

PONENCIA XXII Encuentro Internacional AMIC 2010

Título: La ideología revolucionaria en la Telenovela Cubana. Apuntes de una investigación en curso.

Autora: Maestra Janny Amaya Trujillo. Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Guadalajara.

Como indica su título, esta ponencia propone compartir algunos de los principales avances en el que todavía es un trabajo en ciernes. En líneas generales, ella se centra en lo que todavía pueden considerarse como simples apuntes de un proyecto de investigación sobre ficción televisiva y Revolución en Cuba, desarrollado en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Guadalajara.

No pretende, entonces, ofrecer un balance acabado de resultados de investigación ya obtenidos, sino mostrar, básicamente, la ruta teórica y metodológica que todavía transitamos en el intento de construir y otorgar “sentido” a nuestro objeto de estudio.

Otra cuestión, también explícita en el título de este trabajo, son sus alcances e intenciones fundamentales. Se trata de analizar las principales articulaciones entre las representaciones de la realidad social propuestas en la telenovela cubana y la ideología revolucionaria, específicamente en el contexto crítico de los años 90. Hemos estructurado esta ponencia en **tres** momentos fundamentales. Comenzaremos exponiendo lo que consideramos constituyen trayectos y condiciones fundamentales del género telenovela en Cuba, y las peculiaridades del contexto de análisis, aspectos estos que delimitan y sustentan las intenciones de la investigación, para luego dar cuenta de los referentes teóricos y metodológicos fundamentales. Por último describiremos sucintamente el marco metodológico de la investigación.

Resulta conveniente comenzar, entonces, por una síntesis general de los derroteros de este género televisivo en Cuba, así como de las singularidades

del contexto en que se enmarca el estudio, a fin de perfilar un poco mejor nuestro problema de investigación.

I. Telenovela hecha en Cuba: coordenadas históricas básicas para comprender el por qué del objeto de estudio.

En el contexto de lo que algunos autores han denominado la mediatización de las sociedades modernas, la televisión se ha constituido en un medio básico para el intercambio y el reconocimiento social. En el continente latinoamericano, ella se ha insertado como uno de los “íconos” de nuestra vida cotidiana, central en nuestras formas de socialización, y en el modo en que (nos) percibimos (en) el mundo”, y “continúa mostrándose como uno de los más significativos fenómenos en el orden mediático, cultural y político en nuestro continente” (Orozco, 2002: 16).

La revitalización del drama y la ficción ha sido reconocido como uno de los rasgos fundamentales de la(s) televisión(es) latinoamericanas (Orozco, 2002; Vassallo de Lopes, 2004), en tanto la telenovela constituye el producto cultural más distintivo de la televisión en el continente. La heterogeneidad en cuanto a patrones, modalidades de producción y circulación, temáticas o pautas de representación, evidencian un proceso de “nacionalización” del género en los países latinoamericanos (Martín Barbero y Rey, 1999: 95). Sin embargo, puede considerarse que la industrialización de las dinámicas productivas, así como su creciente posicionamiento en el mercado internacional, constituyen algunas de las condicionantes esenciales en la configuración de un modelo común, al menos en sus líneas organizativas fundamentales, dentro de la producción de telenovelas en América Latina.

En el caso cubano, el fenómeno de la ficción audiovisual se remonta al hito fundacional de la radionovela “El derecho de nacer” en el año 1948. La novela del santiaguero Félix B. Caignet marcaría el patrón de un género que se extendería al continente latinoamericano, y se transfiguraría posteriormente en un canon básico para la producción de telenovelas en América Latina.

Con el paso de la radio a la telenovela el consumo y la aceptación del género se mantendrían en niveles muy elevados (Alonso, 1999: 75). Las líneas

fundamentales del género serían irradiadas a otros países, como México, Colombia y Argentina, a partir de la venta de guiones y la implicación de personal cubano en la producción de telenovelas en esos países (Martín Barbero y Muñoz, 1993; Mazziotti, 1996). Sin embargo, pese a compartir una matriz cultural y genérica común, la producción de ficción televisiva cubana tomaría derroteros diferentes de los adoptados en el resto del continente.

Si bien en otros países latinoamericanos la producción de telenovelas devendría uno de los rubros fundamentales en la conformación de las industrias televisivas nacionales, en el contexto cubano, el triunfo de la Revolución en el año 1959, marcaría una transformación radical a nivel macrosocial, que intervendría decisivamente en las orientaciones sociales, políticas y económicas del medio televisivo.

