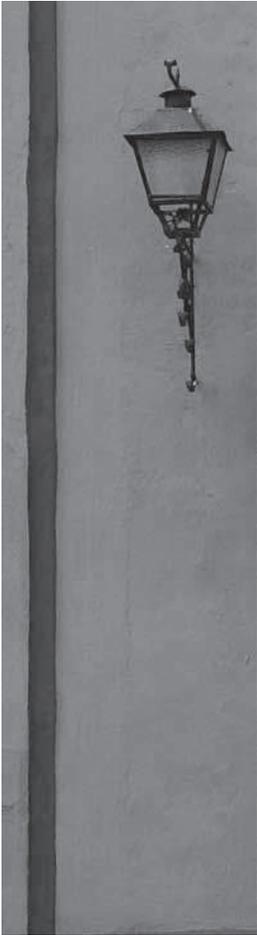


# La telenovela: un género en transformación



Federico Medina Cano



## Resumen

*La telenovela es uno de los géneros de más popularidad en la televisión colombiana y es uno de los productos de exportación que más acogida tiene en el ámbito internacional. Cómo estudiarla sin rodearla de expresiones peyorativas y sin juicios alusivos a su poca calidad dramática. Este artículo planea algunas reflexiones en este sentido para interpretar su éxito y la función que cumple en el imaginario de los televidentes más allá de los estereotipos que la condenan. Para hacer esto se remonta a los orígenes del género, al fondo estético y moral del que es heredera y elabora una propuesta para el análisis del papel del espectador, de las formas de interacción y de socialización que se dan en la recepción de la telenovela en espacio familiar.*

**Palabras clave:** Géneros televisivos, telenovela, melodrama,

folletín, recepción y familia.

La televisión contemporánea, en su intento de establecer relaciones significativas con sus públicos, experimenta con diferentes opciones para diseñar estrategias de acercamiento y de contacto, de reconocimiento y de expresión. Estas estrategias pasan tanto por aumentar el interés y lo atractivo de sus productos, por incentivar en ellos lo que hay de ellos de espectacular, sensacionalista y de seductor (Cebrian, 2008), como por activar en ellos su poder para generar mensajes verosímiles y convincentes y de un alto poder socializador. La telenovela es uno de estos experimentos.

La telenovela es uno de los géneros de mayor circulación nacional e internacional, uno de los productos principales de exhortación de los canales privados en Colombia y uno de los productos que traspasan las fronteras locales y nacionales. Es un producto que tiene una doble condición: de un lado es uno de los formatos de éxito de la industria cultural televisiva,

y de otro, es uno de los espacios donde se realiza la comunicación familiar, donde se expresan “los afectos y los desafectos”.

Como uno de los géneros masivos más reconocidos en la industria televisiva, de recreación cultural más populares, es un campo en permanente transformación que se enriquece y renueva con nuevos contenidos y con temas de actualidad, y se adapta a los públicos contemporáneos y nacionales. Es un género que sin abandonar algunas de sus características tradicionales, las tramas románticas y emotivas (los grandes temas universales en los que se centra el grueso de la historia: el amor, el dolor, la felicidad, la muerte, la maldad...), la estructura ramificada, la centralidad de los personajes femeninos, entre otras, explora nuevos formatos narrativos y se atreve a formular interpretaciones o argumentos explicativos sobre la historia nacional y los rumbos de la vida social actual.

¿Cómo estudiarla? ¿Cómo dar cuenta de su papel social y de la función que cumple?. Primero, en su estudio no se trata de asumir la actitud del intelectual que acomete con todo su arsenal contra la telenovela porque la considera un signo de incultura, de degradación cultural, de sensiblería. Para algunos intelectuales la telenovela es “un paraíso artificial”, un mundo sustituto en el que el espectador puede dar rienda suelta a la emoción, al sentimiento y a las lágrimas, una pseudotragedia que comercia con la pasión y el deseo. Pero la telenovela no es un producto ínfimo, de mal gusto y poca calidad estética, ni el resultado de una cosmética que imita el buen estilo y aparece como un sucedáneo del arte, además dedicarse a su análisis no es algo fútil. Es necesario para su estudio abandonar las descalificaciones ligeras y simplistas, la telenovela no es la responsable de que el televidente haya perdido el gusto por el verdadero arte y por las producciones del espíritu (Martin, 1997). “El desprecio es injusto y poco inteligente, pero sobretodo inútil. Quedarnos en él supone una penitencia considerable: la de no comprender y permanecer al margen de una realidad que, pese a quien pese, existe y tiene una importancia evidente” (Amoros, 1968: 10). Segundo, hay que preguntarse por varios aspectos: ¿Cuál es la razón de su éxito?, ¿Qué leen los diferentes públicos en sus historias? ¿Qué contenidos ponen en discusión? ¿Qué claves de interpretación ofrecen de la realidad nacional? ¿Cómo en sus historias se ha enfrentado la modernidad?

Cuando las sociedades se urbanizan y en las comunidades la urdimbre social se hace cada vez más compleja, cuando van desapareciendo los modos y las pautas tradicionales de comunicación y de información,

los medios de comunicación, con sus géneros y diferentes formatos, se instauran como mediadores imprescindibles y se proponen como instituciones que le ofrecen al público las claves para interpretar la sociedad en la que viven, como los espacios en los que se validan y se legitiman los valores y las creencias aceptadas socialmente, y los comportamientos individuales y colectivos. En el conjunto de los medios de comunicación en América Latina la televisión, por su cobertura y por los lenguajes que emplea, es uno de los medios que tiene una mayor influencia en los públicos urbanos y en diferentes sectores. En tanto que agente de socialización y vehículo de cohesión social, la televisión con sus contenidos y enfoques alimenta los imaginarios colectivos, conforma los sistemas de representación, transmite cogniciones de la sociedad, construye paradigmas de referencia, señala en el contexto nacional los temas de interés, los asuntos polémicos y susceptibles de ser debatidos<sup>1</sup>, reconstruye la historia, las situaciones de pasado y del presente, al tiempo que provee a los públicos de interpretaciones, en clave de código audiovisual, sobre la realidad social que los rodea (Chicharro, 2009).

En este contexto y en estos procesos de socialización la telenovela en América Latina cumple un papel fundamental, es "un acontecimiento de importancia en la vida cotidiana de sus audiencias, en la construcción de imaginarios individuales y colectivos, en la validación de creencias y expectativas y en la reconfiguración reiterada de esas identidades volátiles... que afloran en los sentires y modos de relacionarse unos con otros en los países latinoamericanos" (Orozco, 2006: 12). La telenovela es un género en el que priman lo subjetivo y lo emocional, lo microsocioal, lo próximo, lo cotidiano y lo vivencial, lo inmediato y lo relacional, a veces adobado con recursos realistas, sobre la racionalidad y la perspectiva totalizadora que acompaña el mundo de la economía y la política, sobre las proyecciones macro en las que descansan los hechos informativos. La telenovela centrada en el valor y la importancia de los sentimientos, sumerge al espectador en historias realistas y cotidianas a través de las que se establece con él una fuerte relación de cercanía. Es un formato en el que prima la relación inmediata con el espectador y el valor que se le confiere a la interactividad, y que puede desatar, por las cercanías de sus historias y lo prototípico de sus

personajes, mecanismos de proyección y de identificación en el público.

En este artículo se abordarán algunos aspectos relativos a la telenovela. En primer término se responderá a la pregunta sobre sus orígenes: de qué formas de la literatura popular y del teatro se deriva. En segundo término se analizarán sus condiciones como género, las reglas que la determinan y la estructura que le es propia. Como un tercer aspecto se tratará la postura estética y moral de la cual es heredera y el fondo ético y educativo que alimenta las acciones de los personajes. Como un cuarto asunto se analizará el valor de la oralidad, de la tradición y la cultura oral en la producción de la telenovela, y las rutinas que son propias de producción televisiva y los factores que intervienen en el desarrollo de la trama. En un quinto aspecto, cuál es la postura del espectador de la telenovela y qué relación existe entre esta y la actitud del público en el teatro. Como un sexto asunto, el papel social que cumple, las formas de interrelación que genera en el público y los procesos de socialización familiar que dinamiza.

## La telenovela y los géneros de ficción populares

La telenovela en su momento actual es el resultado de muchos avatares, de un proceso de evolución lento y prolongado de los géneros de ficción populares. La telenovela surge de la unión o de la simbiosis de dos formas tradicionales y una moderna: del folletín y el melodrama, y de la radionovela. Conjugó las estructuras propias del folletín, los esquemas dramáticos derivados del melodrama teatral, así como fórmulas narrativas heredadas del radiodrama. La matriz de la telenovela viene del periodismo escrito, del folletín, que es la primera forma de ficción pensada para un gran público con un nivel cultural bajo, del melodrama y sus emociones fuertes e intensas, y de la radionovela con su lenguaje plástico y su retórica. Cada uno de estos géneros populares aporta algo al producto final.

La literatura popular es, en su sentido más originario, un fenómeno de la tradición oral. Pero con la imprenta y el mercado la literatura popular asume otras formas, y otras maneras de circular y llegar a su público. La novela por entregas y el folletín son dos formas de la literatura popular que aparecen con la imprenta y la prensa escrita. Ambas formas florecieron en Francia y España a mediados del siglo XVIII en el momento en que por el proceso de industrialización se efectuaba un cambio

1 Los medios de comunicación dominantes, y entre ellos la televisión "prestan atención a aquello que, con sus criterios e intereses nacionales, juzgan relevante y fijan así en buena medida, por proyección planetaria, la agenda setting del imaginario universal, aunque este temario seleccionado no se ajuste a los intereses reales y concretos de las circunstancias de cada una de las audiencias" (Gubern, 2000: 63, 64)

considerable en la vida de las ciudades, aumentaba su número de pobladores por la emigración del campo a la ciudad y crecía notablemente el sector obrero. Los dos fenómenos son el resultado de una gigantesca operación de democratización de la novela, y de una homogenización de la sensibilidad. Su aparición tiene que ver con la irrupción de una nueva masa de lectores que encuentra en la confluencia de novela y periodismo su expresión<sup>2</sup>, con "la creciente laicización de la literatura y de las transformaciones socioeconómicas provocadas por el ascenso de la burguesía"(Rivera, 1968: 9, 10).

