008, pp. 115-116) afirma, en el sentido de que muchas niñas eran entregadas arbitrariamente y sin ningún tipo de trámite de adopción, con la intención de convertirlas en empleadas domésticas en casas familiares, lugares donde podían ser abusadas sexualmente. Tal situación se observa en el caso de Azucena en el burdel, ya que en este escenario sufre de abuso sexual por parte del dueño, quien después intenta esconderla para encubrir el daño que le hizo. No obstante, fue encontrada, y al descubrirse que estaba embarazada quieren obligar a Cajiga a responder por la criatura: “No es de hombres tener a una mujer a la fuerza.”, quien estuvo de acuerdo, porque ve en ese hijo la única forma de trascender. Otro personaje que estaba interesado en responder por él bebé era Mauricio, empleado de la taberna del Tuerto.

Azucena todavía tiene el deseo de ser la mujer de Juan, por lo que le endilga su bebé, con la intención de hacer que Mónica se separe de él. Desgraciadamente pierde a la

criatura, que era una niña. Al momento en que Guadalupe recibió la noticia, no le importó que la criatura muriera. Juan, como tutor de Azucena, le arregló un matrimonio con Mauricio, al principio ella no estaba de acuerdo con unir su vida a la de su compañero de la taberna, pero después del trato y los cuidados que éste le profesó, terminó por enamorarse y aceptó. Su personaje conservó las mismas características al finalizar la historia, era incapaz de comprender y resolver el mundo que la rodeaba, la única actitud que podía tomar es la de pedir auxilio a cualquier figura varonil.

4.2 Las Altamira

4.2.1 Familia encabezada por una viuda

La familia Altamira se encuentra compuesta por tres mujeres; Catalina, Mónica y Aimée, quienes vienen de una aristocracia “rancia venida a menos, que no acepta al desarrapado Juan como pareja de estas [doncellas]” (*El Imparcial*, 21 de julio de 1993, p. 1). Ostentan el título de condesas en un periodo en el que los títulos reales ya no tienen ningún valor nobiliario en el país, solo conservan la nobleza por respeto. La única posesión que ostentaban estas condesas era una mansión en mal estado.

La matriarca era doña Catalina, una mujer viuda. Su nombre completo era Catalina Montero viuda de De Altamira, madre de Mónica y Aimée, prima de Sofía, hermana de Amalia y tía de Dolores (estos últimos dos personajes solo tienen una breve aparición en la recta final de la historia). Aparece en la narración como una mujer madura, tímida y bondadosa, con ademanes suaves y una mirada tierna, pero débil de carácter y sumisa con su difunto esposo, a tal grado que sentía la obligación de perdonar sus infidelidades: “Todos los hombres son así, también tu padre, que en paz descanse, pues de vez en cuando” (figura 24).

Figura 24. Condesa Catalina De Altamira (al centro)



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

El personaje representa la otra cara de la viudez, dentro de su propiedad vemos como se da el reparto de labores domésticas, que menciona Raffaella Fontanot Ochoa (2020, pp. 22-114), entre ella, con sus hijas, y las sirvientas que todavía conservan. No concibe la idea de trabajar, sino que considera que su labor principal consiste en criar a sus hijas y atender a su marido a cambio de una seguridad económica. Al convertirse en viuda siguió un código moral de la época, en el cuál debía cubrir los espejos de su casa, así como renunciar a cualquier objeto de vanidad o adorno. Esto formaba parte del código de abstinencia que debían llevar a cabo.

Prefirió recurrir al arreglo del matrimonio de su hija mayor para evitar que la familia cayera en desgracia. Había visto en Andrés un buen prospecto para Mónica, por lo que pidió a su prima Sofía que obligara a Andrés a cumplir con la palabra de matrimonio dada a su hija. Catalina es el vivo retrato de que en esta época el apellido era tan importante como la posición económica, pues podía haber familias en bancarrota, pero con un nombre que

todavía valía ante la sociedad. Al momento en que Mónica se casó con Juan del Diablo, y empezaron a enamorarse, no quiere comprender la naturaleza apasionada e inseparable del amor que Mónica le profesa a Juan, a quien ella considera un maleante. Trata de convencerla de que él no es un buen partido, pidiéndole que piense en “el apellido que tu padre nos heredó”.

4.2.2 Estereotipo de mujer

Mónica es la protagonista del melodrama, mientras que su hermana Aimée, es la antagonista principal. Sus personajes son dos mujeres de principios del siglo XX, sacudidas por los aires que se respiraban en el porfiriato, su función principal en la trama es que ambos personajes jueguen un papel contrastante. La protagonista tiene como rasgo fundamental sus valores emocionales y del corazón, en los cuales se basa al momento de decidir con quién contraer matrimonio; mientras que la antagonista presenta un estereotipo que induce a pensar que es capaz de rebasar cualquier límite de moral para conseguir sus objetivos: es incapaz de amar tanto a Andrés como a Juan del Diablo, ya que no tiene la capacidad de conjuntar el sexo con el amor.

Figura 25. Mónica De Altamira Montero (de Alcázar y Valle al contraer nupcias con Juan del Diablo)



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

Mónica De Altamira Montero (de Alcázar y Valle al contraer nupcias con Juan del Diablo), es la hermana mayor. Se le presenta como una mujer delgada, de rasgos finos, inquieta, nerviosa, de grandes ojos claros, frágil, abnegada, amorosa, apegada a los prejuicios, morales y religiosos; creció en un espacio cerrado lleno de monjas, pero tiene una ideología más abierta (figura 25). Toda su vida había soñado con el día de su boda con Andrés, por lo que —al enterarse de la cancelación de esta— quedó destrozada. Afectada por el desamor, decidió entrar al convento local con la intención de tomar los hábitos. Sin embargo, Fray Domingo, su confesor, la convenció de salir con estas palabras: “Al convento, hija, no se entra por una decepción amorosa.”

Figura 26. Fernanda María Carlota Aimée De Altamira Montero (de Alcázar y Valle al contraer nupcias con Andrés)



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

Mientras que Fernanda María Carlota Aimée De Altamira Montero (de Alcázar y Valle al contraer nupcias con Andrés), creció en un ambiente más abierto y provincial, personifica la pasión y rebeldía, es soberbia, egoísta, alocada y cínica. Se muestra muy desobligada, por comentarios de su madre como “ponte a tejer”. Gusta de vestir ropa escotada para llamar la atención de los hombres (y jugar con sus sentimientos), mientras que la vestimenta de Mónica siempre recuerda los hábitos monjiles, y tampoco acepta ningún tipo de halago por parte de un hombre (figura 26).

Por un lado, los intereses de Aimée son bastante terrenales: la vestimenta, las fiestas, contraer matrimonio con un hombre acaudalado que le cumpla todos sus caprichos; es decir, representa el mundo donde se combinaba la coquetería con el deseo de encontrar a la persona que le garantizara una vida de lujos y comodidad. Mientras que, por otro lado, Mónica tenía un arduo deseo de servir a sus prójimos, ejemplo de esto se da al momento que conoce el trato inhumano que sufrían los jornaleros en Campo Real y decidió cambiar

su situación: empezó a educar a los niños, les enseñó a leer y escribir, incluso hizo de enfermera con los adultos mayores y enfermos, de aquí sobreviene el mote que le pusiera Juan del Diablo: “Santa Mónica”.

Después de casarse con el hijo ilegítimo de Francisco Alcázar y separarse de él, al no soportar los pleitos entre ambos hermanos, tomó la decisión de irse a vivir sola, por lo que alquiló un cuarto en el pueblo. Al darse cuenta de su situación económica, estaba dispuesta a ponerse a trabajar, a pesar de nunca haberlo hecho en su vida, para tener independencia de su madre y de cualquier otra persona.

Esto último se nota en una conversación entre Mónica y Catalina, donde la primera dijo: “Puedo trabajar”, a lo que la segunda dio por toda respuesta: “¡No repitas esa palabra me oíste!”. En esa época no estaba bien visto que una mujer de sociedad trabajara, con eso quedaría demostrado que cayó en desgracia. La telenovela propone la búsqueda de cierto tipo de profesiones, consideradas como femeninas, en el caso de Mónica fue el de costurera, mientras que los puestos importantes o de intelectuales eran para hombres, con eso demostraban el estatus mayor de unos hacia otros.

Aimée es el arquetipo de un objeto sexual en busca de placer y de dinero, que induce al hombre a la pasión y el pecado, mientras que Mónica piensa en la sexualidad como algo que se debe concebir después del matrimonio. Al momento en que nuestra antagonista acepta la oferta de Andrés, por su riqueza y poder, conoce a Juan del Diablo y se siente atraída por él, por lo que lo seduce con sus encantos: “Hay que coquetear, una guiñada de ojo por aquí, una levantada de falda por acá”, así comienza un juego doble. Seguía latente la idea de que una mujer debía llegar virgen al altar, a pesar de esto a ella no le importa tener sus encuentros pasionales con el pirata, en la clandestinidad que les ofrece una cueva.

Para evitar embarazarse del bandolero, acude a los servicios de la curandera Tehua, quien le da una planta llamada Cabeza de negro, que tenía que mezclar con el té. A la vez que engañó a Andrés al hacerle creer que es el hombre de su vida. Llegado el momento en que Mónica descubrió el romance que hubo entre su hermana y ese “rufián”, decidió echarse la culpa de las malas mañas de su hermana con la intención de salvar su reputación ante su esposo.