Después del triunfo de la Revolución en 1959, el sistema de comunicación mediática, y dentro de ella la televisión, sufrió cambios significativos: todos los medios se convirtieron en públicos y fueron centralizados por el Estado, lo que ha provocado cierto grado de estandarización y homogeneización de los mensajes (Gessa, 1996). Las concepciones en torno a las funciones sociales de la televisión en el contexto revolucionario estarían abocadas explícitamente hacia la información, y la educación política y cultural del pueblo cubano, y hacia la construcción de la hegemonía revolucionaria.

Las nuevas orientaciones político- culturales del medio intervendrían lógicamente en el ámbito específico de la producción de ficción televisiva. En tanto producto artístico y cultural, la producción de telenovelas en Cuba estaría regida por las disposiciones institucionales y normativas de la institución televisiva y las orientaciones fundamentales de la política cultural cubana.

La institución que nuclea todas las actividades de producción y difusión radial y televisiva es el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT). La cuestión de la selección temática constituye uno de los pilares básicos de la Política de Programación del ICRT. Dentro de este documento rector, se explicita que las pautas temáticas de los espacios dramatizados televisivos- en los que se incluye a la telenovela- deben ser “aprovechados para “abordar temas cubanos

y de actualidad”, como forma de “reafirmar la identidad nacional” y “contribuir a la integración cultural y espiritual” (Política de Programación ICRT: 49).

Siguiendo estos lineamientos, el desarrollo del género telenovela mostraría importantes transformaciones con respecto a la producción pre- revolucionaria. Aún cuando algunos de sus presupuestos básicos no desaparecieron totalmente, el formato de la telenovela prerrevolucionaria se adaptó a los nuevos intereses de la sociedad. La producción de telenovelas evidenciaría una ruptura “en el desarrollo del género” (González en Lara, 1998: 117).

Luego del triunfo revolucionario se creó el espacio *Horizontes*, que transmitía las llamadas “novelas de sindicato” por su alto contenido político. Aunque el público las seguía, llegó un momento en que la reiteración de ese modelo inclinado hacia el realismo socialista, donde el individuo se diluía en el colectivo, llevó- en opinión de algunos especialistas- al cansancio y al estancamiento del género (Blanco, en Lara, 1998).

Unida a este predominio del realismo socialista- y quizás en parte, como consecuencia lógica de algunos de sus presupuestos fundamentales-, se reconoció también una cierta tendencia a la desvalorización del melodrama, como fórmula evasiva y sentimentaloides de factura capitalista, no asimilable, o por lo menos, no adecuada para la construcción de una nueva sociedad.

Ambas tendencias perduraron durante varias décadas. Sin embargo, los analistas coinciden en señalar la transmisión de la telenovela brasileña *La Esclava Isaura*, en 1985 como un punto de giro importante en la producción y el consumo de telenovelas en Cuba. “Luego de tanto tiempo de *Horizontes* políticos, la fórmula originaria del melodrama conmovió al país. A partir de aquí, se hizo habitual la transmisión de telenovelas extranjeras- en alternancia con las nacionales- sobre todo brasileñas, las preferidas por el público cubano” (Gámez, 2001: 22). Desde esa fecha, la telenovela cubana insistiría en la búsqueda de un modelo propio, a medio camino entre la tradición y la experimentación.

No obstante los altibajos de la producción nacional y las tendencias formales descritas anteriormente, los estudios muestran el alto consumo de este

producto en la población cubana a lo largo de varias décadas, que alcanzaría una consolidación definitiva durante los años 90, en que la telenovela de producción nacional ocuparía los primeros lugares en los índices de teleaudiencia (Alonso 1999: 88).

Paradójicamente, este proceso de consolidación de la producción nacional en la preferencia de la audiencia cubana consigue cristalizar justamente en el contexto de una de las mayores crisis que en el orden económico, político, social e institucional ha debido enfrentar la revolución cubana en su casi medio siglo de existencia. Los años del denominado “Periodo Especial” marcan un punto de crisis y reorientación en la historia de la Revolución Cubana, identificado por algunos sociólogos como “la mayor afectación que haya sufrido [Cuba] desde su constitución como Nación” (Domínguez García, 1996: 1).

La caída del campo socialista, el recrudecimiento del bloqueo económico, la agudización- hasta límites extremos- de las limitaciones en el orden material y económico, el incremento de la desigualdad social, así como conflictos migratorios de gran envergadura, pondrían en entredicho, durante estos años, la viabilidad del modelo social vigente. Es en este contexto que la telenovela de producción nacional ocuparía el primer lugar en los índices de teleaudiencia.