El término de folletín generalmente se emplea en dos sentidos. Inicialmente se refiere a una sección de las publicaciones periódicas que no está en relación con la actualidad, que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos (se puede cortar para coleccionarlo) y en el cual se tratan materias extrañas al objeto principal de la publicación, como artículos de crítica, novelas, relatos de viajes o memorias que, debido a sus dimensiones, se publicaban por partes (Diccionario de la RAE). Y en el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner encontramos otra definición que enuncia como folletín todo tipo de relato sensacionalista sin importar su contenido: "como las novelas que se acostumbraban a publicar en esa forma (en los periódicos) eran de intriga, con sucesos y coincidencias muy dramáticas, sorprendentes e inverosímiles, se aplica también el nombre a una novela de estas características". En un sentido más amplio se le llama folletín al relato sensacionalista, a las novelas con una intriga emocionante y a veces poco verosímil, con sucesos y coincidencias muy dramáticas y sorprendentes, en las que se enfrentan personajes perversos y bondadosos, sin apenas elaboración psicológica y artística.

El folletín es una novela que se publica en entregas diarias con los periódicos. Es un género perfectamente diferenciado y especializado que con su módico costo, su ración diaria de suspenso y aventura, sus intrigas peculiares y sus itinerantes golpes de efecto, pone en escena contenidos muy próximos a los del melodrama teatral con la ventaja de una mayor libertad de acción, situaciones y personajes. Es un universo narrativo rico en imaginación, en situaciones,

2 "La enorme tirada de los periódicos a comienzos del siglo XIX permite la creación de suplementos llamados folletín. El más antiguo data de 1800 y consistía en páginas separables en una popularización de la separata... es una novela por entregas, escrita día a día, sin plan preconcebido, amontonando intrigas, y rompiendo la narración en el momento de mayor interés, inventando un recurso que ha aprovechado el cine, el suspenso" (Cabrera, 1995).

en imprevistos y en golpes de escena. Es un universo en constante sobresalto. Sus personajes no se detienen nunca y su actividad puede llegar hasta límites insospechados (no nos presenta personajes inactivos, estos vacíos en la acción tienen muy poca duración). Los personajes raramente están quietos, se muestran incansables en cumplir sus propósitos, viven en continuo movimiento, en una acción ininterrumpida. Al personaje principal le suceden durante todo el relato una serie de acontecimientos y peripecias, lacrimosas o terroríficas, que culminan en un final que pone a prueba su ingenio y su recursividad. Posee una trama narrativa que multiplica monstruosamente, *ad infinitum*, en una serie continua y articulada, los momentos dramáticos a través de una serie infinita de contrastes, oposiciones, crisis y soluciones. En su trama lo más importante es el tráfico, la persecución, el encuentro, la huida, la prórroga permanente de la solución. Su principio narrativo es **la peripecia continua**.

No se emparenta con las obras narrativas de curva constante en las que los elementos de la intriga se van acumulando hasta permitir en un momento de tensión máximo el desenlace. El folletín pertenece a las obras que tienen una "estructura sinusoidal": momentos de tensión, aflojamiento, de nueva tensión, nuevo aflojamiento... y así hasta el infinito. La línea principal del relato no va en ascenso, se desarrolla sobre un plano horizontal, con giros laterales en los que caben pequeños dramas parcialmente resueltos y abandonados. El autor renueva la atención del lector en cada entrega aún abandonando parcialmente el hilo conductor del relato y postergando indefinidamente el final con otras historias en torno a otros personajes, introduciendo a medida que la historia progresa otras intrigas o falsas tensiones y falsos desenlaces. La obra aparece como una cadena de montajes destinada a producir satisfacciones continuas y renovables.

Los temas de la novela de folletín pueden oscilar en su desarrollo en dos extremos sin perder el dramatismo como su condición básica: inicialmente la historia se crea alrededor de "los infortunios de la virtud" y su restauración final; posteriormente el drama se estereotipa y pierde su carga moral y el motor de la historia es simplemente la búsqueda de aventuras (la aventura por la aventura: el amor por el riesgo y el cultivo de la capacidad de salirle adelante a las circunstancias).

Es un universo narrativo compuesto por una serie de ingredientes que hacen del género un producto de éxito y de reconocimiento popular, un formato dinámico y lleno de elementos que mantienen atado al lector.

Los elementos que lo componen esta fórmula son los siguientes: primero, un pintoresquismo en abundancia; segundo, un universo asaltado por una lluvia de sorpresas sin fin (de acciones inesperadas) que alternan con pausas que aflojaban la tensión creada (a veces humorísticas); tercero, la creación de escenas desmadradas capaces de mover el espíritu más indolente e impenetrable y su ubicación en el lugar exacto de la historia como el núcleo dramático; cuatro, un toque discreto de elementos fantásticos que no pueden franquear los límites de la credibilidad o de lo verosímil; quinto, la intervención magistral del héroe que, en su generosidad sin límites y su voluntad de servicio, pone su acción al servicio de los débiles y de los que padecen las acechanzas del mal.

El melodrama y la novela popular tienen su origen en el siglo XVIII y su momento más alto, su florecimiento, a mitad del siglo XIX con el advenimiento de las fuerzas nacional-populares en toda Europa (Gramsci), con el desplazamiento de las poblaciones rurales a las ciudades y el surgimiento de la nueva clase trabajadora urbana. El melodrama aparece originariamente en Francia en el contexto histórico social de la Revolución Francesa y se consolida en los años siguientes e impregna el drama romántico de pretensiones más sublimes. Es una forma teatral que asume la postura vital e ideológica del romanticismo y pone en escena los conflictos éticos de la modernidad, que expresa la duda, el malestar, la ansiedad de lo que en la época se llamó el "mal del siglo", y resume el desarraigo de un hombre que lucha contra un mundo en el que se siente ajeno y extraño. En el centro de trama y en su simbolización estética hay un drama existencial, una postura ideológica: la crisis de un sujeto que padece como consecuencia de las nuevas relaciones sociales y porque las normas tradicionales, los códigos morales y éticos anteriores ya no son una respuesta a las nuevas realidades sociales y no garantizan la cohesión social. Es una pieza en la que hay un exceso de lo teatral y lo dramático, una trama sensacionalista y altamente expresiva, tremendista y cargada de exageraciones, que hace un énfasis especial en las emociones y en los sentimientos fuertes e intensos, en las reacciones extremas que pueda provocar en el espectador. "El



melodrama era especialmente rico en escenas espe-luznantes alternadas con otras que exaltaban la nobleza o el patetismo de los sentimientos" (Fell, 1977: 38). Su intensión fundamental es inducir la emoción, la risa, la desesperación, el sufrimiento, la compasión y desatar las lágrimas en el espectador.

En el melodrama los personajes están polarizados y habitan en un mundo de oposiciones extremas en el que contrastan las fuerzas de la luz con los ejércitos de las tinieblas, los representantes de la virtud con los epígonos de la maldad, los defensores de la libertad con los precursores de la tiranía. En la historia los personajes que encarnan el bien, acosados por los malvados y asediados por las circunstancias, luchan con todos los elementos que poseen y con todas sus fuerzas para obtener la felicidad y la paz que tienen merecida: esa lucha es la que da origen al desarrollo de la acción. El móvil intrínseco que anima la historia es su didactismo moral: la necesidad de mostrar con ejemplos y en dramatizaciones de la experiencia como la justicia es la consecuencia inevitable de las luchas y los sufrimientos. El desarrollo la intriga y los personajes antagonísticos están diseñados para resaltar el triunfo moral sobre la villanía y la consecuente idealización de los puntos de vista morales, para exorcizar el mal y expulsarlo de la realidad cotidiana y desatar una reflexión sobre la virtud y el bien, la ventajas del "proceder correcto" y "con principios" en el espectador. En el melodrama hay una "economía moral" y, en la lucha de fuerzas y de patrones de conducta antagonísticos, la búsqueda de un equilibrio. El desenlace, el momento en que la verdad salta a la luz, está acompañado de un momento ejemplar, de reparación justiciera: el castigo de los culpables, el escarmiento de los que ejercieron el mal. Esta justicia poética es la que le otorga sentido a la historia.

El melodrama en el plano moral era un mundo maniqueo gobernado por leyes claras y determinadas, por principios fáciles de reconocer. El público que asistía a la representación teatral compartía una misma aspiración: le deseo de ver representadas en escena alegorías dramatizadas de la experiencia humana. El melodrama reducía la complejidad objetiva de la vida social a determinados comportamientos individuales, positivos o negativos, que el dramaturgo definía



con anterioridad y que para el auditorio eran fáciles de identificar. Los parlamentos, la actuación y la puesta en escena respondían a un código ya establecido que permitía en el espectador el reconocimiento instantáneo de los principios vitales y las fuerzas en conflicto, y desataba la reflexión sobre inquietudes comunes que los personajes representaban. Aunque

en la acción melodramática abundaba la casualidad, el azar o lo imprevisible, y en la dinámica de la acción y en la intriga eran resortes decisivos los secretos, los misterios, los acertijos (los interrogantes existenciales) y los enredos era un mundo de problemas y de personajes comprensibles que se vestía de intrigas aceptables y culminaba en soluciones tranquilizadoras que provocaban reflexiones y moralejas en el auditorio, y reafirmaban el valor de ciertas virtudes (la tolerancia, la sobriedad de las costumbres, el espíritu del trabajo, el poder de la caridad, etc.) para sortear la turbulencia de la dinámica social y lograr el equilibrio.