Mónica representa a aquellas mujeres que tenían el matrimonio como su máxima aspiración, por lo que guardaba su virtud y recato. Nunca se formó una idea positiva o negativa hacia Juan, sin embargo, le juró lealtad en la iglesia al momento de contraer nupcias, para salvar a su hermana de sus propias mentiras, cambió drásticamente su comportamiento, se vuelve más dulce, débil, frágil, abnegada y amorosa, con lo que logró cautivar a Juan del Diablo.

Aimée, por su parte, es dichosa al amar a este “sucio pirata” en una cueva a las ocultas de los demás, mientras que Andrés la espera para tomar el té. Era un perfecto contraste con el prometido virgen y las finas sedas parisinas de los vestidos que le compró. Aimée rompió con el estereotipo de la mujer de esta época, no es que no existieran mujeres así, la cuestión es que sea una imagen difundida en los medios de comunicación, curiosamente no acaba bien, ya que encuentra la muerte al caer de un acantilado, un caso parecido sería el de *Santa* de Federico Gamboa, publicada en 1907, a través de este personaje el autor “ilustra ampliamente el imaginario social que existían en torno de la prostitución” (Infante, 2000, pp. 75-120). Al final ambas (Aimée y *Santa*) son condenadas por la actitud que llevaban, al reproducir un tipo de moral que rompe con lo establecido, coincidencia con la representación social tradicional de la familia.

Cada una de las tres integrantes de la familia Altamira representa uno de los tres tipos de mujer que, según Cynthia Alejandra Vázquez Franco (2019, pp. 57-70), existía en la sociedad porfiriana: la soltera, la casada y la viuda. Mónica y Aimée son las solteras y casadas, eran jóvenes con aspecto merecedor de visibilidad, mientras que Catalina, en el momento de quedar viuda, tenía la obligación de portar el luto y privarse de la vida pública, con el pasar del tiempo ya podría volver a integrarse a esa vida.

4.2.3 El cortejo y matrimonio

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX era costumbre que la clase privilegiada mexicana se regodeara entre ella y juzgara a las clases bajas por su falta de estatus, como lo menciona el mismo Juan: “Me quiero casar con una mujer de categoría”, o las palabras con las que Aimée intenta convencer a Mónica de que no se case con Juan: “Es un matrimonio tan desigual. Ve tú a saber que costumbre tenga él” (figura 27). Tanto los hombres como las mujeres tenían definidos sus roles en el círculo social al que pertenecían.

Figura 27. Juan del Diablo y Aimée.



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3b-&t=0s>

Las costumbres de la época establecían las labores de hombres y mujeres, de acuerdo con lo que consideraban sus aptitudes físicas y mentales. Era así que la mujer aceptaba su papel limitado. En la búsqueda de un pretendiente a su medida, las mujeres asistían a tardeadas, reuniones o al teatro, siempre acompañadas de uno de los padres, hermanos o amigas; es decir, alguien de confianza. La razón de esto era para evitar que les faltaran “al respeto o que ellas tentaran a los hombres con sus hechizos de mujer” (Bonilla, 2014, pp. 68-73).

Figura 28. Juan del Diablo y Mónica.



Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>

Antes de llegar al “Si, acepto”, se llevaba a cabo el cortejo del hombre hacia la mujer, el cual se podía dar de distintas formas mediante el coqueteo. En *Corazón Salvaje* se presentan varias escenas con ejemplos de cortejo del hombre hacia la mujer, como fue el caso de Andrés y Aimée, quienes representaron el matrimonio por conveniencia desde mucho antes de llegar al altar, como se aprecia en que el primero le hacía a regalos costosos a su pretendida: alhajas, vestidos europeos y le aseguraba una vida libre de preocupaciones al llevarla a vivir a Campo Real, por lo que ella no dudó en aceptarlo, al ver que le ofrecía una estabilidad que Juan jamás podría hacerlo. En su vida de casados, al momento que Andrés la acaricia, ella le dice: “En la luz del sol esos arrumacos no están bien”. También estaba prohibido por el código moral de la época que las parejas se besaran en el noviazgo, solo hasta estar casados, por lo cual hablar de intimidad también era algo mal visto, como se aprecia en las palabras de Mónica: “Se supone que uno no debe hablar de esas cosas”.

En el caso de Juan y Mónica, como ya lo mencionamos, ella aceptó casarse con él para proteger a su hermana, pero con el tiempo y el trato diario terminaron por enamorarse.

La formalidad estuvo ante todo en la pareja, no se tutearon hasta que Juan lo pide: “Podemos ser menos formales y hablarnos de tu”.

Al momento de separarse, y ella decidió buscar independencia, Juan comienza a visitarla todas las noches, algo que la casera desaprobaba (figura 28). Ya que era indecente que una mujer fuera visitada por un hombre a altas horas de la noche o viceversa que una mujer fuera sola a casa de un hombre, menos si estos encuentros eran por las noches, así como tampoco era correcto que un hombre entrara en la recámara de una mujer.

Andrés y Juan del Diablo no representan a los “lagartijos”, pues, aunque eran jóvenes de una familia pudiente, no pasaban sus vidas sin preocupaciones, en francachelas y parrandas: tampoco dormían hasta el mediodía para recuperarse de la desvelada y borrachera de la noche anterior. Javier Bonilla (2014) describe a los “lagartijos” como unos personajes que podían ir por ahí con la intención de coquetear con cuanta mujer de la vida galante se le pasara por su camino, ellos no tenían la necesidad de conservar la castidad antes del matrimonio.

Juan del Diablo expresa una representación social muy importante para la época: No es aceptado como parte de la familia, se le repudia y desconoce, aunque tuviese sangre de familia de élite; le cuesta sobrevivir en un ambiente socialmente hostil, pero, por otra parte, fue aceptado por las herederas de una familia pudiente.

Las señoritas de clase privilegiada debían guardar su recato, y no ser de cascos ligeros: durante sus años de juventud se preparaban para ser mujeres cristianas, su lugar estaba en casa, donde debían aprender a tejer, hablar francés e inglés, y a tocar el piano para amenizar las tardes familiares. Si ellas sucumbían a la seducción masculina y perdían su virginidad, entonces estaban obligadas a contraer nupcias. En el caso de que la mujer saliera embarazada, el matrimonio inmediato era la opción para evitar la pérdida del honor

en público. Según María del Carmen Tonella Trelles: “si el desliz no era del dominio público, la penitencia podía cumplirse en privado, pero en situación de ya existir descendencia, se autorizaba la unión, no sin antes exponerlos a la pública pena” (Tonella, 2006, pp. 81-106).

En cambio, las parejas que no pasaban por el camino del amor, debido a un arreglo matrimonial echo por los padres de la señorita con un refinado y acaudalado caballero, en algunos casos mayor que ella, aunque este no la conociera, ni haya habido un cortejo, tarde o temprano tendrían que casarse. Mediante los matrimonios arreglados se estrechaban relaciones, el caballero podía contar con una fortuna mayor a la de la señorita, así como tener influencias en las esferas de gobierno y negocios que hicieran que el sacrificio que ella haría valiera la pena por el bienestar de su linaje. Como ya lo señalamos el melodrama nos plantea un claro ejemplo de lo que es un matrimonio arreglado: el de Andrés y Mónica, dicha unión se daría con la intención de estrechar relaciones entre ambas familias, y salvar a las Altamira de la ruina, asegurarían su prestigio y fortuna para el porvenir (Bonilla, 2014, pp. 68-73).

Algo curioso es que a pesar de que nunca hubo un trato de uno hacia el otro, Mónica terminó por enamorarse de Andrés. Por lo que al momento en que él pone fin a esta unión conyugal ella quedó destrozada. A pesar de que todos intentan convencer al joven de que cometía un error, Sofía, su madre, describió a Mónica como una esposa perfecta: “Toca el piano, habla francés, borda de maravilla”, mientras que, por otro, Alberto de la Serna, menciona que debía seguir en pie con su palabra, ya que esto era una cuestión de honor. Andrés los ignora y se casa con Aimée.

Figura 29. Dentro de las telenovelas las ceremonias religiosas suelen ser escenas memorables.



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3b-&t=0s>

Las ceremonias religiosas (figura 29) siempre han sido un acto socialmente memorable, las cuales son captadas “como el inicio del matrimonio y no el acto jurídico de la comparecencia con el juez de paz” (García, 1979, pp. 49-99). La iglesia inculcaba la idea de que la unión entre ambas consortes era para siempre, el divorcio era mal visto, se pensaba que solo era para la gente desvergonzada, libertina y depravada, una unión solo se podía disolver en ciertas circunstancias. En su momento, Andrés mencionó que la moción del divorcio llegó a la cámara de diputados y que fue rechazada, y puso como diferencia algunos países europeos donde si es aceptada, a lo que agregó: “México es un país pujante y progresista, y no puede hacer oídos sordos a la modernidad.”

Al quedar viudo y conseguir la anulación de matrimonio de Juan con Mónica, Andrés intenta obligarla a casarse con él, pero ella no lo acepta. El padre Fray Domingo no estaba de acuerdo con la idea de que obligaran a Mónica a contraer matrimonio con un hombre al que no ama. Como representante de la Iglesia creía en la libertad individual de elegir con quien casarse, a pesar de que tuvieran que pasar por alto la autoridad paterna (Tonella, 2006, pp. 180). Incluso un hombre de estado como el juez Marcelo Romero Vargas, quien ve el himeneo como un contrato civil, también está en desacuerdo con Andrés. Con las siguientes palabras muestra su desaprobación de que contrajera nupcias con Mónica: “Lo que rigüe los derechos de los individuos es la constitución”.