Según analistas, una comprensión compleja de la realidad cubana de esos años implica reconocer la convergencia de dos crisis: “una de **carácter estructural**, identificada con el agotamiento del modelo de desarrollo importado desde la URSS, y que condujo a la dirección política a distanciarse progresivamente del mismo hasta que pudiera concebir otro que resultase no sólo más “eficaz” sino auténticamente alternativo, tanto al capitalismo como al socialismo real”. A ésta se yuxtapone entonces una **crisis de naturaleza coyuntural**, que tuvo su origen en **factores exógenos**: “la esencia de esa crisis fue la necesidad de reinserción económica en mercados y fuentes de tecnología y capital del país a partir de la nueva situación y tuvo como respuesta el conjunto de medidas emergentes adoptadas en el contexto del llamado Periodo Especial en tiempos de paz” (Blanco, 1995: 41).

Uno de los efectos más significativos de esta crisis y sus transformaciones asociadas en la realidad social cubana, sería la erosión de “las motivaciones y los valores socialistas, generando un desarme ideológico desde la vida cotidiana, sutil, ajeno a la virulencia y las definiciones de los enfrentamientos políticos, pero a la larga más peligroso que estos para la vigencia del socialismo” (Martínez Heredia, 2001: 34).

El hábito de consumo televisivo se incrementaría notablemente durante la década de 1990, y la cifra de televidentes aumentaría desde un 60% en los años 80 hasta un 79,3% en los 90. (Fraga y Díaz, 1998). La preeminencia del medio televisivo en esa década resultaría reforzada por un descenso notable en el hábito de lectura, y el predominio- dentro del consumo cultural de la población durante esos años- de actividades que pudieran realizarse desde el hogar, en detrimento de otras que implicaran traslado físico, dadas las precarias condiciones de transportación. Otro de los factores que incidieron en la preeminencia del consumo de la telenovela en esta etapa está relacionado con el carácter reducido de la oferta de productos mediáticos, dadas las singularidades del sistema comunicativo cubano¹.

Reconocer los modos en que fue posible articular y conciliar las representaciones simbólicas de la realidad social cubana con las aspiraciones de reproducción del modelo sociopolítico revolucionario en el marco de condiciones socioeconómicas y políticas tan complejas, así como los dispositivos según los cuales operó la construcción de la ideología revolucionaria en el ámbito de la telenovela, como producto cultural con altos índices de preferencia dentro de la audiencia nacional, constituyen los grandes marcos de interrogación que orientan este proyecto investigativo.

De este modo, pretendemos recuperar algunos tópicos centrales que permiten considerar la ficción televisiva, y en particular, **el género telenovela como objeto de estudio de naturaleza política**, a partir de la elucidación de sus vínculos con las prácticas de poder.

¹ En el caso específico del medio televisivo, durante la década de 1990, la oferta estaba concentrada en dos canales, Cubavisión y Tele Rebelde, cada uno de ellos con sólo seis horas de transmisión en horario nocturno. De estos dos canales, Tele Rebelde, de corte informativo- deportivo, alcanzaba una audiencia promedio de sólo 0.7, en tanto Cubavisión- canal por el que solían ser transmitidas las telenovelas, acaparaba el resto de la audiencia nacional.

Si, como se ha afirmado, el contexto de la crisis socioeconómica y política cubana generó un escenario en el que “las tensiones y pugnas fundamentales no se dan en los terrenos de la economía o la política, sino en el ideológico, o más exactamente, **en un terreno cultural en que las ideologías están incluidas**” (Martínez Heredia, 2001: 41), interesa entonces analizar el lugar de la telenovela en tanto “producto cultural constituido y constitutivo” en la reproducción de la ideología revolucionaria.

II. Telenovela e ideología: coordenadas teórico- metodológicas en la búsqueda de una relación posible.

Hasta aquí hemos tratado de esclarecer las razones históricas y sociológicas que dan sentido a los propósitos de nuestra investigación. Sin embargo, tornar visibles estas relaciones subyacen una serie de supuestos que conviene hacer explícitos.

En primer lugar, adoptamos la noción de género como categoría central para el análisis de la telenovela. Poner en juego la noción de género implica distanciarse de posturas que conciben la televisión como un fluir indiferenciado (Williams, 1974), para en cambio, reconocer la diferenciación genérica como un rasgo esencial del discurso televisivo, que establece importantes distinciones en sus prácticas de producción y consumo (Sánchez, 2000: 19).

De este modo, según Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz (1992: 26), el género puede ser considerado como una “**estrategia de comunicabilidad**, esto es, modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa destinadores y destinatarios”. Estos autores definen al género como “la unidad mínima de contenido de la comunicación de masas” (Martín Barbero y Muñoz, 1992:34). Constituye, por tanto, una categoría que permite analizar su carácter mediador entre las lógicas de producción y las lógicas de los usos de los productos televisivos.