La radionovela es uno de los géneros radiales más populares y de mayor sintonía. Es un relato que parte de una tradición oral: en ella la acción no descansa en el apoyo de la imagen (en la innovación y la creatividad del lenguaje visual, en la imagen vertiginosa e intermitente de la televisión), el núcleo de la acción está sembrado en las palabras del narrador y los diálogos de los personajes (en su pronunciación, acento, énfasis, pausas y silencios) y en los sonidos ambiente y la música que contextualizan la acción y la ubican espacial y temporalmente. Es una historia de ficción basada en la estructura del relato melodramático (con su revalorización de los sentimientos y el tratamiento de las relaciones amorosas, familiares y sociales que le es propio), y en la fragmentación, en la ramificación de la historia en un número muy amplio de capítulos.

Es el "lugar de osmosis entre el folletín y la tradición latinoamericana de leyendas y cuentos, en la que se incorpora una forma de narrar y de escuchar" (Martín, 1997: 160). Es un formato que reúne dos tradiciones, una que tiene que ver con la escritura y la forma del

relato, y otra que tiene que ver con la lectura en voz alta y la práctica del escuchar. De un lado, el folletín y su forma de narrar, su redundancia, su dosis de suspenso, su repetición de personajes y situaciones, su carácter serial, y su manejo del tiempo. De otro, la matriz cultural, que se consolidó en la tradición popular de acceso a la cultura de los sectores populares que no sabían leer y que se formaron culturalmente en los relatos que escuchaban de otros. La radionovela "tuvo un curioso antecedente en los lectores de tabaquería, que para entretener a los obreros les leían diariamente las novelas melodramáticas y románticas más famosas, siguiendo las preferencias del auditorio" (Fiallo, 1995).

El universo narrativo de la radionovela hace referencia al mundo y la vida de las personas. Es un relato que permite una fácil identificación, que introduce indicios de referencia cotidiana para el radioescucha<sup>3</sup> que le permiten identificarse con el tiempo, la acción, los personajes y el lugar. Además los radioactores en su desempeño dramático expresan las actitudes socializadas de cada cultura sobre las que reposa la comunicación cotidiana y tienden a reforzar las posiciones éticas y políticas de la sociedad, y los valores vitales y las inclinaciones psicológicas. Es un género abundante en informaciones de valor cultural: refleja la cotidianidad latinoamericana de la pareja, la familia, la escuela, el trabajo, las comunidades barriales, y expresa condensadamente los conflictos de sentimientos y las reacciones afectivas ante el acontecer de todos los días. La radionovela es vivida como un universo fragmentado que se incorpora a la memoria personal: en un proceso permanente de comparación con la vida cotidiana sobrevive a la emisión, y permanece en el análisis, las referencias y los discursos que hablan de la cotidianidad y de la vida familiar.

Estructuralmente la radionovela es un lazo que se vuelve, al desenvolverse y envolverse de nuevo, una cinta de Moebius argumental (Cabrera, 1995). En esa dinámica de anudar y desanudar los conflictos queda atrapado el radioescucha. Por este proceso el público establece una fuerte relación emotiva con sus personajes y sus relatos. Su estructura fragmentaria, su dosis diaria de suspenso, lo mantiene atado. A través de la continuidad de los temas y la trama, de las intrigas secundarias y las historias paralelas, la radionovela establece un vínculo emocional día a día con el público. El radioescucha, a la

3 "Los mensajes de difusión masiva... fundan en gran medida su eficacia en el hecho de reiterar en imágenes hábitos cotidianos... reiteran ante nuestros ojos actitudes relacionadas con las comidas, con el trabajo, con la diversión, con la familia..." (Prieto: 249).

misma hora, con una disciplina asombrosa y posponiendo tareas o compromisos, aguza el oído y sigue la trama en el episodio del día.

## La telenovela: un género culturalmente establecido

El género es un modo de comunicación culturalmente establecido, reconocible en el seno de determinadas comunidades sociales. Todo género presenta un conjunto de propiedades textuales e intertextuales que permite configurar un sistema de relaciones establecido de contenidos, formas, papeles discursivos y actos lingüísticos tranquilamente identificables por el público. Es un sistema de reglas que determina tanto la producción como la recepción, son modelos de producción textual ("modelos de escritura") para los emisores y un sistema de expectativas ("un horizonte de espera") para los destinatarios (Wolf, 1984: 189). En el plano textual es una estructura profunda o superficial que está presente en el imaginario colectivo (como un referente cultural) y determina el sistema formalizado de signos que le son propios: la temática o las temáticas más frecuentes, la estructura narrativa, los personajes y su desempeño en el relato, los conflictos, el manejo de la tensión y el suspenso, el fondo social y moral de la historia.

La telenovela es un género cambiante que incorpora intertextualidades, que dialoga con otros géneros, y que introduce en el lenguaje dramático y visual, y en su formato y su estructura narrativa cambios que tienen que ver con las nuevas tecnologías de producción, las nuevas formas de comercialización y los sondeos de los intereses del público y la segmentación de la audiencia (Mazziontti, 1993: 41, 42).

La telenovela posee una estructura narrativa animada por argumentos estereotipados, con un eje temático que procede del *topos* de las pasiones. El guión que la constituye está centrado en las relaciones entre el protagonista y la protagonista, en sus acercamientos y las relaciones conflictivas que lo impiden. Posee una intriga preestablecida, una trama de sucesos ordinarios y cercanos al mundo de lo cotidiano que se entretienen según las pautas del enredo, y un conjunto de personajes pre-modelados que el público reconoce e identifica y a los que les asigna un conjunto de funciones y un papel determinado en la acción. La telenovela cuenta una historia de amor, de un amor que se realza, que se engrandece en la dificultad y en el conjunto de situaciones conflictivas que los sujetos

tienen que experimentar y superar, en la lucha por recuperarlo y mantenerlo, por conservarlo a pesar de los riesgos y los peligros que los asechan. Además en la historia el conflicto amoroso es vivido como un problema de justicia, como una lucha por la legitimidad social del amor.

En la telenovela el amor entre personajes procedentes de lugares antinómicos de la sociedad desestabiliza el orden de cosas; cuando se vencen los obstáculos y el amor se lleva a feliz término se convierte en un elemento subversivo que rompe la jerarquía existente y redime a los protagonistas. El amor puede vencer los obstáculos sociales y la discriminación; es la única fuerza, el único bien trascendente capaz de borrar las diferencias e igualar los individuos. Este es el eje que atraviesa toda la historia: "el amor lo es todo en la vida", y mantener el equilibrio afectivo es el principio de la felicidad. Los atributos de los enamorados, sus cualidades naturales, la belleza, la simpatía, la espontaneidad en sus sentimientos, la bondad, la nobleza y el respeto, el espíritu de entrega y su coraje, son los elementos que le permiten desafiar las razones sociales y las convenciones del medio, y protegerse del mal exterior. Pero el paso definitivo del amor debe tener un complemento, un mediador que rebusca el carácter irreal del romance y valorice la sana ambición económica. El trabajo y el estudio o el triunfo deportivo o artístico son mediadores más universales que promocionan a uno de los protagonistas, elevan su rango social, acortan las distancias, disuelven la reacción del medio y permiten, sin muchas dificultades, la unión. En la trama de muchas de las telenovelas el logro del amor está precedido por el trabajo. El protagonista que gana el amor se ha puesto a prueba en su lucha por la vida; ha triunfado, de una manera discreta o sobresaliente por su empeño, por su espíritu de ánimo y de superación. Es una personalidad industriosa, vital, con interés muy claro de mejora su status y sus condiciones de vida y la de sus familiares y amigos. La telenovela es un espectáculo moralizador: está acompañada de una visión positiva, optimista y justiciera de la vida. Es un ejemplo de cómo la suerte le es benévola a los emprendedores y de cómo en una sociedad democrática existe una gran variedad de oportunidades y cada cual determina su status por su libertad, su astucia y su esfuerzo personal.

El personaje principal, "surgido de la nada", lleva a cabo una trayectoria ascendente, luego de sobrellevar las vicisitudes y vencer las dificultades ve coronados sus esfuerzos con el éxito y consigue ubicarse en los peldaños más elevados de la escala económica, social

y profesional<sup>4</sup>. Nunca malogra su empresa individual, siempre logra conseguir lo deseado y, como un complemento indispensable en acción, es aceptado su triunfo sin prejuicios por aquellos que pertenecen a los círculos superiores. El personaje lo obtiene todo: el ascenso y el reconocimiento de los poderosos. En el personaje principal sobresalen como cualidades la perseverancia y el tesón personal, en contraste con los que le rodean que viven conformes en su condición humilde y su inferioridad. El personaje es uno entre muchos, es un héroe en su clase y un ejemplo para todos.

## La telenovela y su postura estética y moral

La telenovela en su versión más tradicional, en su postura anacrónica mantiene viva la postura estética y moral planteada por la llamada novela «moral y educativa» de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX<sup>5</sup>. La novela “moral y educativa” “está dirigida, sobre todo, a un público femenino y para hacerlo o porque así lo hace, detenta un idea típica y modélica de la mujer que podemos resumir de la siguiente manera: la mujer ha de ser ejemplo de virtudes, pura y educada, amante de la música y la pintura, caritativa con los pobres, respetuosa con los mayores, callada ante los hombres y sumisa, sobre todo, sumisa, ante toda clase de autoridad, paternal, fraternal y marital. Se trata de una mujer discriminada socialmente, pero la novela y la ideología tratan precisamente de sublimar esta discriminación” (Ferrerías, 1973: 171, 172).