4.3 Consideraciones sobre este capítulo

Dentro del estereotipo patriarcal, el poder del padre le era conferido por su apellido y fortuna, quienes debían de estar orgullosos de su estirpe, mientras que su mujer solo tenía que ser un complemento del esposo, y su única obligación era criar a sus hijos. En el caso de la familia Alcázar y Valle, don Francisco es un hombre que lejos de ser un padre autoritario su relación con sus hijos es más amorosa, ya que juega con ellos, les hace presentes y les da consejos para la vida.

En el caso de las viudas el melodrama nos planteó dos estereotipos el de Sofía y el de Catalina. Donde la primera conservó su situación económica estable al heredar la fortuna de su esposo, así como confirió la autoridad de decidir sobre las tierras. Mientras que la segunda se encontraba en bancarrota, y vio en el matrimonio arreglado de su hija la única forma de salvarse de la ruina.

En el caso de los hijos e hijas tenían la obligación de representar los valores y las buenas costumbres practicadas dentro de su grupo social. En el ejemplo de Mónica y Aimée, ellas como las condesas de Altamira, debían de guardar el recato, y no ser de

“cascos ligeros” ya que de ser así podían perder su prestigio social. Dicho recato debía verse en su forma de vestir y de comportarse, ya que ellas pertenecían a las altas esferas sociales.

La antagonista enamora a los protagonistas Juan del Diablo y Andrés, quienes se le entregan por amor, aunque ella solo se burla de ellos. Es decir, muy lejos de plantearnos la figura de una mujer como una víctima, es planteada como la victimaria, al solo pensar en sí misma, es incapaz de sentir amor, solo le importa conservar su estilo de vida.

El honor era algo muy importante dentro de una familia, el cual consistía en que nadie debía ser objeto de burla por fuera del grupo. Al llegar al matrimonio el varón adquiría la obligación de ser el sostén de su mujer, así como un derecho de exclusividad sobre su cuerpo. En el momento en que Andrés descubrió la infidelidad de Aimée sintió que su honor personal y familiar fueron pisoteados por lo que cambió su personalidad y apariencia de un modo muy drástico.

Lo interesante dentro del melodrama *Corazón Salvaje* es el hecho de que Juan del Diablo, un hijo ilegítimo, es el protagonista de la historia, algo que puede ser muy llamativo. Hipotéticamente, se puede suponer que si la obra hubiera sido publicada en los años del porfiriato habría sido fuertemente criticada, por salirse de los parámetros sociales establecidos. Ya que los hijos bastardos eran considerados como una mancha del pecado, y por lo general eran escondidos de tal modo de que nadie supiera de ellos, o en algunos casos podían ser entregados por sus padres, o abuelos a orfanatos.

La telenovela al poner la imagen del hijo legítimo al lado del ilegítimo, permite ver el contraste entre ambos. El primero goza de una buena educación y posición social privilegiada, nunca se enfrentó a la hambruna y peripecias. Mientras que el segundo creció en los barrios bajos y las calles, donde aprendió a sobrevivir, sin educación; y, si bien, con

el tiempo logró hacerse de una embarcación, con la que se daba una vida acomodada. También vemos como este personaje se enfrenta a las peripecias de no ser reconocido por su padre, la comunidad lo ve como un apestado, inclusive al conocer a Aimée quiere formalizar su relación con ella, para lo cual necesita de un apellido.

El serial televisivo lejos de representar la imagen de una familia del siglo XIX, lo que hace es promover un tipo más acorde a la segunda mitad del siglo XX, aunque se presente de una manera histórica. Se promueve un grupo familiar menos tradicional, uno que es más inclusivo acorde con los tiempos actuales.

Conclusiones

La modernización en México a partir de los años 40 del siglo XX se expresó en diversos ámbitos. Por el impacto y la permanencia en el consciente colectivo, es en esta década que se consolidaron muchos de los valores familiares que han regido hasta la actualidad, las cuales podemos ver retratados en nuestras aspiraciones sociales.

Uno de los ámbitos de particular importancia fue el desarrollo de una cultura de masas a través de la difusión de obras impresas destinadas al gran público como las denominadas novelas rosas, algunas de las cuales tuvieron tal éxito que fueron adaptadas a los nuevos medios de comunicación que pronto adquirieron un carácter masivo, como la radio, el cine y la televisión. Este género de entretenimiento tuvo una amplia aceptación y en sus historias ofreció al público una serie de representaciones e ideologías que pretendían reafirmar o transformar los valores tradicionales de la sociedad.

Fue en estas circunstancias en las que el serial televisivo de las telenovelas se convirtió en uno de los géneros que hizo de la vida familiar un tema recurrente, en el que se establecían los roles que deberían desempeñar sus diferentes miembros, con lo que contribuían a difundir una representación social de los mismos que respondía a un determinado momento histórico.

En esta investigación se analizó el caso del melodrama casero *Corazón Salvaje*, específicamente la telenovela producida en 1993, la cual se clasifica como telenovela de época porque su ambientación data de finales del siglo XIX y principios del XX en México, período conocido como el porfiriato. La idea de trabajar con este serial televisivo viene de la licenciatura, donde se llevó a cabo un análisis de la telenovela histórica: *El vuelo del águila*, misma que también está ambientada en el mismo periodo, con lo que se buscaba mostrar que tan diferente es la forma en que ambas producciones abordaron una misma

época, pero de distinta manera, en esto se encontró la forma de seguir con una misma línea de investigación, y de paso mostrar como ambas obras muestran uno de los periodos más controversiales en la historia de México, el porfiriato.

En el caso particular de *Corazón Salvaje*, fue una obra que nació de la pluma de una de las escritoras de telenovelas más renombradas en México, Caridad Bravo Adams, quien la ambientó, como a la mayoría de sus trabajos, en un trópico. Podemos suponer que al momento de escribir el diálogo hizo consulta de material histórico para conocer cómo eran los años en los que ambientó su obra, así como también debió investigar de los usos y costumbres en esa isla de las Antillas, la Martinica, y las ciudades que en ella existen.

En sus primeras adaptaciones al cine y la televisión esta historia también buscó recrear dicha isla, después decidieron trasladar la historia al estado portuario de Veracruz. Como vimos en el análisis a la obra, las fechas en que Bravo Adams adaptó la obra no difiere de la época en que se ambientó la telenovela con la que trabajamos.

El objetivo central del análisis fue conocer cuál era el ideal de familia que se promovía desde la industria del entretenimiento; así como identificar que tan apegada a la historia era esa representación de la familia. Otro objetivo fue incorporar la televisión y las telenovelas como fuentes de investigación histórica, ya que fueron una de las vías más influyentes para la difusión de valores en la segunda mitad del siglo XX.

Se partió de considerar que la sociedad es la que proporciona los ejemplos que son llevados a la pantalla, los cuales se integran como modelos de quienes disfrutaban de estas producciones, sin importar si el tiempo y los lugares de ambientación son distintos al momento en que son proyectados.

En la época y el espacio en que se ubica la trama de *Corazón Salvaje*, el modelo familiar imperante era de estructura patriarcal. Este modelo se contrastó con el imperante

en el último tercio del siglo XX, particularmente la jerarquía al interior de los grupos familiares, así como los roles de cada uno de sus miembros.

Del análisis realizado se constata que prevalece el modelo familiar tradicional en el que el padre funge como proveedor, la madre como ama de casa y educadora de los hijos, los varones eran “lagartijos” que vivían en la francachela, y las mujeres tenían que ser recatadas, solo podían salir de casa en compañía de otra persona.

Sin embargo, la investigación también mostró que en la trama se asumieron situaciones que no corresponden con el modelo de familia patriarcal. Así, las figuras paternas tienen poco peso, contrastado con las madres que ejercen su influencia o autoridad sobre los distintos personajes.

Además, el protagonista, Juan del Diablo, es un hijo ilegítimo, producto de una relación extramarital, algo que era condenado en la época de ambientación por la inexistencia de una unión entre los padres reconocida por la Iglesia o el Estado. La telenovela cuidó a este personaje en exceso, ya que fueron muy pocas las referencias negativas hacia él, si aparecen es de la mano de figuras antagónicas como Sofía, Bautista, o el alguacil Spíndola, entre otros personajes que vienen de estratos distintos, y siempre lo vieron con menosprecio.

Curiosamente en la trama del serial podemos ver que Juan del Diablo tiene como aspiración la de entrar a la burguesía, aunque en su caso con el fin de casarse con una mujer de sociedad. Con lo que trazo la línea al que el público debía aspirar a una buena vida, y poner esto como una aspiración para la audiencia.

De tal forma que la representación social que promueve *Corazón Salvaje* no corresponde enteramente a la de la familia patriarcal porfiriana, sino que promueve los nuevos valores familiares que emergieron en la segunda mitad del siglo XX: como los

derechos de los niños, el amor entre las parejas, el reconocimiento social de las familias monoparentales, entre otros.

Corazón Salvaje de 1993 se produjo en un periodo de crisis de estas historias, donde los escritores carecían de un estilo propio y solo readaptaban las mismas historias de éxito, sin embargo, y a pesar de esto, la historia tuvo un rating muy alto, gracias a la calidad de sus histriones, el vestuario, la escenografía, y la adaptación que hiciera María Zarattini de la historia, que fue contada de una manera distinta a sus antecesoras. Fue muy bien dirigida por José Rendón, podemos notar el éxito ya que aún se transmite y exporta a otros países, por lo que se quedó como un clásico de la televisión mexicana. El toque cinematográfico, lenguaje y actitudes de la historia y sus personajes, es lo que acapararon la atención de las esferas sociales.