Sin embargo, más allá de esta definición central, uno de los supuestos básicos de nuestro trabajo es que, contrario a su apariencia de producto ficcional,

despojado de todo tipo de contenidos de naturaleza política, la telenovela interviene “de algún modo” en el proceso de reproducción de la ideología.

Este supuesto implica, de una parte, hacer a un lado ciertas tendencias que- desde el “hipercriticismo ilustrado”, o incluso, desde el sentido común popular - insisten en condenar este género al terreno de la banalidad y la trivialidad onírica. Dicho de otro modo, implica, en principio, apartarse de concepciones que atribuyen a la ficción televisiva- y al género telenovela en particular- funciones sociales meramente evasivas, considerando que se trata de un universo de **imágenes débilmente referenciales**, para, en cambio, considerarla no como evasión, sino como prolongación, alargamiento y proyección de la realidad social (Buonnano, 1999: 60).

Estas reevaluaciones del estatuto de la ficción televisiva y sus funciones sociales se muestran, además, estrechamente relacionados con el rol de la telenovela en los procesos de construcción social de sentido. Retomando algunas de las proposiciones fundamentales de Stuart Hall, los **procesos de construcción social de sentido** se articulan a partir del recurso a **sistemas de representaciones**, conceptos y signos. La representación es concebida por Hall como “inscrita en la constitución misma de las cosas, y la cultura es conceptualizada como proceso primario o constitutivo, tan importante como la base económica o material, en la modelación de los sujetos sociales y los eventos históricos, y no solamente un reflejo del mundo” (Hall, 1997: 87).

Siguiendo esta perspectiva, podemos afirmar con Dorcé (2005: 59) que aquello que confiere sentido social a las telenovelas son precisamente las **prácticas de representación**, comprendidas como la **corporeización de conceptos, ideas, y emociones en formas simbólicas** que pueden ser transmitidas y decodificadas. Por lo tanto, Es a partir de la “representación melodramática de la vida social” que el género interviene en la producción y reproducción ideológicas. “El público de la telenovela se mira en los patrones dramáticos que escenifica, (...) la comunidad ideológica se constituye en el vínculo afectivo, el fenómeno trasciende la comunión emocional y se despliega a otros campos de la norma y la valoración sociales” (Galindo, 1998: 133).

No compartimos, entonces, una visión maniquea que considera al género como simple mecanismo de reproducción de la ideología dominante. En cambio, subrayamos el hecho de que su carácter articulador no puede soslayar su condición de producto cultural constituido, que ofrece y enmarca un repertorio posible de contenidos y temáticas, más allá de las libertades interpretativas y recreativas de los receptores.

El otro de los ejes conceptuales que subyace en esta investigación está relacionado con la no menos problemática noción de ideología. Pese a que esta categoría puede ser identificada como uno de los denominados “conceptos esencialmente controvertidos” en el campo de las ciencias sociales, consideramos que puede constituir un enclave analítico válido para un estudio de este tipo en el caso cubano.

No se trata, en este caso, de analizar telenovelas cuya temática y conflictos fundamentales se centran en torno a aspectos explícitamente políticos de la realidad nacional, sino de examinar el modo en que emergen construcciones simbólicas de naturaleza sociopolítica en las telenovelas referidas a la realidad cubana de esos años, aun cuando ellas se proponen como productos aparentemente despolitizados.

Por ello, la noción de ideología nos permite, en primera instancia, referirnos a construcciones simbólicas menos evidentes, pero igualmente asociadas (y movilizadoras) de ciertas representaciones, valoraciones e ideas básicas que “participaron activamente en la creación de la comunidad nacional, así como en sus avances y correcciones posteriores” (Martínez Heredia, 2001: 55) en el proceso de transición hacia el socialismo. Ellas tributan directamente a la reproducción simbólica del proyecto sociopolítico revolucionario, en tanto han sido “asumidas, exacerbadas y exaltadas sin descanso por la Revolución, y han servido para fortalecer sus prácticas simbólicas y la idea de socialismo” (Martínez Heredia, 2001: 56).

Partimos de una revisión de los usos del concepto de ideología en la tradición marxista, en aras recuperar algunas de las apropiaciones más fértiles del concepto de ideología dentro del análisis cultural, como enclave crítico para

pensar la cultura. Ahorraremos aquí la tarea de plantear *in extenso* este análisis crítico, y optamos por referir, entonces, los que hemos asumido como referentes fundamentales en esta investigación. Una de las propuestas más pertinentes para repensar el lugar de este concepto en relación específica con un género televisivo ficcional como la telenovela puede encontrarse en la propuesta teórica del sociólogo John B. Thompson (1991), cuyo objetivo fundamental es el de “repensar la teoría de la ideología a la luz del desarrollo de la comunicación de masas” (1991: III).