La mujer en esta novela está concebida como un ser que no puede desobedecer ni tomar una decisión con independencia. La protagonista nunca es libre, se halla bajo la tutela de padres o tíos, madrastras o hermanos mayores. Pero puede sentir, tener sentimientos y ser así sensible. Estos sentimientos han de ser naturalmente disimulados por la protagonista que los guarda en lo más profundo de su ser.

4 “Quise escribirla para televisión, configurando para el personaje la posibilidad del éxito, para resaltar cómo una persona sacada del barro de la sociedad, puede llegar a ascender, consiguiendo así, a través del deporte la movilidad social, que en un país feudal y colonialista como el nuestro, no se obtiene por otros medios. Se me antojó, entonces, interesante también mostrar el desenvolvimiento de este personaje que va recorriendo estratos y cómo los intereses económicos y sociales más complejos lo van envolviendo, a medida que llega a la cima del éxito” (David Sánchez Juliao).

5 Los autores más conocidos de este tipo de novela Pedro María de Olive, Antonio Valladares de Sotomayor, Atanasio Céspedes y Monroy, Don Vicente Rodríguez de Arellano, Márquez y Espejo, Don Perfecto Gandarias, Don José López Escobar y Carbonera.

Todos los conflictos de la novela se producen al exterior de la protagonista y de los cuales ella no es responsable. Ante los conflictos que vienen del exterior y que la turban, la heroína se vuelve hacia su interior y ama y espera en secreto y en silencio. Todo ocurre en su mundo interior, en el mundo protegido y vigilado de la sensibilidad femenina. La protagonista debe resolver el conflicto que se origina entre su inclinación sensible (que no puede confundirse con la pasión) y las reglas morales, sociales o de buen gusto que impiden que sus afectos encuentren salida. La sensibilidad femenina supone equilibrio, serenidad y armonía, la inexpresividad de sus sentimientos y, como la única posibilidad de exteriorizar sus sentimientos, las lágrimas y los suspiros.

La pasión como una fuerza que arrastra el espíritu no existe en estas novelas. La ecuación amor-pasión y el fondo sexual que se puede concretar en cualquier relación no se mencionan, se evitan y todo lo que contenga una insinuación en este sentido se rodea de circunloquios y eufemismos para “dorar” la situación. El amor ha de ser sobre todo puro. La pureza, la castidad y el silencio de la protagonista están muy distantes del arrebato y de la explosión sentimental.

La principal virtud que la heroína debe poseer es la obediencia. La protagonista al ser una persona dependiente moral y económicamente (del padre, tutor, hermano o marido) ha de obedecer sacrificando su propia inclinación, es decir sublimándola hacia su interior. Nunca opone su sensibilidad y sus pensamientos contra el orden establecido. Se lamentará frecuentemente pero nunca pondrá en duda la ley que la hace sufrir, el destino que le han trazado o el futuro que le han asignado sus mayores. La protagonista sabrá guardar pacientemente el final de su desventura, la desaparición del obstáculo que le impide el logro de su felicidad. Además la obediencia va acompañada de la sumisión. La pasividad de la heroína es querida y admitida de una vez para siempre. Esta actitud trae otras virtudes: trae la discreción, la caridad, la prudencia. Todas ellas componen el modelo de mujer.

La protagonista está sola y sólo puede confesar su inclinación por medio de terceros o utilizando cartas. No le está permitido expresar lo que siente, dentro de su condición de mujer virtuosa está la inexpresividad, saber guardar sus secretos más íntimos y esperar pacientemente a que todo se resuelva favorablemente sin la necesidad de ella intervenir.

En la telenovela la sociedad no es un mundo con estamentos inamovibles. Los personajes de cada clase

se relacionan entre sí y con los miembros de las clases superiores o inferiores. Si el personaje baja hasta mezclarse con la "ínfima" clase social, se degrada; si asciende, en cambio, se enaltece. El ascenso social es un premio conferido al trabajo, a la dedicación y a la honradez: a la virtud. El ascenso social por medio de recursos inmorales (la prostitución, la intriga, la venta de la virginidad, el robo o cualquier otro medio reñido con la moral) deshonra al personaje. La mujeres seducidas, los burgueses libertinos, los haraganes, descienden al infierno social, a la condición humana y moral más miserable. Los que dilapidan el dinero, derrochan los bienes heredados en orgías o fiestas frenéticas, malogran su fortuna y su existencia, sufren la tortura del arrepentimiento tardío y del desprecio general.

La función educativa de estas novelas consiste en mostrar "por el ejemplo", por medio de una historia ejemplar y arquetípica, las consecuencias positivas o negativas de la virtud y del vicio, de la ambición desmedida y de la espera paciente y la confianza en la justicia divina, de una buena o mala educación. Para plantear esto en la telenovela al lado de la protagonista está la mujer que encarna los antivalores y con estas dos perspectivas opuestas, a nivel del desarrollo de la trama, los dos caminos: el camino adecuado y el premio, y el camino inadecuado y el castigo. Si la protagonista es virtuosa, ha cumplido con todos los requisitos de la moral y del buen gusto se casará o logrará sus objetivos personales; si no es así acabará mal y le vendrán la ruina moral y física.

Además la telenovela cruza estos elementos tradicionales con factores y asuntos que vienen de las demandas de la época actual. En su discurso centra buena parte de su interés en la figura femenina tradicional, subyugada en las diferentes dimensiones de lo social, pero admite que en la historia estén representadas algunas de las preocupaciones del presente. Según la historia y su eje temático pueden estar presentes el prototipo de la mujer subordinada al varón, la mujer ausente del entorno laboral y con baja movilidad social que sólo veía en el matrimonio una forma de ascenso social y de reconocimiento, la crianza de los hijos, como algunos de los temas contemporáneos relativos a la mujer: la violencia de género, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, la integración femenina en la vida pública, la redefinición de la familia nuclear. A cada una de esas problemáticas les encuentra una salida, una solución y una representación dramática que permite que el público encuentre sentido y pueda armar una lectura de su realidad.

## La telenovela y la oralidad

La telenovela aunque por su producción puede situarse entre las convenciones que presiden el relato literario estructuralmente es diferente del cuento y de la novela. No es como el cuento una totalidad, una construcción continua, compacta cuya solidez depende del ajuste y tensión de sus elementos (en el cuento todo cuenta: los efectos de la puntuación, el ángulo o la velocidad de la imagen, las articulaciones de la prosodia, la tonalidad. La palabra con su peso semántico, su sonoridad, su cantidad silábica, es el elemento estructural fundamental. Aparece ante el lector como una unidad altamente económica: la concentración intelectual y el control de la emociones preside la composición y la interpretación). La telenovela es un relato que se prolonga sin sufrir restricciones de ningún tipo, y si las sufre proceden de exterior (del público, de la programadora, del estado o de las compañías que publicitan). El televidente la entiende como un relato de una temporalidad ilimitada que continúa siempre más allá de lo que cualquier concentración mental puede soportar. Exige un seguimiento fracturado por interrupciones diarias, siempre diferido, que demanda treguas continuas del televidente

Tampoco presenta todas las características de la novela. Una novela supone una estructura organizada de piezas complejas que se sitúan más allá de la frase o de la palabra. Lo fundamental son otros factores: los personajes, las situaciones, las descripciones, el desplazamiento del punto de vista, la relación de los párrafos y los capítulos, los modos y tiempos de la narración. La tensión no está concentrada en el final, está distribuida en nudos diversos de interés y esto le confiere un ritmo narrativo, en el que se combinan aceleraciones y pausas.

En el cuento y la novela la estructura del relato está determinada por la llegada hacia un punto final. Este punto final está en cierto modo concebido como principio del texto



y sobre todo como dirección del deseo. Todo lector tiene la garantía de que nada lo privará, desde el comienzo de su lectura, de ese final al que va encaminado sin descanso. En la telenovela, como en «Las mil y una noche», el punto final está siempre diferido, resistido. Esta forma narrativa, más que el deseo del fin, ilustra, como en los relatos orales, el deseo de la continuidad. Aparece ante el televidente como una sucesión infinita de relatos y sobre todo como el resultado de una voluntad creadora que al disolver continuamente la ilusión del final (el deseo de muerte) crea la fascinación de lo continuo.

La telenovela es un relato de una extensión siempre indeterminada y de una estructura no rígida, supone la libertad de introducir variaciones circunstanciales: son posibles los agregados, las correcciones y las interpolaciones, los desplazamientos y los retardos, las interrupciones y desvíos, o a veces también las incoherencias. El interés de avanzar hacia el final es sustituido por la necesidad de progresar tramo por tramo cubriendo cierto recorrido narrativo (como si se estuviera siempre en una especie de estar a la deriva, de un «ir sin rumbo»). Parece una narración «improvisada». Presenta como los relatos orales una estructura «aditiva»: una estructura abierta y destrabada, una sucesión de episodios yuxtapuestos y articulados alrededor de una imagen central. Aparece para el público como la representación del flujo de la vida, del íntimo deseo de perdurar, por eso seduce a su auditorio.