Este estudio cumplió con la tarea de explicar cómo fue representada la familia en una de sus historias más famosas, donde pudimos ver que lejos de aparecer como una familia de la época en que se ambienta, su trato fue más el de una familia de mediados del siglo XX. En el trayecto del proyecto también se señaló como fue la representación de la vida de los jornaleros en una finca, las autoridades, vestimenta y el cortejo en esos años.

Aunque el interés por estos temas ya estaba presente por parte de científicos sociales e investigadores en comunicación y periodistas. La mayoría de estos estudios más que nada van enfocados en medir el impacto masivo de estos seriales, o también como transmisores de valores sociales vigentes.

El trabajo también demuestra que estos seriales ofrecen la posibilidad de análisis histórico, ya que se realizan con la asesoría de historiadores, quienes deben brindar una óptima representación de la época. En el caso de las telenovelas: *El vuelo del águila* y *Corazón Salvaje*, ambas fueron producidas bajo un mismo contexto, el periodo presidencial

de Carlos Salinas de Gortari, con la única diferencia de que la segunda fue producida antes que la primera, con diferencia de un año, pero ambas cumplieron con la principal labor de los melodramas caseros, el de ser un punto de escape para que la audiencia olvide sus problemas, aunque sea por un momento.

También al realizar el estudio de uno de estos seriales debemos tener un conocimiento anterior del año en que fue producida, bajo que contexto se realizó, porque esto lleva a un mejor entendimiento de los temas que son abordados en la trama. Al final la puerta se queda abierta para futuras investigaciones en torno a las telenovelas, en el tintero se quedaron muchos temas por abordar en torno de la historia de estas, las producciones más importantes dentro de la televisión mexicana.

Referencias

Periódicos

- El Imparcial*. (10 de febrero de 1994). A Italia Palomo, p. 3.
- El Imparcial*. (10 de julio de 1993). Aprende en la TV Ana Colchero, p. 4.
- El Imparcial*. (11 de julio de 1993). Enloquecen por su "Corazón Salvaje", p. 1.
- El Imparcial*. (12 de octubre de 2009). Pondrán a prueba el corazón, p. 1.
- El Imparcial*. (13 de julio de 1993). Es muy mala Ana Colchero, p. 3.
- El Imparcial*. (15 de octubre de 2009). Aracely Arámbula Deprimida por críticas, p. 3.
- El Imparcial*. (18 de febrero de 1994). Luces, camara y acción, p. 4.
- El Imparcial*. (2 de febrero de 1994). Mijares visitante distinguido en nuestra ciudad, p. 4.
- El Imparcial*. (21 de julio de 1993). Entre corazones salvajes te veas, p. 1.
- El Imparcial*. (26 de julio de 1993). Lleva su vida hasta el cine, p. 2.
- El Imparcial*. (3 de julio de 1993). Entérese de las telenovelas, p. 4.
- El Imparcial*. (4 de julio de 1993). Aprende en la TV Ana Colchero, p. 2.
- El Imparcial*. (4 de julio de 1993). Comentando la TV, p. 4.
- El Imparcial*. (5 de julio de 1993). Regresa un "Corazón Salvaje", p. 1.

Material audiovisual

Momentos de Telenovela. (2012a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0&t=0s&list=PLE5C415CFE889BA31&index=4>

Momentos de Telenovela. (2012b). *Edith González. Trayectoria* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=FkrcPThrwU&list=PLE4F7357740CA61AA&index=>

29

Momentos de Telenovela. (2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3b-&t=0s>

Momentos de Telenovela. (2013b). *Las telenovelas mexicanas en el mundo* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=yDIRzBfzTR8&index=19&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLIEeKi>

Momentos de Telenovela. (2013c). *Enrique Lizalde* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7WWXic18JCM>

Momentos de Telenovela. (2013d). *Finales de telenovela en playas mexicanas* [Archivo de video].

YouTube.<https://www.youtube.com/watch?v=dM7908cnmfs&index=17&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLIEeKi>

Momentos de Telenovela. (2013e). *La casa de Las Secretas Intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=0s&index=14&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLIEeKi>

Momentos de Telenovela. (2015). *Adalberto Parra. Trayectoria* [Archivo de video].

Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=k_SNTMo18fY&t=2s

Momentos de Telenovela. (2020). *Ernesto Yáñez | Momentos de Telenovela | Descanse en paz* [Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=_yU7Yj5t5zY&list=WL&index=110

Bibliografía

Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Arrom, S. M. (1992). Historia de la mujer y de la familia latinoamericanas. *Historia Mexicana*, 42 (2), 379-418.

Bel Bravo, M., A. (2000). *La familia en la historia. Propuestas para su estudio desde la nueva historia cultural*. Madrid: Ediciones encuentro.

Bonilla, J. (2014). El amor en los tiempos de don Porfirio. Las mieles del romanticismo entre la élite. *Relatos e historias en México*, (70), 68-73.

Bravo Adams, C. (1957). *Corazón Salvaje*. Ciudad de México: Editorial Constanca.

Bravo Adams, C. (1970) *Corazón Salvaje. Tercera parte Juan del Diablo*. Ciudad de México: Editorial Diana.

Bravo Adams, C. (1978) *Corazón Salvaje. Segunda parte Mónica*. Ciudad de México: Editorial Diana.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Díaz-Leal A., L. (2015). Transformaciones de la familia: objeto y estudio de las ciencias sociales. *Veredas*, 30, 271-296.

Dorcé, A. (2009). *Construyendo la historia de la telenovela en México. El modelo fundacional*. *Signo y Señal*, (21), 177-196.

Durkheim, E. (2000). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón.

Durkheim, E. (2001). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Espino Gómez, B., E. (1989). *Efectos de la exposición a una telenovela histórica en la adquisición de conocimiento y el cambio de actitudes en una población de adolescentes y adultos mexicanos*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.

Esteva Esteva, M., J. (2017). *Espacio y representación social de la mujer: análisis a partir de los personajes femeninos en Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro, y Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta*. (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.

Fernández, C. y Paxman, A., (2000). *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. Ciudad de México: Grijalbo.

Fontanot Ochoa, R. (2020). *Especificidad del trabajo de mujeres y el servicio doméstico durante el porfiriato en Sonora (1895-1910)* (Tesis de Maestría). El Colegio de Sonora, Hermosillo.

García Peña, A, L. (2004). Madres solteras, pobres y abandonadas: ciudad de México, siglo XIX. *Historia Mexicana*, (3), 647-692.

García Vega, A. L. (2017). Atavío femenino y moral durante el porfiriato en Sonora. En A. Grageda, H. Vega, H. Félix y L. García (coord.), *Género y estudios familiares en el noroeste de México. Una visión multidisciplinaria* (pp. 102-108). Hermosillo: Universidad de Sonora.

García Vega, A. L. (2019). *Vestidas de polvo y espuma: un acercamiento a la Historia de la moda femenina en Sonora (1895 - 1910)* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Sonora, Hermosillo.

García, M. (1979). *Dependencia económica y sexualidad en la telenovela mexicana*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Ghirardi, M. (2008). Reclamados, embargados, cobrados, cedidos. La infancia como ¿valor de uso? en Córdoba, Argentina, siglos XVII-XIX. En M. Guirardi (coord.^a), *Familias iberoamericanas ayer y hoy. Una mirada interdisciplinaria* (pp. 251-283). Río de Janeiro: Alap Editor.

González Requena, J. (2014). *Análisis de las Imágenes Audiovisuales: Vol. II*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-ii-analisis-de-las-imagenes-audiovisuales/>

Gudinni, A. (1992). *Indiscreciones de la TV (Piedras y coronas)*. Ciudad de México: Editorial Posada.

Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas.

Gutiérrez, R., Díaz Otero, K., y Román Reyes, R. (2016). El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica. *Ciencia Ergo Sum*, 23 (3), 219-230.

Hernández Ruiz, C. A. (2013) *La historia de México a través de los programas de televisión: La Antorcha Encendida y Gritos de Muerte y Libertad* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Hobsbawn, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos aires: Crítica Grijalbo Mondadori.

Infante Chavira, M., S. (1994). *La telenovela: una opción para la educación*. (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Infante Vargas, L. (1996). *Las mujeres y el amor en Violetas del Anáhuac (1887-1889)* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Infante Vargas, L. (2000). *Mujeres y amor en revistas femeninas de la Ciudad de México (1883-1907)* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Jodelet, D. (2003). Pensamiento social e historicidad, *Relaciones*, XXIV (93), 99-113.

Martín Barbero, J. y Rey, G. (1992). *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Medellín: Gedisa.

Martínez Lemus, M., M. (2018). *La representación de lo nacional en el cine de Emilio "Indio" Fernández*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma Metropolitana, Estado de México.

Martínez, A. (2012). Redo, Almada y Johnston, tres empresarios azucareros y sus redes comerciales. 1900-1940. En J. M. Romero Gil (coord.), *La Revolución en las Regiones: una mirada caleidoscópica* (pp. 398-406). Hermosillo: Universidad de Sonora

Medina Cano, F. (2011). La Telenovela: un género en transformación. *Revista Comunicación*, (28), 81-101.