Desde una perspectiva crítica, Thompson presenta una redefinición general de la ideología como “significado movilizado al servicio del poder”. Desde esta perspectiva, su estudio “requiere que investiguemos las formas en las que se construye y transmite el significado por medio de formas simbólicas de diferentes tipos” (Thompson, 1991: VII).

La propuesta de Thompson trata de construir un marco analítico para el estudio de la ideología en las sociedades modernas, aspecto que aparece indisolublemente asociado al “proceso general por el cual la transmisión de formas simbólicas llega a estar cada vez más mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias de los medios de comunicación” (1991: IV).

Esta perspectiva de análisis nos orienta hacia una concepción crítica de la ideología como proceso de producción y reproducción de las relaciones de poder y dominación, en el que- a través de formas simbólicas específicas- se contribuye (o se pretende contribuir) al establecimiento o el sostenimiento de determinados valores, creencias y representaciones que perpetúan relaciones desiguales de dominación y garantizan la hegemonía de algunos grupos sociales sobre otros.

Se trata de un proceso continuo y potencialmente conflictivo, que implica no sólo la perpetuación o reproducción de un núcleo de significados, representaciones y valores compartidos, sino también su reajuste y reinvencción, capaces de garantizar su coherencia ante contextos y coyunturas sociohistóricas cambiantes, así como la asimilación, neutralización y (eventual)

desvalorización de otros significados, valores y representaciones que puedan entrar en conflicto con los significados, representaciones y valores hegemónicos vigentes. No se trata, entonces, de un proceso “secundario” que pueda ser abstraído de las condiciones materiales de reproducción social, pues interviene activamente como procesos constitutivos de la producción y reproducción social.

Bajo la óptica analítica proporcionada por Thompson, el género telenovela puede ser comprendido como una tipología particular dentro del amplio universo de las formas simbólicas- esto es, constructos significativos-, cuyo contexto de producción y circulación debe ser comprendido como sujeto a condiciones y dinámicas sociohistóricas específicas, y que, más allá de su aparente función evasiva y de su naturaleza (también aparentemente) despolitizada, pueden contribuir-al menos potencialmente-, al establecimiento y perpetuación de relaciones de dominación.

Los modos en que la ideología forma parte constitutiva del género telenovela pueden elucidarse teniendo en cuenta que ésta opera como un proceso de interpelación a través de discursos que proponen y cualifican el mundo social y que relacionan a los sujetos con: 1) “Lo que existe y lo que no existe”, es decir, proporcionan una descripción del mundo, la sociedad, la naturaleza; 2) “Lo que es bueno, correcto, justo, hermoso, atractivo, agradable, o todos sus contrarios”, o sea, propone una “estructuración” y “normalización” de los deseos; o 3) “Lo que es posible e imposible”, modelando el sentido de la mutabilidad y la configuración de esperanzas y expectativas (Therborn, 1987: 16-17). Según Therborn, estos modos constituyen la estructura elemental en los procesos ideológicos de interpelación, y aunque pueden tener un peso y una importancia distintos en cada discurso o estrategia discursiva, conforman una cadena de significación.

En un sentido más general, la elucidación de los vínculos de este género con las prácticas de poder puede enmarcarse dentro de ciertas proposiciones formuladas por Foucault (1970: 12-13) con respecto a la producción y circulación social de los discursos. Según este autor, “en toda sociedad la

producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida” por procedimientos que tienen como función fundamental “conjurar sus poderes y peligros”, puesto que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”. Se trata no sólo de procedimientos “externos”, como la exclusión, la prohibición y el rechazo, sino también de procedimientos “internos”, puesto que los discursos mismos funcionan como dispositivos en el ejercicio de su propio control, y operan como principios de clasificación, ordenación, distribución y nivelación.

Siguiendo estas proposiciones, puede considerarse a la telenovela como género inscrito en una “formación discursiva” particular y más amplia, que delimita sus condiciones de posibilidad. El género funciona no sólo como formato, sino también como constricción temática, o sea, como agenda estructural que define aquellos tópicos que puede incluir, o aquellos temas que pueden abordarse o no (Dorcé, 2005: 60).

Si sostenemos, con Martín Barbero y Muñoz (1992: 27) el lugar de la telenovela como dispositivo de enunciación y referenciación, y la comprensión de este género específico como una estrategia de comunicabilidad en la que los planos de significación se estructuran prioritariamente en torno a la interpelación, al “drama del reconocimiento”, es posible entonces analizar su papel en estos procesos ideológicos de afirmación, descripción y cualificación del mundo social.