La telenovela no corresponde del todo al mundo de la palabra escrita. Sus técnicas, sus convenciones no solo pertenecen al orden de la escritura y al circuito del libro, se originan en la tradición oral. No es el resultado de un virtuosismo de la escritura, como lo es el cuento, su estructura se procede del arte de narrar, de arte de «contar» (Dorra, 1990). Dentro de una tipología general de las situaciones de oralidad los medios de masas (entre ellos la televisión) ofrecen una «oralidad mediatizada» (Zumthor, 1985: 5), un retorno de las energías de la voz (un desplazamiento del papel y la hegemonía que ejerce la escritura). Los medios electrónicos aunque cancelan la presencia del portador de la voz, escapan al puro presente de la ejecución, y suprimen los matices especiales de la voz y la recomponen artificialmente, lo que transmiten es percibido por el oído y no necesariamente debe ser leído. Los mensajes primero que

todo son fenómenos verbales aunque la voz relata lo que antes se escribió o fue pensado en términos de escritura. Son dichos por alguien o son parte de un diálogo, y llegan a su destinatario como parte de un proceso de audición. Lo fundamental no es la escritura, en el proceso la voz es el aspecto principal. La voz implanta y promueve otros valores, que en el momento mismo de la ejecución se integran al sentido del texto transmitido, lo enriquecen y lo transforman. La voz no es solo el equivalente de la palabra, la desborda. No es portadora del lenguaje, es un fenómeno que se impone con la fuerza de choque de un objeto material. En ella cuentan sus cualidades materiales (el tono, el timbre, la amplitud, el registro, etc.) y el valor simbólico que le asigna una cultura. La voz es una forma arquetípica, una imagen primordial y creadora. Predispone a unas experiencias, unos sentimientos y unos pensamientos determinados. Gracias a la voz «la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado», en voluntad de conquista del otro, que por el placer de oír se somete a ella (Zumthor, 1985: 8).

El relato de la telenovela seduce por su «oralidad». Es una construcción discursiva que representa el incesante fluir de la voz, la existencia de un devenir verbal siempre presente. Es como un murmullo que toma vida y se prolonga, y paso a paso va conformando toda una cosmovisión completa, un sentido de la vida. El contenido de la telenovela es primero que todo una experiencia lingüística. Como en los relatos orales lo fundamental es el movimiento que va del sonido al sentido, de la pronunciación, la entonación y la pausa a la palabra. Su perdurabilidad depende de una combinatoria de regularidades (su principio es la reiteración de fórmulas enunciativas, de estructuras narrativas, de motivos, de paralelismos sintácticos) y de variaciones que aseguran la conservación y la progresión del sentido.

## La televisión: su estética y sus rutinas de producción

La telenovela es un producto televisivo que se ciñe a las rutinas productivas de la producción televisiva y depende de la infraestructura existente y del grado de desarrollo de la industria televisiva en cada país.

En la telenovela la trama no está definida con anterioridad, el desarrollo de esta se



puede modificar por todos los factores que intervienen en la producción televisiva. Los hábitos de trabajo que impone la televisión permiten que la evolución de la historia se adecue a las exigencias del público, a los problemas que aparecen en la producción (cambio de actores, cortes de presupuesto, cambio intempestivo de director o libretista, conflictos internos en el equipo de producción, etc.) y a las demandas comerciales (a la presión del nivel de sintonía sobre las empresas). Además el melodrama televisivo en su producción, para disminuir costos y aumentar la producción, se ciñe a las reglas de la serialización que desemboca en el estereotipo y en la trivialización. La regla comercial obliga a sus productores a explotar hasta su agotamiento la misma vena creativa hasta eternizar la historia en un número de capítulos indefinidos y no sospechados por el público.

La telenovela no es un relato cerrado, ni acabado, es un relato de carácter abierto y flexible, que admite variaciones o cambios en la idea inicial. En este los personajes y sus relaciones, los desenlaces parciales que van marcando el rumbo de la historia, los giros dramáticos, la lejanía o cercanía del desenlace, no están perfectamente definidas con anterioridad, sino que se van construyendo a medida que la historia avanza y la reacciones del público y las demandas del mercado lo van determinando. Muchas veces el guion diario de cada episodio se improvisa sobre la marcha y sigue la formula ya aprobada de los productos en serie. "La telenovela es un arte de flujo y reflujo, por esto es que yo no entrego mi trabajo a la programadora porque a medida que se van presentando los capítulos yo la puedo ir corrigiendo. La telenovela se va construyendo poco a poco" (Bosio de Martínez, Marta). Su estructura estereotipada permite además evaluar y considerar las reacciones del público y las críticas o interpretaciones que realizan sobre su desarrollo, y modificar sobre la marcha la historia. Esto lo hace posible la condición propia de la telenovela: por ser un discurso fragmentado en el tiempo, dosificado en entregas diarias o semanales y con cortes comerciales en cada capítulo es posible introducir cambios sobre la marcha que pueden alterar el proyecto original.

La telenovela no tiene un autor, implica una puesta en escena que es fruto de un **trabajo colectivo** a diferencia de otros medios en los cuales las jerarquías están bien determinadas (como en el teatro). El trabajo en equipo permite la producción rápida de los capítulos (no es posible corregir o perfeccionar por la necesidad de cumplir con el público) y la solución inmediata de las dificultades. Es una síntesis de esfuerzos individuales y de niveles de eficiencia, de pensamientos

e ideologías profesionales que se articulan bajo las posibilidades que el medio y el género ofrecen.

El tiempo que se permite el cine para producir una escena no es posible utilizarlo en la producción televisiva. La telenovela es el resultado de una producción acelerada. La televisión no da tregua, hay que grabar y editar un capítulo diario, una hora o media hora diaria o semanal. La premura y el afán de cumplir con el público no permiten a veces una correcta o una adecuada preparación, deja sentir en el público la impresión de que es un producto inacabado o con la posibilidad de perfeccionarse (en el cine, por oposición, para filmar una hora y media se pueden emplear varias semanas).

## Las tele-revistas y el capital cultural del lector

Como un elemento complementario al conocimiento que el público tiene del género está el acceso que tiene a la información de prensa sobre el mundo de los actores y sus vidas, de los personajes que encarnaron y de sus éxitos profesionales (de su historia en el medio). La prensa diaria, semanal, mensual, de toda índole, dirigida a diversos tipos de público, habla abundantemente de las novelas, dedica buena parte de sus artículos, en la sección de farándula a entrevistas a los autores, los actores, a las actrices, a comentarios, a exégesis o análisis de expertos sobre las acciones de los famosos, a crónicas de vida de los personajes de la farándula<sup>6</sup>, a los directores, a mesas redondas sobre el alcance de los temas tratados, a análisis de carácter académico sobre la trascendencia de sus temas, a chismes sobre la vida de los actores, el rodaje y la distribución (reproduce los retratos de los actores y los decorados), hace eco de los boletines de prensa de las programadoras y reseña los boletines de la programación semanal que hacen las empresas.

El espectador conoce por otros caminos diferentes a la telenovela la forma como se realiza su producción: los lugares utilizados, el costo de la producción, el aparato técnico con el cual se realiza, los elementos innovadores que utiliza el director, los arreglos musicales y sus creadores, los diseñadores que intervinieron en la elaboración del vestuario, los maquilladores. Estar al tanto del proceso anterior a su realización, de la forma como fue pensada la historia, los conflictos laborales o personales que se presentaron en la puesta

6 En las crónicas de la vida de los personajes de la farándula lo nimio –el detalle, lo insignificante– se ha vuelto trascendente; lo minúsculo –las intimidades, los pequeños secretos– objeto de dominio público, de atención y debate colectivo.

en escena y su desarrollo, los rumbos imprevistos de la historia y las razones exteriores (de tipo económico, político o ético) que incidieron en ella.

El público que ve la telenovela en su gran mayoría ha visto muchas telenovelas, conoce su argumento, sus personajes principales, los conflictos que animaron su desarrollo, y las guarda en su memoria asociándolas con las motivaciones que movilizó en cada una de ellas (las "razones" de todo tipo que justificaron su interés y las pasiones que en él se desataron). Conserva una historia del género, selectiva, fragmentaria y discontinua, que utiliza como un referente y como punto de comparación para evaluar la calidad de las actuales (la claridad y comprensibilidad del texto, la continuidad de los esquemas narrativos, la "fuera" dramática, el fondo social u ético). En su pasado como televidente forma sus criterios, construye en saber (su "enciclopedia" como espectador, su capital cultural) que le permite reconocer lo propio del género, identificar sus elementos y esquemas, y reconocer los códigos que la determinan, reconstruir las intertextualidades y el relato (el subtexto) que está en el origen de su historia<sup>7</sup>.

El predominio de lo espectacular en la producción televisiva conduce a una progresiva *auto referencialidad*. "El discurso televisivo dominante, erigido en un universo autosuficiente tiende, necesariamente, a no hablar de otra cosa que de sí mismo" (González, 1988: 96). En la programación televisiva no solo los programas se remiten a sí mismos en un complejo tejido de citas internas, sino que todo lo que acontece en el mundo de la televisión (lo relativo a adelantos técnicos, a la vida íntima y pública de los actores, a los cambios en la programación, por ejemplo) se convierte en noticia. Los llamados "media-event" son acontecimientos que nacen directamente en el mundo de la televisión, que se producen para y en los medios. No ofrecen información alguna sobre el mundo sino sobre la propia televisión que se convierte en "referente-espectacular-absoluto". Son no solo simples noticias como aparecen en los noticieros, son formas no explícitas de hacer publicidad

<sup>7</sup> El género en tanto en el cine como en la televisión, es una categoría temático-estética, es un modelo supratextual y sistémico. Es una normativa implícita o explícita que determina tanto la forma (los estilos, el manejo de la cámara, la iluminación, el uso de la música, etc.) como el contenido, el conjunto de temas posibles. Es "un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen sus variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género" (Gubern, 1987: 321). Es un patrón que determina (que le da forma) al conjunto de expectativas del espectador, lo que este puede esperar del formato y las variantes posibles.

sobre un programa determinado que aspiran a generar a su alrededor la expectativa que ocasiona un acontecimiento social.