Melo, M., B. (2008). Configuraciones vinculares de parejas en el siglo XXI. Entre el autoritarismo y el apego. En M. Guirardi (coord.^a), *Familias iberoamericanas ayer y hoy. Una mirada interdisciplinaria*. (pp. 353-369), Río de Janeiro: Alap Editor.

Monsiváis, C. (2008). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En *Historia General de México* (pp. 957-1075). Ciudad de México: El Colegio de México.

Moscovici, S. (1979). La representación social: un concepto perdido. En *El psicoanálisis, su imagen y su público* (pp. 27-48). Buenos Aires: Anesa-Huemul.

Murrillo Acosta, L., C. (2010). *La televisión como consumo cultural en México: el caso de las Telenovelas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pastina, A. C., Rego, C. M. y Straubhaar, J. D. (2004). La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América latina: Tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir. *Global Media Journal 1* (1).

Pico Rubio, J. (2011). Evolución y actualidad de la concepción de familia. Una apreciación de la indigencia positiva de las tendencias dominantes a partir de la Reforma de Derecho Matrimonial Chileno. *Revista lus et Praxis*, 17, (1), 31-56.

Presta, A. M. (2008). “Por el mucho amor que tengo” Matrimonio indígenas, poliginia y vida conyugal en Charcas, siglos XVI-XVII. En M. Guirardi (coord.^a), *Familias iberoamericanas ayer y hoy. Una mirada interdisciplinaria* (45-62). Río de Janeiro: Alap Editor.

Ramírez Bonilla, L. C. (2015). *La hora de la TV: incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la Ciudad de México (1958 - 1966)*. *Historia Mexicana*, (1), 289-356.

Reyes M., L. (1999). *Crónica de la Telenovela: México Sentimental*. Ciudad de México: Clío.

Rivera Reynaldos, L., G. (2007). La construcción del “deber ser” femenino y los periódicos para mujeres en México durante la primera mitad del siglo XIX. *Ciencia Nicolaita*, 47, 5-18.

Rueda Torres, A. (1995). *Proceso de producción de la telenovela en México* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Estado de México.

Salgado Salgado, S. (1986). *La telenovela: Causas y efectos en la cultura mexicana*. (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

- Sosenski, S. (2008). Un remedio contra la delincuencia: el trabajo infantil en las instituciones de encierro de la Ciudad de México durante la posrevolución, *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, LX (2), 95-118.
- Sosenski, S. (2010). En defensa de los niños y las mujeres: un acercamiento a la vida de la psiquiatra Mathilde Rodríguez Cabo. *Salud mental*, 33 (1), 1-10.
- Sosenski, S. (2012). Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960), *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, 132, 95-128.
- Sosenski, S. (2014). La comercialización de la paternidad en la publicidad gráfica mexicana (1930-1960). *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (48), 69-111.
- Tonella Téllez, M., C. (2006). “Os declaro marido y mujer” *Familias y estrategias matrimoniales en el obispado de Sonora, 1775-1830* (Tesis de Maestría). El Colegio de Sonora, Hermosillo.
- Torres Aguilera, F. J. (1992). *Telenovelas, Televisión y Comunicación*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Touraine, A. (2016). *El fin de las sociedades*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez Franco, C. A. (2019). *Análisis del vestido de la mujer de clase alta del Porfiriato, a través de la imagen de Carmen Romero Rubio de Díaz (1890-1910)* (Tesis de Maestría), El Colegio de Sonora, Hermosillo.
- Zaldívar Rivero, L. G. (1995). *Muchachos fugaces: factores que propician el éxito de la telenovela juvenil* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Zarza Rondón, G. Á. (2017). Entre la ficción y la pasión. Dos siglos de historia mexicana a través de la telenovela. *Procesos Históricos*, 31 (1), 47-63. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/200/20049680006/html/index.html>

Apéndice

Caridad Bravo Adams y su obra literaria

Figura 30. Caridad Bravo Adams



Fuente: Gudinni, A. (1996). *El castillo de las estrellas. La telenovela en todos los canales y en todos los países*. Ciudad de México: Grijalbo Tres Lunas. P. 438.

Oriunda de Villahermosa, Tabasco, nació el 14 de enero de 1908, hija de actores cubanos que emigraron al país. Residió sus primeros años de vida en Ciudad de México, después partiría con rumbo a Puerto Rico, hasta su regreso en 1934. Consiguió trabajo como periodista, sus notas le valieron formar parte del Ateneo Mexicano de Mujeres, incluso llegó a ser actriz, y participar en obras de corte nacionalista, así como hacer una breve aparición en la película: *Corazón bandolero*.

En 1936 viajó a La Habana, Cuba, donde escribió el libreto de su primera radionovela: *Yo no creo en los hombres*, con la que inspiró el llamado “teatro del aire”, después seguirían libretos como: *La Mentira, La Intrusa, Lo Imperdonable, Pecado Mortal, Bodas de Odio, Estafa de amor, Tormenta en el paraíso, Lo que tú callaste, La desconocida, El amor apasionado de un aventurero, Más fuerte que tu amor*, entre otros. Bajo el mandato de Fidel Castro escribió dos novelas históricas, que le costaron el exilio,

por lo que regresó a México. Al incursionar en los melodramas televisivos ya tenía su propio sello personal, casi como una marca registrada (Reyes, 1999, pp. 20-29).

Ya estaba consolidada como una veterana en la radio la primera vez que la televisión recurrió a sus libretos a mediados de los sesenta. Alfredo Gudinni (1992, pp. 267-285) menciona que sus últimos años los paso en la Casa del Actor, no tuvo familia y jamás contrajo matrimonio, la única compañía que tuvo fue la de su madre.

A lo largo de su vida fue reconocida por sus historias, ya que escribió más de 20, de las cuales volvió a readaptar varias. Tenía su propia fórmula de escritura; la de una mujer mala pero hermosa, con una amiga (en algunas ocasiones hermana o prima) que cree en el amor, un hombre apuesto, pero con malos sentimientos, y un hombre débil y enfermizo, pero con buenas intenciones, quienes se debaten a todo lo largo y amplio del drama. Como buena escritora de melodramas nos cuenta varios relatos de amor al estilo de las novelas literarias románticas (Gudinni, 1992, pp. 70-73).

Murió en la Ciudad de México el 13 de agosto de 1990, a los 86 años, por un paro cardíaco, mas no murió su legado, ya que sus novelas siguen adaptándose, aunque pueden sufrir de cambios en sus argumentos, personajes o hasta títulos. Siempre fue una mujer humana y sensible, a pesar de todos sus éxitos recibió poco dinero por su trabajo, apenas le alcanzo para su propia manutención (Gudinni, 1992, pp. 267-285).

Corazón Salvaje, es una de sus novelas clásicas más recordadas, escrita en tres tomos y 1200 páginas llenas de pasión: *Corazón Salvaje*, *Mónica* y *Juan del Diablo*. Con personajes abnegados y rebeldes, la historia cautiva en el escenario de una isla con nombre de mujer, La Martinica, una posesión francesa de ultramar, en las Antillas, donde aprendemos a respetar y a despreciar a estos protagonistas (Gudinni, 1992, pp. 276-277).

La sola adaptación de esta obra bastó para que Carito (figura 30), como solían llamarla sus amigos, se inmortalizara en la historia del género, por las varias versiones que se hicieron de ella. Como lo dice Luis Reyes de la Maza (1999, pp. 20-21): “al mostrar que su dominio de la estructura dramática y lo inquietante de sus personajes, que nunca se alinean ni en el Bien puro ni en el Mal declarado, resisten el paso del tiempo”.

Anexos

Anexo A

Tabla 1. Telenovelas

Nombre	Año	Productor y dirección	Guion
<i>Senda prohibida</i>	1958	Rafael Banquells	Fernanda Villeli
<i>Gutierritos</i>	1958	Valentín Pimstein, Rafael Banquells	Estela Calderón
<i>Un paso al abismo</i>	1958	Rafael Banquells	Manuel Canseco Noriega
<i>Más allá de la angustia</i>	1958	Rafael Banquells	Mimi Bechelani
<i>Cadenas de amor</i>	1959	Rafael Banquells	Estela Calderón
<i>Ha llegado un extraño</i>	1959	Rafael Banquells	Francisco Javier Camargo
<i>El precio del cielo</i>	1959	Rafael Banquells	Fernanda Villeli
<i>Teresa</i>	1959	Rafael Banquells	Mimi Bechelani
<i>Elisa</i>	1959	¿?	¿?
<i>Casa de odio</i>	1960	Ernesto Alonso	Estela Calderón
<i>Murallas blancas</i>	1960	Ernesto Alonso, Francisco Jambrina	Gabriel Guerrero
<i>La leona</i>	1960	Ernesto Alonso	Marissa Garrido
<i>Estafa de amor</i>	1961	Ernesto Alonso	Caridad Bravo Adams
<i>Sor Juana Inés de la Cruz</i>	1962	Ernesto Alonso	¿?
<i>La herencia</i>	1962	Julio Bracho	¿?
<i>Penumbra</i>	1962	¿?	¿?
<i>Doña Macabra</i>	1963	Ernesto Alonso	Hugo Argüelles
<i>Maximiliano y Carlota</i>	1965	Ernesto Alonso	Guadalupe Dueñas, Margarita López Portillo
<i>El derecho de nacer</i>	1966	Ernesto Alonso	Félix B. Caignet
<i>Corazón Salvaje</i>	1966	Ernesto Alonso	Caridad Bravo Adams
<i>La Tormenta</i>	1967	Miguel Alemán Velasco, Ernesto Alonso	Miguel Sabido, Eduardo Lizalde
<i>Gente sin historia</i>	1967	¿?	¿?
<i>Rubí</i>	1968	Valentín Pimstein, Fernando Wagner	Yolanda Vargas Dulché
<i>Estafa de amor</i>	1968	Ernesto Alonso	Caridad Bravo Adams
<i>La Constitución</i>	1969	Ernesto Alonso	Miguel Sabido
<i>Yesenia</i>	1970	Fernando Wagner	Yolanda Vargas Dulché
<i>Simplemente María</i>	1970	Rafael Quiroga Delgado	Norberto Díaz Granados
<i>El amor tiene cara de mujer</i>	1971	Valentín Pimstein	Nené Cascallar, Estela Calderón, Manuel Canseco Noriega
<i>La recogida</i>	1971	Valentín Pimstein	Julio Porter
<i>Muchacha italiana viene a</i>	1972	Ernesto Alonso, Alfredo Saldaña	Delia González