La **ideología revolucionaria** puede ser definida como el proceso de producción y reproducción de las relaciones de poder en el sistema revolucionario cubano, en el que, a través de una amplitud y diversidad de formas simbólicas, se ha contribuido al establecimiento y la perpetuación de representaciones, valoraciones e ideas básicas que han sido “asumidas, exacerbadas y exaltadas sin descanso por la Revolución, y han servido para fortalecer sus prácticas simbólicas y la idea de socialismo” (Martínez Heredia, 2001: 56).

Si bien este corpus de representaciones, valoraciones e ideas básicas no puede ser considerado como un bloque homogéneo e inmutable, toda vez que ha presentado algunos matices y reorientaciones asociados a las metas sociales y políticas de las distintas etapas por las que ha transitado la revolución cubana (Valdés, 1995: 96), su **núcleo fundamental** y esencialmente invariable aparece asociado a las siguientes nociones²:

- Igualdad y justicia social como aspiraciones básicas del sistema
- Nacionalismo e identificación de la nación con el proyecto socialista
- Antimperialismo e Internacionalismo
- Valores humanistas y solidarios. Oposición al egoísmo, al individualismo y al afán de lucro
- Actitud de abnegación ante los objetivos del trabajo y ponderación de la relación indirecta de los resultados de este y las retribuciones materiales.
- Abnegación ante el trabajo (profesional o no) e integración y participación política como fuentes de legitimidad y ascenso social
- Desplazamiento y crítica de las relaciones capitalistas de consumo

Sin embargo, se ha reconocido que el contexto de la crisis del denominado periodo especial generaría una serie de tensiones fundamentales en el plano ideológico, a partir de la emergencia de nuevos actores y relaciones sociales. En este sentido, se ha destacado cómo el incremento de la desigualdad social asociada a la existencia de niveles diferenciados de acceso al consumo, el aumento de la ilegalidad y la corrupción, la formación de grupos sociales privilegiados, beneficiarios de relaciones económicas no socialistas, y el crecimiento del apoliticismo han generado un desgaste en las motivaciones y valores socialistas, y provocado un cierto desarme ideológico en el ámbito de la vida cotidiana (Martínez Heredia, 2001).

² Se trata de una definición preliminar, aún en proceso de construcción. Para la identificación de este núcleo nos hemos basado, fundamentalmente, en los trabajos de algunos filósofos y científicos sociales cubanos como Fernando Martínez Heredia (2001), Juan Valdés (1995), Haroldo Dilla (1995), entre otros.

Estas nuevas condiciones sociales interpelan y se contraponen a algunas de las nociones que conforman el núcleo central de la ideología revolucionaria. No obstante, son aspectos que deben ser reconocidos, absorbidos y resignificados en el discurso ideológico dominante, que procura su neutralización en aras de la construcción y mantenimiento del consenso.

Según un estudio del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, una de las cuestiones que demandaban una atención inmediata a nivel estatal durante los años del Periodo Especial era “el enorme divorcio que se percibe entre la realidad cotidiana de la población, la situación socioeconómica que vive el país, y la información brindada en los medios de comunicación y en las alocuciones e intervenciones de carácter político” (Díaz y otros, 1994, en Gessa, 1996: 83). Dadas las constricciones infraestructurales y políticas, la telenovela devendría en un importante espacio de referenciación en el que podrían verse reconocidas y re-significadas algunas de las problemáticas más significativas que experimentaba la realidad nacional.

Sin embargo, si, como demuestra Jesús Martín Barbero (en Lara, 1998: 20), “la telenovela no funciona sino en la medida en que asume- y al asumir, legitima- demandas que vienen de grupos receptores, pero a su vez, no puede legitimar esas demandas sin resignificarlas en función del discurso hegemónico”, puede presuponerse que, atendiendo a las singularidades ya mencionadas del medio televisivo en Cuba, durante una coyuntura de crisis como la que enmarca este proyecto de investigación, el proceso de reproducción de la ideología revolucionaria en el género telenovela implicaría no sólo la reiteración y el reforzamiento de representaciones hasta entonces hegemónicas, sino también su reajuste, así como la asimilación y neutralización de otras ideas, representaciones y valores emergentes, que pudieran entrar en conflicto con la hegemonía revolucionaria.

III. Estrategia de análisis: la hermenéutica profunda

Pretendemos articular en este proyecto un marco metodológico que toma como anclaje fundamental la perspectiva de la “hermenéutica profunda” para el

análisis de las formas simbólicas en contextos sociales estructurados. Este marco metodológico -inspirado en la obra de Paul Ricoeur, aunque re-creado por Thompson (1993)-, permite desarrollar una investigación orientada hacia la interpretación/ reinterpretación de fenómenos significativos, integrada a partir de diversos tipos de análisis coherentes y complementarios entre sí.