Las horas de máxima audiencia generalmente están ocupadas por segmentos de programación que tienen por objetivo promocionar los programas que pasaran durante la semana. Estos están armados con adelantos de la programación, están compuestos de fragmentos de trozos que simplemente incitan la curiosidad pero que han perdido su poder dramático porque están limpios semánticamente.

## La telenovela y el espectador

En la telenovela el espectador está incorporado al drama como uno cualquiera de sus personajes. Como en la tragedia griega el televidente es ese personaje que está en la escena (aunque sea de una manera clandestina) y que puede oír todo lo que algunos de los personajes no oyen e ignoran. Es el que conoce los secretos, las intimidades que determinan la acción y originan los conflictos. Pero es también el que por la distancia no puede intervenir, ni servir de mediador en los conflictos. Esta tensión es la que origina el placer y mantiene atado al televidente al drama. Espera pacientemente (disfruta de la forma como se prolonga el silencio) que los conflictos se resuelvan, se aclaren las dudas y las mentiras, y los secretos pasen a ser del conocimiento público (del conocimiento de todos los personajes).

En el teatro occidental de los últimos siglos "su función es esencialmente la de manifestar lo que es considerado secreto (los 'sentimientos', las 'situaciones', los 'conflictos'), escondiendo por completo el artificio mismo de la manifestación (la maquinaria, la pintura, el afeitado, los focos de luz)" (Barthes, 1991: 83). El televidente permanece en las sombras por un artificio técnico. Se le desconoce, se le ignora: los personajes actúan para él, pero nunca lo ven o suponen que está frente a ellos. El escenario es el espacio de esta farsa: todo sucede "en un interior subrepticamente abierto, sorprendido, espiado, saboreado por un espectador agazapado en la sombra. Ese espacio es teológico, es el de la falta: por un lado, en una luz que él finge ignorar, el actor, es decir, el gesto y la palabra; por otro, en la noche, el público, es decir, la conciencia" (Barthes, 1991: 83).

El televidente común asume el papel del lector "víctima", del lector que está atado al texto por el placer de

leer. El televidente, como este tipo de lector, aprecia las historias que se cuentan en la telenovela, está enlazado al drama por lo que en la historia se narra, por el placer del **qué**. No es el televidente crítico que disfruta del modo **cómo** es contada la historia, de la estrategia del relato. Está preso de las estrategias enunciativas (Eco, 1988: 113), se siente como arrastrado hacia adelante a lo largo del relato telenovelado por una fuerza que, de manera más o menos disfrazada, pertenece siempre al orden del suspenso o del código del enigma. En la telenovela el relato se va anudando poco a poco, y es en este desgaste impaciente y apresurado de donde obtiene placer el televidente. Su placer "está visiblemente ligado a la vigilancia de lo que ocurre y al desvelamiento de lo que esconde" (Barthes, 1987: 46). Es un placer que se obtiene por la espera y la voluntad de no desfallecer, por el deseo de sorprender al relato, de salirle adelante con sus pronósticos, de anticiparse a la acción, de descifrar, en los indicios que en la telenovela se van distribuyendo, el final de la historia.

### La telenovela: un socio-drama de la vida cotidiana

La telenovela es una de las formas en las que se hace posible la presencia de la ficción dramática en el horizonte de expectativas del tele espectador medio y popular. Su éxito se debe a la forma como se integra sin sobresaltos en el mundo cotidiano de estos sectores. Se puede afirmar de la telenovela lo que se dice de toda literatura de consumo: responde a las expectativas del público, realiza una mimesis de sus deseos, emplea un cuerpo de materiales expresivos, ideológicos, artísticos y dramáticos que no superan el "habitus" del público y cumple en toda su expresión con la función recreativa que se le asigna. Pero para analizar el valor social de la telenovela es necesario evadir simplificaciones que la condenan por alienante o la defienden con espíritu populista, y desentrañar la compleja red de mensajes que se materializan en sus historias ligadas a la consolidación de la unidad familiar, al mundo

de los actos, a la búsqueda de la identidad, al ensueño. Sus historias no recientes (siempre repetidas) están ligadas a la necesidad que el hombre tiene de explorar su existencia, de indagar sobre su condición a través de lo narrativo, a través de la ficción, y de los diversos cruces que se dan en la vida cotidiana. La telenovela "se define como un método catárquico de relajamiento. Acto lúdico, política de descanso, baja de tensión. La conflictividad dramática que el melodrama produce distiende la propia conflictividad real en el goce, y en la constatación de los problemas de los personajes, como similitudes compartidas... en la telenovela muchas situaciones dramatizadas se mastican mejor, sobre todo se encaminan a vislumbrar desenlaces y en ellos aparecen las alternativas como un modo de reconciliarse con la vida y también con la tormentosa y oscura desigualdad económica y cultural que vivimos" (Alfaro, 1987: 28-32).



La telenovela forma parte de los programas de contenidos de "ciclo largo" que tienen un tratamiento reproductivo. "El contenido de ciclo largo se ocupa de aquellos objetos de preferencia que son más permanentes, cuyo interés y cuya vigencia no están sometidos a los cambios del acontecer cotidiano... el tratamiento reproductivo se caracteriza porque el relato, en su tratamiento o en su moraleja, viene a confirmar el sistema más general de valores en torno al cual se basa el consenso de la sociedad, valores tales como el respeto a la vida, la cooperación, la realidad, el premio al recto proceder y el castigo al comportamiento desviado" (Martín Serrano, 1984: 202, 203). La telenovela, aunque no excluye de su trama argumental fragmentos del acontecer actual y pone en escena algunos de los temas de discusión nacional para contextualizar su historia (reactualizarla), forma parte del grupo de programas de tendencia claramente conservadora que con sus contenidos acrónicos proporcionan sentimientos de pertenencia y estabilidad psíquica.

La telenovela desempeña un rol clave en la distribución del conocimiento social. La telenovela, frente a los

informativos que se ocupan de las noticias, de los hechos más sobresalientes y de la actualidad (de su devenir), cubre un espacio mayor de ambientes, estilos de vida y asuntos del mundo social. No aborda la "realidad" en su movimiento perpetuo y su dinamicidad, ni está a la caza de lo excepcional; el universo del que se ocupa tiene muy poca movilidad y en él no ocurren con frecuencia hechos inesperados o sorprendentes: el principio que le da consistencia a esta dimensión de la realidad es la búsqueda obsesiva de certidumbres y la defensa maníaca de su estabilidad. La telenovela no dirige su mirada hacia los grupos minoritarios o las élites que están en la cúspide de la estructura social o de la organización industrial o política (son las fuentes principales y los que producen los acontecimientos de los programas informativos): se ocupa de las vidas de la gente común, de los niveles intermedios de la estructura social y de su cotidianidad, con su ahistoricidad, sus rutinas y el nudo infinito de su intimidad. La telenovela pone a consideración del telespectador y somete a su juicio los afectos y pasiones y los factores principales de conflicto en la trama completa de las relaciones interpersonales y familiares.



«El modo dominante de la ficción televisiva se define por una escritura que no debe prácticamente nada a los conceptos de ruptura, fragmentación, montaje, discontinuidad. Pone en escena una escritura de la **mimesis** y no de la distancia, inscribe el signo como representación y no como discurso, se basa en un gesto de reconocimiento y no de interrogación" (Piemme, 1980: 49). La presencia de un esquema iterativo como fenómeno propio de la narrativa de masas actual, invita al reconocimiento<sup>8</sup>. Los mensajes iterativos, entre ellos la telenovela, no satisfacen el gusto por lo imprevisto y lo sensacional, son una invitación a todo aquello que es pacífico, familiar y previsible; en todos el gusto por el esquema iterativo se presenta como un gusto por la redundancia, por el reconocimiento de algunos lugares comunes, de algunas actitudes "tópicas" y de algunos comportamientos fijos en los personajes que el público ama (sus vidas, sus costumbres, sus gestos, sus deseos). En la sociedad industrial el sentido de tradición, los principios morales, las reglas de comportamiento se modifican permanentemente. La carga informacional que asalta continuamente al

hombre actual disuelve las tradiciones más añejas, consume rápidamente los modelos y los principios y los sustituye por otros, sacude intensamente los parámetros morales, modifica los códigos estéticos y los esquemas de sensibilidad y se cuantifica la inteligencia y las actitudes psicológicas. La estructura iterativa invita a la permanencia, a conservar lo existente y a mantener el equilibrio.

La estructura narrativa del melodrama es inmutable: amor, desgracia causada por el traidor, triunfo ejemplar de la virtud, castigo y recompensa. Inicialmente los buenos, a quienes debe estar destinada la felicidad, la honra, la riqueza y el amor, aparecen desdichados, deshonrados, pobres, olvidados e incomprensidos; al final se invierte ejemplarmente la balanza y los responsables de todo lo ocurrido, los malos, caen dramáticamente al vacío y triunfa el bien.

En los programas de fantasía o de ficción el espectador "pone en ejecución por consenso eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta 'por juego' tomar por cierto o dicho 'seriamente' aquello que es en cambio efecto de construcción

fantástica... Sin embargo, se admite que los programas de ficción vehiculan una verdad en forma parabólica (atendiendo por esto la afirmación de los principios morales, religiosos, políticos)" (Eco, 1986: 203). La telenovela responde a lo que el público debe guardar de la justicia divina y del sentido del decoro. Los golpes teatrales y los momentos de tensión quedan ahogados bajo la represión apaciguadora de unos cuantos principios morales y cívicos confirmados ejemplarmente a lo largo de la acción. No sólo conmueve al telespectador, lo tranquiliza y le reafirma el buen sentido moral y su visión del mundo con la reiteración obsesiva de lo que él ya conoce y de lo esperado. Como en el folletín, la moraleja con la que se cierra es muy simple y cumple una función pedagógica: "sólo el temor de Dios y la búsqueda de la justicia puede contener el desbordamiento de la maldad y el predominio de las bajas pasiones, del instinto, del odio y el espíritu criminal". Por esta razón nada cambia, la sociedad en la que se mueven los personajes permanece intacta, el bien triunfa y el mal pierde lógicamente la partida. Lo más consolador y reconfortante para el público es que todo queda en su sitio; el dolor, las lágrimas y la espera prolongada tienen sentido cuando todo vuelve a su lugar y se restablece el orden perdido.