<i>casarse</i>			Márquez, Fernanda Villeli, Marissa Garrido
<i>Cartas sin destino</i>	1973	Ernesto Alonso, Julio Castillo	Julio Alejandro
<i>Mundo de juguete</i>	1974	Valentín Pimstein, Rafael Banquells, Manolo García	Luis Reyes de la Maza
<i>Ven Conmigo</i>	1976	Luis Vega, Miguel Sabido	Celia Alcántara, Guillermina Rivas, Miguel Sabido
<i>Acompáñame</i>	1977	Luis Vega, Miguel Sabido	Carlos Olmos, Miguel Sabido
<i>Corazón Salvaje</i>	1977	Ernesto Alonso	Caridad Bravo Adams
<i>Vamos juntos</i>	1979	Karlos Velázquez	Estela Calderón, Miguel Sabido
<i>Los ricos también lloran</i>	1980	Valentín Pimstein, Rafael Banquells	Inés Rodena, María Zarattini, Valeria Philips, Carlos Romero
<i>El Combate</i>	1980	Julio Castillo	Estela Calderón, Irene Sabido
<i>Caminemos</i>	1981	Julio Castillo	Carlos Olmos, Irene Sabido
<i>Chispita</i>	1982	Valentín Pimstein, Héctor Ortega, Pedro Damián	Lucía Camen, Vivian Pestalozzi, Abel Santa Cruz
<i>El derecho de nacer</i>	1982	Ernesto Alonso	Fernanda Villeli
<i>El maleficio</i>	1983	Ernesto Alonso, Raúl Araiza	Fernanda Villeli
<i>Eclipse</i>	1984	Silvia Pinal, Julio Castillo, Carlos Guerra	¿?
<i>Tú o nadie</i>	1985	Ernesto Alonso, José Rendón	María Zarattini
<i>Quinceañera</i>	1985	Pedro Damián, Mónica Miguel	René Muñoz, Edmundo Báez, Marcia del Río
<i>El engaño</i>	1986	Ernesto Alonso, Carlos Guerra, Sergio Jiménez	¿?
<i>La gloria y el infierno</i>	1986	Gonzalo Martínez Ortega	Antonio Monsell
<i>El camino secreto</i>	1986	Emilio Larrosa, José Rendón	José Rendón
<i>El padre gallo</i>	1986	Juan Osorio, Gonzalo Martínez Ortega	Arturo Moya Grau, Luis Reyes de la Maza
<i>Cuna de Lobos</i>	1986	Carlos Telles, Antonio Acevedo	Carlos Olmos, Enrique Serna, Margarita Villaseñor
<i>Senda de Gloria</i>	1987	Ernesto Alonso, Raúl Araiza	Fausto Zerón Medina, Miguel Sabido, Eduardo Lizalde
<i>El Pecado de Oyuki</i>	1987	Lucy Orozco, Benjamín Cann	Yolanda Vargas Dulché
<i>Yesenia</i>	1987	Irene Sabido	Yolanda Vargas Dulché, Luis Reyes de la Maza
<i>María Mercedes</i>	1992	Valentín Pimstein, Beatriz Sheridan	Inés Rodena, Carlos Romero, Vivian Pestalozzi, Dolores Ortega, Rosario Velicia, María Luisa

			Solís
<i>Corazón Salvaje</i>	1993	José Rendón	María Zarattini
<i>Marimar</i>	1994	Verónica Pimstein, Beatriz Sheridan, Juan Carlos Muñoz, Marta Luna	Inés Rodena, Carlos Romero, Valeria Philips, Tere Medina, Rosario Velicia
<i>El Vuelo del Águila</i>	1994	Ernesto Alonso, Carlos Sotomayor, Gonzalo Martínez Ortega, Jorge Fons, Claudio Reyes Rubio, Jesús Moreno, Federico Farfán	Enrique Krauze, Fausto Zerón Medina, Liliana Abud, Eduardo Gallegos, Antonio Monsell, Tere Medina
<i>María la del Barrio</i>	1995	Angelli Nesma Medina, Paulina Viesca Azuela, Beatriz Sheridan, Marta Luna	Inés Rodena, Carlos Romero, Alberto Gómez, Vivian Pestalozzi, Rosario Velicia
<i>La Antorcha Encendida</i>	1996	Ernesto Alonso, Carlos Sotomayor, Gonzalo Martínez Ortega, Claudio Reyes Rubio, Jesús Moreno	Fausto Zerón Medina, Liliana Abud, Marcia Yance, José Manuel Villalpando, Tere Medina
<i>Nada Personal</i>	1996	Antonio Serrano Argüelles, Hugo Rodríguez, Walter Doehner	Carlos Payán, Epigmenio Ibarra, Hernán Vera
<i>Imperio de cristal</i>	1996	Carlos Sotomayor, Rafael Urióstegui	Orlando Merino, Jaime García
<i>Mirada de Mujer</i>	1997	Epigmenio Ibarra, Carlos Payán, Antonio Serrano Argüelles	Araceli Monsell
<i>La Chacala</i>	1997	Juan David Burns, Elisa Salinas, Christian Bach, Humberto Zurita, Juan Carlos Muñoz	Eric Vonn, Carlos Diez, Angélica Sánchez
<i>Demasiado Corazón</i>	1997	Sachiko Uzeta, Walter Doehner, Javier Patrón Fox	Alberto Barrera, Luis Zekowicz, Carmen Madrid, Patricia Ruvalcaba, Sandra Tamés, Araceli Monsell
<i>La Vida en el Espejo</i>	1999	Epigmenio Ibarra, Carlos Payán, Hernán Vera, Marcela Mejía, Antonio Serrano	Bernardo Romero Pereiro, Araceli Monsell

Fuente: Elaboración del autor

Anexo B

Tabla 2. Versiones de *Corazón Salvaje* a través de los tiempos

Versión	Año	Formato	Material Disponible
Novela literaria	1957	Trilogía escrita por Caridad Bravo Adams (<i>Corazón Salvaje</i> , <i>Mónica</i> y <i>Juan del Diablo</i>)	Si
Película (mexicana)	1956	Actuación de Martha Roth, Rafael Beltrán, Christiane Martel y Carlos Navarro	No
Telenovela (venezolana)	1965	Actuación de Doris Wells, Eva Moreno, Óscar Martínez, Miguel Ángel Landa.	No
Telenovela (mexicana)	1966	Actuación de Julissa, Enrique Lizalde, Jacqueline Andere y Enrique Álvarez Félix	No
Telenovela (Puerto Rico - <i>Juan del Diablo</i>)	1966	Actuación de Braulio Castillo, Gladys Rodríguez, Martita Martínez y José Yedra.	No
Película (mexicana)	1968	Actuación de Angélica María, Julio Alemán, Teresa Velázquez y Manuel Gil	Sí
Radionovela (mexicana)	1969	Actuación de Amparo Garrido	Si
Telenovela (mexicana)	1977	Actuación de Angélica María, Martín Cortés. Susana Dosamantes y Fernando Allende.	No
Telenovela (mexicana)	1993	Actuación de Edith González, Eduardo Palomo, Ana Colchero, Ariel López Padilla, Enrique Lizalde y Claudia Islas.	Si
Telenovela (mexicana)	2009	Actuación de Aracely Arámbula, Eduardo Yáñez, Cristián de la Fuente y Laura Flores.	Si

Fuente: Elaboración del autor.

Apéndice de fotografías

Portada de *Corazón Salvaje* (1993)



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3>

[b-&t=0s](#)

Introducción de *Corazón Salvaje* (1966)



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3>

[b-&t=0s](#)

Escenas de *Corazón Salvaje* (1977)



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SOXdu3b-&t=0s>

Escenas de *Corazón Salvaje* (1993)



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013^a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SQXdu3b-&t=0s>





Fuente: Momentos de Telenovela. (7 de julio de 2012^a). *Telenovela Corazón Salvaje* [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9PqN0kSWWZ0>



Fuente: Momentos de Telenovela. (10 de noviembre de 2012^b). *Edith González. Trayectoria* [Archivo de video].

Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=FkrcPThrwU&list=PLE4F7357740CA61AA&index=29>

Más imágenes de los interiores de la “Casa fortaleza”



Fuente: Momentos de Telenovela. (17 de diciembre de 2013e). *La casa de Las Secretas Intenciones y Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nfFdyG-dL74&t=0s&index=14&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLieeKi>

Escenas de *Corazón Salvaje* (2009)



Fuente: Momentos de Telenovela. (6 de marzo de 2013a). *Versiones de Corazón Salvaje* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=26vwzYev41g&index=5&list=PLIvSbEcM8ztRoJf6v8POCuCa6SOXdu3b-&t=0s>

***Corazón Salvaje* en idioma inglés**



Fuente: Momentos de Telenovela. (15 de abril de 2013b). *Las telenovelas mexicanas en el mundo* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=yDIRzBfzTR8&index=19&list=PLIvSbEcM8ztQGpYbfhOBN5tpAASLjeeKi>

Enrique Lizalde hizo historia por sus múltiples apariciones en varias versiones de *Corazón Salvaje*



Fuente: Momentos de Telenovela. (3 de junio de 2013). *Enrique Lizalde* [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7WWXic18JCM>

Vida y Cultura

Enloquecen por su "Corazón Salvaje"

"Corazón Salvaje"

La telenovela finaliza hoy, en punto de las 21:00 horas, por el canal de las estrellas

1. ¿Para qué se hizo para ir a la cárcel, no quitarla de los médicos que alguna vez le hicieron, ahora se y tratan de salvar su vida?

En la telenovela "Corazón Salvaje", es el capítulo de la semana que se emite por el 10% del total de la audiencia, según el Departamento de Investigación y Estadística de El Imparcial.

Este es el resultado de un sondeo entre cincuenta personas, la muestra es un grupo de personas, quienes a pesar de la "realidad" que demostró el actor Juan de Dios (Juan de Dios) antes que los hubiera matado que se quedara con Juan del Diablo (Juan del Diablo).

Todos los malos delen de tener su momento castigo, y las protagonistas son desde la sociedad hasta la cárcel y en algunos casos hasta la muerte, según sus méritos.

Como se recordará, la desgracia ha perseguido a Mónica y Juan de Dios, empobrecimiento, violencia por su apellido "del diablo".

A pesar de que se amas tanto, en han podido poner los cosas claras y amarse para siempre.

Dicha telenovela (tema de Mónica) se ha querido comprender la naturaleza apasionada e inseparable del amor que se vive entre los protagonistas a quien ella consideró un ruidante.

A pesar de que Andrés parece haberse arrepentido de su mala sangre, de su egoísmo y de su rencor hacia su hermano Juan, ¿qué tan cierta es su nueva actitud?

¿Mónica y Juan intentando amarse?

¿Se salvará Mónica, Andrés y Catalina con la "sepa"?

¿Logrará Mónica ser feliz, por fin, el hijo de Juan, aún salvaje?

Todas estas interrogantes tendrán su respuesta hoy, cuando usted vea el último capítulo de la telenovela "Corazón Salvaje", hoy en punto de las 21:00 horas.

Esto piden los entrevistados

1. ¿Qué final le gustaría que tuviera la telenovela "Corazón Salvaje"?

Mónica y Juan se quedaran juntos 52%

Final feliz y cada quien con lo que merecen 9%

Muerte de Andrés y Doña Sofía 2%

Juan y Mónica juntos y reconciliados con Andrés 12%

Mónica con un hijo y Andrés y Doña Sofía muerta 2%

Que muera los dos galanes y Mónica sola 3%

Amigo Andrés y Juan 3%

Emancipación y divorcio a las demás mujeres 2%

Final impresionante 2%

En la boca del torro 2%

Boda del licenciado con la viuda 2%

Que saque Mónica y Juan en su barco 2%

2. ¿Considera que Andrés es malo?

Si 92%

3. Si contestó que sí, ¿qué castigo cree que se merezca Andrés?

En la cárcel sin más de dinero 20%

Ver a Juan feliz con Mónica 50%

4. ¿Qué castigo cree que se merezca Catalina (madre de Mónica)?

Morir en el momento 10%

Ninguno 20%

Ver sola 18%

Que se arrepienta 3%

5. ¿Qué castigo cree que se merezca Sofía (madre de Andrés)?

Salud 1%

Ninguno 18%

Vida de la gente 2%

Que no vuelva a ver a Andrés 2%

Que le de un hijo 2%

Que se quede en la ruina 6%

El maltrato y desprecio de su hijo 12%

Amargura junto con su hijo 18%

El desamor 2%

6. ¿Qué opinión de la actuación de Eduardo Palomo?

Excelente 98%

Buena 2%

7. ¿Qué castigo se merece Eduardo?

No sabe/no contestó 1%

Cárcel 67%

Cadena perpetua 0%

La muerte 15%

Que lo castiguen 2%

Ninguno 2%

Trabaja tarde 2%

8. ¿Te hubiera gustado que Andrés se quedara con Juan del Diablo?

Si 2%

No 97%

9. ¿Qué te parece el tema de la novela?

Excelente 27%

Buena 67%

Regular 6%

10. ¿Crees que Eduardo pueda alcanzar el mismo éxito como cantante que el que tiene ahora como actor?

No sabe/no 2%

Si 48%

No 42%

Tiene probabilidades 7%

11. Sexo masculino 3%

femenino 97%

12. Edad

De 20-30 42%

De 31-40 27%

De 41-50 24%

De 51-60 7%

13. Ocupación

Estudiante 21%

Empleados 30%

Profesionista 7%

Hogar 40%

Después de haber tenido una vida muy triste, Juan de Dios desea quedarse con Mónica.

Para Andrés, Mónica fue cuestión de orgullo.

¿Qué final le gustaría que tuviera la telenovela "Corazón Salvaje"?

Final	Porcentaje
Mónica y Juan se quedaran juntos	52%
Final feliz y cada quien con lo que merecen	9%
Muerte de Andrés y Doña Sofía	2%
Juan y Mónica juntos y reconciliados con Andrés	12%
Mónica con un hijo y Andrés y Doña Sofía muerta	2%
Que muera los dos galanes y Mónica sola	3%
Amigo Andrés y Juan	3%
Emancipación y divorcio a las demás mujeres	2%
Final impresionante	2%
En la boca del torro	2%
Boda del licenciado con la viuda	2%
Que saque Mónica y Juan en su barco	2%

as y esperanzas!

el actor protagonista Jesús "Chorizo" en la página 6/0



Regresa un

"Un corazón salvaje"

M

EXICO, julio 4 (NTX). "Corazón salvaje" considerado como un melodrama clásico mexicano, regresa hoy, por tercera vez, a la pantalla chica.

Esta nueva versión se transmitirá este lunes a las 21:30 horas, estelarizada por Eduardo Palomo y Edith González.

La novela es producida y dirigida por José Rendón, y está dotada de los ingredientes básicos del melodrama: Pasión, intriga, odio, orgullo, rencor, amor, ternura y hasta sacrificio.

"Corazón salvaje", logró gran éxito en su primera versión realizada hace más de dos décadas con la pareja estelar que formaron Enrique Lizalde y Jaqueline Andere.

La trama

Ambientada a fines del siglo pasado, esta obra, original de la escritora cubana Caridad Bravo Adams, es la historia de "Juan del Diablo", un moderno Robin Hood caribeño que roba a los ricos para darle a los pobres, como una manera de sobrevivir y de humillar a quienes lo desprecian.

"Juan del Diablo" (Eduardo Palomo), hijo bastardo de un aristócrata conoce a su medio hermano "Andrés Alcázar" (Ariel López Padilla) y a su padre "Francisco Alcázar", quien gracias a su amigo "Noel Mancera" (Enrique Lizalde), lleva a vivir con él al pequeño Juan, por lo que los niños entablan una fuerte amistad sin saber que son hermanos.

Pero al morir don Francisco, "Sofía Alcázar" (Claudia Islas) separa a los niños, y mientras Andrés es educado en Europa, Juan sobrevive en los barrios bajos del puerto, donde a fuerza de golpes desarrolla un carácter fuerte y violento que lo llevara a ser conocido como "Juan del Diablo".

Pero como no hay telenovela sin el drama amoroso, en esta ocasión el amor, apoyado por la pasión, enfrentará a los hermanos en una lucha por el amor de dos mujeres, "Mónica Altamira" (Edith González) y "Aimée Altamira" (Ana Colchero), hermanas y rivales por los mismos hombres.

Así, la pasión y violencia de "Juan del Diablo" conviven con el rencor de "Sofía Alcántara", la ternura y sacrificio de "Mónica",



el amor de "Catalina de Altamira", la frivolidad de "Aimée" y el odio de "Andrés", en unos personajes que sin dejar de ser arquetipos, convencen al espectador por su fuerza interpretativa.

Ambientada de manera impecable, mobiliario y adornos, y con un vestuario rico y fiel a la época, "Corazón salvaje" fue rodada en Puerto Vallarta, Jalisco. Nuevo Vallarta, Nayarit; Cuernavaca, Morelos y la Ciudad de México, lo que le da una enorme riqueza visual.

Con la adaptación libre de la escritora María Zaratini, quien ya probó que entiende perfectamente los personajes apasionados, fuertes, y hasta violentos, de doña Caridad Bravo Adams en "Bodas de odio", esta novela cuenta con una producción de primerísima calidad y la dirección del cineasta Alberto Cortés.

Aunque ya otros directores de cine habían incursionado en la televisión, como Arturo Ripstein, es hasta esta telenovela que se ve de manera clara la influencia del cine, al plasmar en cada escena una técnica y estética cinematográfica, que llega a dar la impresión de que es una película y no una telenovela.