Es este un marco metodológico apropiado para el análisis de las formas simbólicas inscritas en contextos sociales e históricos específicos, en tanto ellas pueden ser comprendidas como “construcciones significativas”, “acciones, expresiones y textos” que requieren de una interpretación. (Thompson, 1993: 301). Sin embargo, su comprensión como prácticas históricamente situadas, cuyo estudio debe partir de una adecuada comprensión de su estructuración en contextos sociohistóricos específicos, justifica la apelación a otros métodos de análisis.

De este modo, el marco metodológico de la hermenéutica profunda comprende tres fases o procedimientos analíticos fundamentales: en primera instancia, el análisis sociohistórico, encaminado al esclarecimiento de las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas, que se constituye como una fase esencial, “porque las formas simbólicas no se producen en el vacío, son fenómenos sociales contextualizados, que se producen, ponen en circulación y se reciben en condiciones sociales específicas” (Thompson, 1993: 23- 24).

La segunda fase del marco metodológico de la hermenéutica profunda estaría dirigida hacia el análisis formal y discursivo, aunque el autor enfatiza en el hecho de que este no puede transformarse en un ejercicio abstracto, desconectado e independiente de las condiciones sociohistóricas específicas de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas.

La última fase, la interpretación o reinterpretación, comprendería un ejercicio de explicación y construcción creativa de posibles significados. Ella “recurre al análisis sociohistórico y al análisis formal o discursivo para esclarecer las condiciones sociales y los rasgos estructurales de las formas simbólicas, y

busca reinterpretar, en esta luz, explicar y elaborar lo que se dice, lo que se representa, lo que se trata” (Thompson, 1993: 24).

Actualmente, nos encontramos en la fase de análisis sociohistórico, encaminado hacia un análisis de la estructura sociohistórica del contexto de producción y circulación de telenovelas en Cuba. Teniendo en cuenta que, en tanto productos culturales constituidos (Williams, 1994: 204), las telenovelas expresan, de una parte, las señas de identidad de un proceso de producción signado por una multiplicidad de mediaciones e intereses institucionales, políticos, sociales y económicos, debe atenderse a las condiciones socio-históricas de producción y circulación las que actúan como “determinantes” - entendidas como “condiciones de posibilidad”, en un proceso dialéctico y recursivo de constricción y habilitación- en el proceso general de producción cultural.

En este sentido, se ha tratado de privilegiar una perspectiva analítica de “larga duración”, que permita retomar el análisis de este proceso de estructuración desde sus orígenes, atendiendo inicialmente, a sus matrices fundamentales, así como al contexto institucional de surgimiento y difusión de las primeras telenovelas cubanas, así como a las temáticas y rasgos genéricos predominantes en estos productos culturales emergentes.

Esta perspectiva permitirá una adecuada comprensión histórica de las (dis)continuidades observables en el desarrollo del género en la etapa revolucionaria, en la que debe atenderse, además, a los supuestos estatales de comunicación y cultura que orientan el quehacer del medio televisivo, así como a las condiciones de institucionalidad de éste en el contexto revolucionario, así como a las características fundamentales del proceso de producción de telenovelas en Cuba a los mecanismos de regulación y autorregulación que él intervienen.

Otros aspectos relevantes que debe ser tomado en cuenta en este sentido son las características del contexto cultural y receptivo en el que circulan y son

apropiadas estas formas simbólicas, y que en el caso cubano imprime significativas distinciones para el funcionamiento social del género telenovela.

Para ello hemos desplegado, como técnicas fundamentales, la investigación bibliográfico- documental- dirigida a investigaciones previas sobre el género, así como a trabajos de la crítica y documentos regulatorios de la política de programación en la televisión cubana-; y la entrevista a actores directa o indirectamente involucrados en la producción de telenovelas en Cuba, así como a críticos y receptores.

Queda pues, un largo camino por recorrer, que comprenderá dos fases investigativas aún pendientes. En primer lugar, el análisis textual, que será aplicado a una de las telenovelas cubanas del periodo, teniendo en cuenta que este trabajo no aspira a criterios de representatividad y generalidad, sino a ilustrar, a partir de un estudio de caso específico, los modos de operación de la ideología. Por último, se procederá a la fase de interpretación- reinterpretación de los resultados obtenidos en los dos primeros momentos de la investigación.

Hasta aquí quedan sintetizadas las coordenadas históricas y teórico-metodológicas básicas que orientan el sentido de nuestra investigación. Frente a este manojo de certezas que sometemos hoy a consideración, se levantan todavía numerosos retos e incertidumbres en este intento de arribar a algunas conclusiones tentativas que nos permitan rescatar el sentido crítico de los estudios sobre telenovelas, y sus vínculos con las prácticas de poder. Como en el viaje hacia Ítaca, quizás la aventura de la investigación sea siempre un camino azaroso y sorprendente hacia un destino que conocemos o intuimos. Un recorrido que termina siendo mucho más rico y disfrutable que la llegada a ese puerto seguro, a ese lugar de las certezas que buscábamos al partir.