<sup>8</sup> La telenovela como muchos productos populares (el relato de aventuras, el cuento popular, la novela sentimental) se inscribe en una estética que en "el reconocimiento funda una parte importante del placer" (Sarlot, 1991: 33).

Los medios de comunicación son mediadores de los conocimientos sociales (Silverstone, 1996: 44). Le ofrecen al público esquemas referenciales sobre los más diversos aspectos de la vida cotidiana. Se introducen en la cotidianidad de sus públicos y, al mismo tiempo, coadyuvan en la definición de esa cotidianidad. La televisión se inserta en las prácticas cotidianas: a través de sus historias o relatos, de la evaluación de la actualidad, de la manera como subraya épicamente los hechos, ofrece metas personales y sociales, valores por los cuales vivir, emociones que sentir, expectativas a qué aspirar<sup>9</sup>. La telenovela se presenta privilegiadamente todos los días en miles de hogares, con excepción de los domingos. Sin hacer diferencia entre su público le propone **objetos y guías de acción** para su vida cotidiana. Por esta razón la telenovela es parte de la vida social y de la vida cotidiana, es afectada por la vida social y la afecta. Aunque existe una distancia entre lo que sucede por fuera y lo que acontece en la narración (los acontecimientos que encontramos en la telenovela son creación discursiva, son imaginarios y solo en algunos momentos tienen la pretensión de ser versiones de lo real), la telenovela le ofrece al televidente, más allá del sentido común o la reflexión inmediata, un conjunto de guías para ordenar y darle sentido a su vida particular.

La vida social no tiene una forma desordenada de composición, se presenta en patrones de regularidad, esto es lo que hace consistente el comportamiento social. Aunque el comportamiento social es variado y cambia según los ámbitos donde se realiza puede por su regularidad ser previsible y esquematizable. El tejido social puede presentarse como una red de situaciones, en ellas se escenifica la vida social. En las situaciones cotidianas se repiten los patrones básicos del movimiento social, pero también es el espacio donde se producen los cambios. Los actores sociales se mueven por el mundo participando de situaciones muy diversas, desde algunas de ellas promueven y ordenan su vida cotidiana, hacia la búsqueda o el logro de algunas situaciones dirigen su actividad y dedican tiempo y esfuerzo; en cada una de ellas asumen determinados roles y patrones de comportamiento, ponen en juego intereses y expectativas, valores, normas, anhelos personales o de grupo, imágenes, recuerdos o nostalgias; en cada una de ellas luchan o se afirman, fracasan o son puestos a prueba. La telenovela

es una puesta en escena de una serie de situaciones presentadas de una manera selectiva y combinadas para producir un efecto dramático. La historia que se narra en la telenovela aparece como una secuencia de situaciones que por la forma "ordenada" como se le muestra al público produce la impresión de movimiento, de continuidad en el tiempo y en el espacio, y de una dinámica social.

La parte de la vida social que representa la telenovela no es un segmento de ella seleccionado al azar. La forma como la vida es representada es un rasgo peculiar de la composición textual de la telenovela y la diferencia de otros formatos narrativos populares. La historia en la telenovela aparece como una reunión de situaciones límites, de crisis personales de una alta dosis de energía y de pasión. El televidente se encuentra suspendido en una secuencia de momentos difíciles, de fenómenos de unión y desunión agudos, de toma de grandes decisiones sin encontrar la calma o tomar el descanso. La telenovela se caracteriza por un estilo de representación propio: el amor, el odio, el sufrimiento, los desencuentros, la piedad, la infelicidad, el olvido, el abandono, las luchas personales de los personajes, se dramatizan con técnicas actorales que subrayan, por medio de la voz y la gesticulación, la hiper-emotividad, la extralimitación. Se valoriza notablemente el desborde de los sentimientos, la intensidad de los afectos, para exagerar la tensión en la historia, darle cuantitativamente una forma desmesurada a lo vivido y producir estéticamente la idea de densidad. En la historia lo emocional es lo central, la vida y las relaciones sociales tienen como centro el mundo complejo de los sentimientos, de las pasiones y se organizan alrededor de este eje; las otras dimensiones de la vida no son importantes y no se dramatizan. Los hechos de la vida ordinaria, las situaciones intrascendentes que ocupan el mayor tiempo de nuestra vida y no desatan ninguna emoción no aparecen en la historia; el ritmo lento y pesado de las rutinas cotidianas, las acciones que se realizan en los ciclos del trabajo y el consumo no son importantes dramáticamente. Pero algunos elementos vitales sin ningún valor dramático se combinan con momentos límite para producir el "efecto de realidad" en la historia y la idea de continuidad, para no hacer chocante la historia o caer en el ridículo.

La telenovela es ante todo una historia. Aparecen como en todo relato personajes y entre ellos sobresale uno o algunos como personajes centrales. La línea fundamental del acontecer está determinada por lo que le ocurre a los personajes centrales y a todos aquellos que están a su alrededor. El acontecer se puede percibir en una secuencia de acontecimientos donde los

9 "Las tecnologías de la información y la comunicación se están convirtiendo en un componente central de la familia y de cultura del hogar familiar. Nuestras relaciones sociales, tanto dentro como fuera de la casa, se apoyan en los significados generados públicamente y consumidos en privado que ellas transmiten" (Silverstone, 1996: 24).

personajes principales se desenvuelve en un marco de situaciones y de interacciones con otros personajes. La historia tiene un principio bien definido, un desarrollo prolongado en el tiempo, formado por una cadena de eslabones intermedios, y un desenlace donde se cierran los conflictos y desaparece el motivo principal de la historia. El principio narrativo es la necesidad de obtener un objeto (el objeto puede ser una persona, una cualidad, una cosa, un estado, un status); la consecución del objeto determina el rumbo que siguen los personajes principales, los cambios que se operan en ellos, y le da forma al desenlace de la historia (es el triunfo buscado pacientemente y con empeño).

El contar una historia no es un acto ingenuo o desprecavido. Quien narra trae una serie de valores implícitos, una selección de lo que es importante y de lo que no lo es, una propuesta ideológica, un patrón de vida, una visión de la acción humana y de lo que deben ser el hombre y la vida. En la historia aunque no exista un autor, una individualidad responsable, se muestra una intencionalidad actuante, un principio ordenador que determina la estrategia discursiva, la forma como van a ser contados los hechos.

La telenovela es un género de ficción que favorece el paralelismo con la vida, en las historias y los universos que construye aproxima la realidad y la ficción. Es un género que utiliza la realidad cotidiana como punto de partida o como telón de fondo para la construcción de sus mundos posibles. Por su estructura se acopla de manera óptima con la cadencia y los ritmos de la vida cotidiana, con el día a día del espectador y de esta manera refuerza el sentimiento de vínculo con lo real. Este paralelismo es fundamental para entender el papel social que cumple y los vínculos que establece con el público, para entender la dinámica que esta desata y la sensación de participación que identifica al público de las telenovelas (Balogh, 2002 a). Es un texto dialógico: en ella existe una "con-fusión entre relato y vida: entre lo que hace el actor y lo que le pasa al espectador... Se mantiene abierta a las reacciones del público... autor, lector y personajes intercambian constantemente su posición" (Martín, 1989: 45). En la telenovela encontramos una comunidad entre lo narrado y el curso de la vida social, del orden imaginario y del orden real concreto. El televidente ante esta galería de personajes, de roles, de dramas representados, de momentos límite, asiste a la puesta en escena de "la vida". Los televidentes identifican las situaciones presentadas en la telenovela como momentos vividos o posibles de vivir en un tiempo futuro, y con este proceso se inicia una comunicación vital muy intensa. Puede mirar la vida privada de otros semejantes a él o de seres diferentes, de otras clases, en otros lugares o

en otros tiempos; puede asistir a la puesta en escena de situaciones conocidas, de situaciones a las que no tendrá acceso o a otras que son posibles pero que no las ha vivido. El televidente asume el discurso televisivo como parte de los procesos formativos: interpelado estéticamente por la historia narrada se mira en los patrones dramáticos que se escenifican en la telenovela, se ve actuando en el despliegue de situaciones límite y toma partido en los conflictos dramáticos en una relación muy cercana y personal. En la lectura que lleva a cabo trasciende de la comunión emocional con lo narrado, del plano de la impresión estética al plano de las normas que ordenan la vida y se reencuentra con el orden de cosas existente.

El hombre forma su conciencia y establece patrones de acción en relación con el mundo y los demás por medio de la experiencia. Sus experiencias le permiten poner en orden el mundo, darle consistencia, encontrar pautas de acción, diseñar estrategias vitales y razones para justificar su forma de ser. Pero no parte sólo de su experiencia, se alimenta para su formación de lo que le ocurre a los demás, de la experiencia de los otros, y reordena su conciencia por los aportes de las personas más cercanas. Las situaciones directas son las propias, las vividas personalmente; las experiencias ajenas son las situaciones indirectas. Los medios de comunicación y sobre todo la telenovela le suministran al televidente un conjunto de **situaciones indirectas** para enriquecer su percepción de sí mismo y de la realidad, y con ello acercan el universo de lo real (lo vivido) y lo imaginario (lo dramatizado). Las situaciones puestas en escena en la telenovela aunque tienen una fuente imaginaria y no son vividas por el televidente directamente pasan a formar parte de sus experiencias. Esta identidad y apropiación que la audiencia hace de la telenovela le otorga validez al género y le asigna la importancia que el público le reconoce.