Múltiples artistas de renombre

Asimismo, al contar con un elenco de actores con experiencia, desde Lizalde, (quien del papel estelar en la primera versión reaparece en la tercera como "Noel Mancera"), Luz María Aguilar, Eduardo Palomo, Edith González,

Arsenio Campos, Claudia Islas, Javier Rúan, Ariel López Padilla y Ana Colchero, el nivel actoral es excelente.

Punto extra en favor de esta producción de 120 capítulos de media de duración, es su evolución, a través de la adaptación, hacia temas más fuertes, con escenas audaces sin llegar a ser molestas, que le permitirá a las telenovelas mexicanas estar al nivel temático de las producciones internacionales.

En esta producción también participan Queta Lavat, Ernesto Yáñez y Alejandro Rábago, con la dirección de cámaras de Miguel Valdés, la escenografía de Mirsa Paz, la ambientación de Rosalba Santoyo, el vestuario de Silvia Terán y la música original de Jorge Avendaño.



con "Zorro"

Por Jon Pareles
Con "Achtung Baby" "U2" la banda más imp... los ochentas, se rec... como una ruidosa y re... dad de los noventas.
Pero aún quedan v... chas e himnos de "U2" de Bono con sus heroi... dos.

La gira "Zoo TV" de irlandés durante el año dividida a la mitad por nuevas y escéntricas seguidas de los antigu... Y con su nuevo álbu... pa", "U2" anuncia qu... greso.

Las letras son int... incluso más que en "Baby", y la música se... tinada, confusa, amor...

Los observadores c... ron que "Achtung B... intento calculado pa... con el rock alternativ... ropa" demuestra que... transformado en una... dente, juguetona y li... hacerse de sus viejo...

Las nuevas cancio... en destinadas a toc... dios, aunque allí es... blemente se escuch... para los programas... desvelados y audicio...



"Los Bukis" est...

Apoy... a la r...

MEXICO, julio... rante la grabación... grama "Furia Mu... ducirá Verónica... Bukis" quienes a... evento, reafirmar... so de apoyar a l...

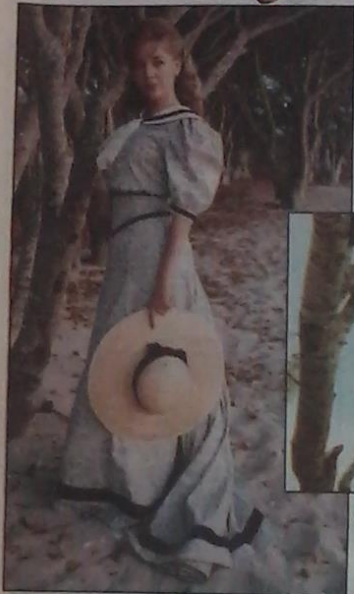
Al término de... este primer progr... Marco Antonio... Mayor" resaltó... apoyar a este gé... en los últimos añ... zado.

Señaló que ya... conjuntos con lo... entre los que se... Hombres de N...

E · n · t · r · e

corazones salvajes

TeVeas



Edith González, "Mónica", es la buena de la trama.

Por Emisse Valencia

Si segundas partes nunca han sido buenas, ¿qué se puede esperar de terceras?

El tiempo dará la respuesta en el caso de esta nueva versión de la telenovela "Corazón Salvaje" protagonizada por Edith González, Eduardo Palomo y Ana Colchero.

El Canal de las Estrellas en su desesperado afán por encontrar historias de éxito, una vez más se cippa a sí mismo, "autofantándose" este melodrama clásico.

Esta novela, original de la escritora colombiana Caridad Bravo Adams, llega ahora con una adaptación de María Zarattini y bajo la dirección y producción de José Rendón, en colaboración con el cineasta Alberto Corvó.

La adaptación libre de Zarattini está coja, tanto que dejó fuera de libretto a personajes ambientales tan importantes de la novela original, como son los esclavos negros, imprescindibles en las plantaciones de caña del mar Caribe en el siglo pasado, pero sobre todo, con tanto peso en esta historia de marcadas clases sociales.

También cambió el lugar, en vez de ser en la isla caribeña Martinica, la adaptadora la trasladó a Veracruz, aunque las locaciones las están filmando en Puerto Vallarta y la Ciudad de México.

Aquí cabe la observación de que Vallarta es un puerto creado como emporio turístico en los sesenta, por si fuera poco, de carbeto no tiene nada, y se supone que la historia tiene como marco las tierras del trópico a finales del siglo pasado.

Como toda novela, su historia está fundamentada en el amor y el melodrama.



Ana Colchero, "Aimmé", es la tercera en discordia.

Como toda novela, su historia está fundamentada en el amor y el melodrama es su mejor recurso narrativo, con la consabida lucha del bien y el mal, la exaltación de las virtudes de los buenos y exageración de las villanías de la contraparte.

Desde luego que el final es alambicadamente feliz para los buenos, mientras que los malos reciben su castigo ejemplar.

La trama

El desarrollo de la trama inicia en el México de 1882, en medio de una sociedad con influencia marcadamente afrancesada y un conservadurismo castrante de todo espíritu de libertad. El desenlace llega a principios de este siglo.

"Corazón Salvaje" recrea la vida de "Juan del Diablo", un hijo natural que no es reconocido por su padre de sangre noble, obligándolo a vivir al margen de los privilegios del linaje.

En ese aislamiento, Juan se dedica al contrabando, como única alternativa para enriquecerse. Así, se pasa la vida de puerto en puerto, conviviendo entre prostitutas, cabarets y ladronzuelos.



Actores de experiencia respaldan la trama.

En la actualidad la palabra bastardo está en desuso, pero en ese tiempo era todo un drama que marcaba la vida, como se la marcó a "Juan del Diablo".

Entre dos amores

Su vida sentimental se debate entre dos amores: Las hermanas "Mónica" y "Aimmé Altamira", una es la antitesis de la otra.

"Mónica" es apegada a los prejuicios sociales, morales y religiosos, mientras que "Aimmé" es la pasión y la rebeldía personificadas.

La familia Altamira es de una aristocracia rancia vendida a menos, que no acepta al desarrapado Juan como pareja de ninguna de estas doncellitas; eso marcará la pauta para los momentos más lacrimógenos del teledramón.

Una larga vida

Caridad Bravo Adams escribió esta historia originalmente para cine y en los 50's fue llevada a la pantalla grande con Armando Silvestre, como "Juan del Diablo"; Christian Martel, como "Mónica"; y Marita Roth como "Aimmé".

En 1966 fue adaptada a la televisión y tuvo como protagonistas a Enrique Lizalde, Julissa y Fanny Cano. Fue tal el éxito, que en 1968 se hizo otra versión cinematográfica, pero ahora con Julio Alemán, Angélica María y Tere Velázquez.

La segunda versión televisiva, en 1977, fue con Martín Cortés, Angélica María y Susana Dosamantes, como segundas partes nunca han sido mejores, pasó sin pena ni gloria. El único logro de este intento fue la musicalización de Armando Manzanero.

En esta tercera ocasión, Eduardo Palomo personifica al intrépido "Juan del

Diablo", Edith González a la sufrida "Mónica" y Ana Colchero a la villana "Aimmé".

Tanto Palomo como Edith, tienen una basta experiencia telenoveleros y suficientes tablas histriónicas como para sacar adelante a sus personajes.

En cuanto a la Colchero, es relativamente nueva en la televisión, sin embargo, lo hecho en su corta trayectoria avala que le hayan dado este personaje de tanto peso.

Bastante experiencia

En el reparto participan actores que, si bien no se han caracterizado por magistrales trabajos, tienen hasta experiencia en el género telenoveleros, como son Luz María Aguilar, Claudia Islas, Arsenio Campos, Javier Ruan y doña Queta Lavat, entre otros.

También actúa quien fuera el primer "Juan del Diablo" que conoció la televisión mexicana, Enrique Lizalde, pero ahora con un papel secundario.

Los productores no han escatimado recursos económicos. Desde los primeros capítulos se advierte un sumo cuidado en la producción, desde el vestuario, hasta la ambientación de todos los rincones de la escenografía.

Aunque al mejor cocinero se le queman los frijoles y en algunas escenas se les han escapado detalles, sobre todo en la utilería, como son cubiertos de reconocida marca que en los tiempos de Juan del Diablo no existiría porque ni siquiera habían nacido sus creadores.

La dirección de cámaras es de la mejor que tiene esta versión; algunas tomas logran una profundidad muy cinematográfica, aquí definitivamente está la influencia de Alberto Corvó.

Hay problema del festival

Ante ya ha

La conces para tras Mar, ocas

SANTIAGO de Televisión rete amenaza perjuicios con el próximo fe

El ejecutivo rá el término Vna del Mar capital- el cu problema en

El municipi de la Canción, el contrato de con Televisión la cadena meo no, Megavisi Navarrete alcalde tienen ral a un cont aceptara y, d concretar to correspondan

Podría hab

Agredó que interesen para hacer efectiva

Estas accion ciones y/o pe quionones habi condonaron, e municipio de

De la misma falta de trasparen licitación púbi para todos, h sólo una empa ofertas.

Navarrete c Rodrigo Gonzá trato con Tele del festival ab ción, "siempre municipalidad"

Entre las n Vna del Ma destaca que el en directo a espectadores.

Además, tra para 750 mil d chos de trans cancelado por

Están en

La proma c portada la poli sista del festi El diario "L en su portada en el festival con la estati unilateral

"Contunden televisión naci ma articulo añ dada, que Me canal en lo q