Bibliografía

- 1.ALERT, María Trinidad y Odette SAMÁ (1998): *Los receptores tienen la palabra. Breve estudio de consumo cultural en La Habana*. La Habana, Facultad de Comunicación.
- 2.ALONSO, María M (1999): *Enfoque teórico-metodológico para el estudio de la recepción de telenovelas*. Tesis de Doctorado, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana. .
- 3.BUONNANO, Milly (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Gedisa, Barcelona.
- 4.CENTRO DE INVESTIGACIONES PSICOLÓGICAS Y SOCIOLÓGICAS (1991): *La participación social en la sociedad cubana. Una visión preliminar*. La Habana, Fondos del CIPS.
- 5._____ (1991): *Algunos rasgos culturales de la población cubana actual*. La Habana, Fondos del CIPS.
- 6.CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIALES DEL INSTITUTO CUBANO DE RADIO Y TELEVISIÓN (2003): *La telenovela cubana: una ojeada a su auditorio*. La Habana.
- 7._____ (2005): *¿Qué sugieren las audiencias sobre los programas dramatizados de TV?* La Habana.
- 8._____ (2000): *La programación de la TV cubana. Apuntes para su evaluación*. La Habana.
- 9._____ (1999): *Aproximación a la repercusión en el público de la telenovela cubana "Si me pudieras querer"*. La Habana.
- 10._____ (1990): *Comportamiento histórico de la población cubana ante la programación dramatizada*. La Habana.
- 11.COLLIER, David, Fernando D. HIDALGO y Andra O. MACIOCEANU (2006): *Essentially contested concepts: debates and applications*. En: *Journal of Political Ideologies*; 11 (3); 211/ 246.
- 12.DILLA, Haroldo (comp.) (1995): *La democracia en Cuba y el diferendo con los Estados Unidos*. Centro de Estudios sobre América, La Habana.
- 13.DORCÉ, André (2005): *The Politics of Melodrama: The Historical Development of the Mexican Telenovela, and the Representation of Politics in the Telenovela Nada Personal, in the Context of Transition to Democracy in Mexico*. Thesis submitted for de Degree of Doctor of Philosophy, Goldsmiths College, University of London.
- 14.ESCUDERO, Lucrecia y Eliseo VERÓN (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.
- 15.FOUCAULT, Michel (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- 16.GALINDO, Jesús (1998): *Lo cotidiano y lo social: la telenovela como texto y pretexto*. En: GONZÁLEZ, Jorge: *La cofradía de las emociones interminables. Miradas sobre telenovelas en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Pp. 125- 154.
- 17.GÁMEZ, Nora (2001): *Blanco a la vista. La crítica cubana frente a la telenovela*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

18. GONZÁLEZ, Jorge (comp.) (1998): *La cofradía de las emociones interminables. Miradas sobre telenovelas en México*. Universidad de Guadalajara.
19. HALL, Stuart (ed) (1997): *Representation. Cultural representation and signifying practices*. SAGE Publication, Londres.
20. LARA, Miguel (1998): *De la telenovela para afuera. Una aproximación al funcionamiento social del género en Cuba*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
21. MARTÍN BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Gustavo Gili, Barcelona.
22. _____ y Sonia MUÑOZ (coord.) (1992): *Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.
23. MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando (2001): *El corrimiento hacia el rojo*. Editorial Letras Cubana, La Habana.
24. MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Paidós, Buenos Aires.
25. OROZCO, Guillermo (2001): *Televisión, audiencias y educación*. Grupo Editorial Norma, Bogotá.
26. _____ (coord.) (2002): *Historias de la televisión en América Latina*. Gedisa, Barcelona.
27. _____ y Francisco HERNÁNDEZ LOMELÍ (2007): *Televisión en México: Un recuento histórico*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
28. SÁNCHEZ, Rosario (2000): *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Montevideo: Ediciones Santillana.
29. THERBONR, Göran (1987): *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Barcelona: Siglo XXI
30. THOMPSON, John B. (1991): *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
31. VASSALLO DE LOPES, María Inmacolata (org.) (2004): *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*. Edições Loyola, São Paulo.
32. _____, Silvia Helena Simoes BORELLI y Vera da Rocha RESENDE (2002): *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*. Summus Editorial, São Paulo.
33. WILLIAMS, Raymond (1974): *Television: Technology and cultural forms*. New York: Schocken Books.