La telenovela satisface en el televidente su **deseo de creer**: le asegura que las cosas son exactamente lo que dice que son. Le proporciona una diversión y un placer de la misma especie de aquellos que puede experimentar como cuando se consuma un hecho real. No existe un mundo inmaterial o de sombras que inquieten su sentido de la seguridad. El televidente puede estar tranquilo y entrar en posesión de una amplia zona del territorio donde se desarrolla la historia. Puede efectuar pruebas, establecer comparaciones y nada cede bajo sus pies, nada se enturbia ante su vista. Los personajes, la naturaleza, la acción, el destino, el pasado, son entidades tan sólidas que no desacreditan la consistencia de los acontecimientos y reafirman su visión de la realidad.

Las convicciones que sostienen la realidad, las perspectivas que le dan claridad no flaquean. Con persistencia, de una manera "natural", con una curiosa y casi inconsciente reiteración, se hacen resaltar todos aquellos hechos que mayor seguridad le dan al televidente con respecto a la estabilidad de la vida real. Se resalta la acción con todos sus detalles, los objetos, el mobiliario, los gestos de los personajes, los términos del diálogo, los formalismos sociales, los pormenores, el ambiente, la emoción (la alegría, la infelicidad, el temor, el rencor, la espera, etc.) para crear la impresión de que el personaje se encuentra rodeado de un mundo sólido. Los hechos básicos, ordenados ante los ojos del televidente, surgen sin cesar frescos y fáciles, sucediéndose los unos a los otros. El relato no se detiene, la historia transcurre "sobre rieles" guardando armonía con lo anterior y lo que está por venir, sin contradicciones que puedan dar la idea de un rumbo no previsto o asombroso



su valor social y cultural y su carácter funcional; el habla cotidiana, sus modismos, sus giros, su entonación, su retórica, su valor "poético" y argumentativo y el peso ideológico que acompaña el uso cotidiano; un panorama de fondo donde proyectar los sentimientos y las emociones que acompañan

la acción narrativa, del cual se pueden sacar conclusiones o razones para vivir ("una lección para la vida"); el repertorio de datos o de información en el que se apoyan los diálogos (el "saber general" que respalda y contextualiza la acción y le da densidad histórica y la dosis necesaria de sentido "común" que le da peso intelectual). Es una historia verosímil, "un mundo en el que se puede creer mediante los propios ojos, la propia nariz, los propios sentidos". La atención del televidente queda siempre centrada en las cosas "que pueden verse, tocarse y catarse". Pero no es solamente la presión de lo inmediato sensorial la que la hace creíble, es una historia que además se fundamenta en las ideas o en las concepciones que le dan validez histórica y consistencia a "lo real".

La escritura televisiva instala la ficción en un verismo de apariencias, en la "fiel" representación del mundo percibido<sup>10</sup>. "La ficción debe parecerse lo más posible a la vida, en el sentido en que, en la vida se abren y se cierran puertas, se duerme, se ama, se sufre, se circula en coche, se escriben cartas, se discute con el vecino o con la esposa, etc." (Piemme, 1980: 50). El público tiene todo cuanto necesita para apoyar su sentido de la realidad: un conjunto de personajes cercanos (que actúan como él y como los que él conoce), con sus ocupaciones, sus afectos, sus intereses, su clase, sus relaciones familiares, su grupo de amigos, todo ello dentro de lo "normal"; las actividades usuales en el mundo del trabajo y en el mundo social, las costumbres y las rutinas propias de cada uno, y el reconocimiento de las reglas que determinan cómo actuar en esos universos; los lugares y los espacios vitales, los lugares públicos y privados, su geografía, la disposición de los objetos que contienen y los códigos que determinan su valor estético y simbólico,

El televidente al compararse con las situaciones, los personajes o los modos de contar la historia que encuentra en la telenovela se reconoce, se **ve** en el texto actuando y desenvolviéndose en las situaciones, los conflictos, las encrucijadas, los dilemas que acosan a los personajes. En la vida simulada que ve en la telenovela, al confrontar lo que sabe (la experiencia) y lo que ve (el drama de la telenovela), puede tematizar, establecer categorías y discutir su problemática, puede encontrar desde las experiencias de otros y sin un compromiso que confunda sus criterios, las salidas más adecuadas, la conducta a seguir, lo posible para cada situación. La historia posibilita la discusión. "El televidente le asigna una función educativa. Sirve para enseñar, por comparación directa entre lo visto y lo vivido (la telenovela es una metáfora de lo real). Entonces puede pasar algo similar, la telenovela ayuda a proveerlo... se trata de una ejemplificación de personajes y situaciones: lo ayuda a pensar y actuar para que no les pase lo mismo" (Alfaro, 1987: 25, 26).

La historia que se dramatiza en la telenovela provoca comentarios en el televidente en los que exterioriza su participación. La telenovela permite el diálogo

10 "El realismo y veracidad de un relato televisivo parecen ser dos de los criterios que algunos de los estratos consumidores valoran sobremanera. De este modo, una historia televisiva debe activar credibilidad en sus espectadores, ya sea a través de componentes emotivos e irracionales, o a través de datos objetivos e informativos para incrementar su potencial de convicción. En este sentido, suelen ser las imágenes las que juegan el papel de garante de la autenticidad, y las que dan forma a un discurso con capacidad para cumplir funciones varias" (Chicharro, 2009)

familiar, lo incentiva y lo alimenta<sup>11</sup>; la acción se prolonga más allá del tiempo de emisión al formar parte de la conversación diaria y cotidiana, donde se reconstruye, se arma de nuevo, se le introducen innovaciones culturales e individuales y se confronta con las certidumbres que le dan consistencia a la vida diaria. El proceso de recepción de la televisión no se reduce al tiempo que se está frente a la pantalla. "La interacción entre la audiencia y la TV comienza antes de encender el televisor y no concluye una vez que está apagado" (Orozco, 1991: 58), se proyecta en las acciones y el tiempo de la familia. El proceso de recepción va desde la decisión de qué programa ver, la forma como el horario se articula con las rutinas familiares, hasta la forma como la temática de una telenovela, lo que le acontece a los personajes se convierten en tema de conversación en el barrio, en la escuela o en otros escenarios donde actúan los miembros de la familia.

La telenovela es "una caja de resonancia de un debate público que la desborda". Su popularidad, su aceptación en el público, su permanencia en la programación se mide por "el lugar que ocupan en las conversaciones cotidianas, en los debates corrientes, por los rumores que alimentan, por su poder de catalizar una discusión nacional no sólo en torno a los gages de la intriga, sino acerca de las cuestiones sociales" (Mattelart, 1987: 54). Su extensión y su formato poroso hacen de ella un medio óptimo para la visualización de



11 La televisión llega en primera instancia al ámbito familiar. El hogar es el primer escenario donde transcurre el proceso de recepción, es el lugar donde casi siempre se ve la televisión y se entabla una interacción directa con la pantalla. La familia es "una mediación institucional para la audiencia y muy especialmente -aunque no únicamente- para la audiencia infantil. En primer lugar, la familia es el grupo natural para ver TV. En este sentido constituye una primera comunidad de apropiación del contenido televisivo. Es dentro de esta comunidad donde se da una 'negociación' entre la audiencia y la pantalla y entre los distintos miembros de la familia en relación a la TV" (Orozco, 1991: 59).

La familia participa activamente en la elaboración y la valoración de la significación. "Aun cuando se vea TV aislado de otros miembros familiares, la familia continúa siendo para la mayoría el lugar más inmediato de intercambio en torno a los programas de T.V.; estos comentarios familiares sirven para apreciar, reforzar, discrepar y contrastar los valores heredados con los exhibidos por la TV. La TV tiene que entrar a compatibilizar sus valoraciones y modelos con la influencia familiar... La TV es materia de conversación e intercambio, se disfruta o se critica grupalmente; y esta interacción grupal va construyendo el sentido, la valoración o descrédito de los programas televisivos" (Fuenzalida, 1984: 81, 82)

asuntos de actualidad y de la vida política, de temas problemáticos y polémicos, para el debate y la controversia. Esto hace de ella un relato cercano a lo real. Es un **formato híbrido** (Balogh, 2002 b: 5), no es un relato sólo dedicado al ámbito sentimental y a los triángulos amorosos, sus personajes hablan o representan con su postura los prejuicios raciales, los nuevos roles de la mujer, las nuevas formas de pareja, son portavoces de los problemas nacionales, materializan en sus posturas los efectos de la corrupción, de la miseria y el desempleo (el subempleo y la informalidad), las formas de la violencia, la lucha por el poder, el drama de los desplazados y el hacinamiento urbano, por ejemplo.

El televidente prolonga la lectura que hace de la telenovela en sus comentarios y conversaciones sobre el tema con otros telespectadores, la enriquece y amplía al compartirla (y compararla) con la interpretación que hacen los demás de la historia, de la acción, de las contradicciones a las que se ven sometidos los personajes, de los asuntos de la historia nacional que ventilan o recrean en sus diálogos. En su interacción habla con los personajes, los cuestiona o aprueba, participa en la acción, como si estuviera realmente frente a frente, y olvida transitoriamente la artificialidad de esta situación.

El público habla de los personajes como si los conociera personalmente: de su manera de ser, de su forma de vida, del papel que asumen en la sociedad, de sus conflictos, de sus intereses, de su modo de pensar y sus

principios morales, de su pasado (de los personajes buenos y de los malos). A través de la telenovela se hacen "críticas", se les dice a otros aquello que de otra manera no se expresaría, se habla directamente de muchas cosas y se merma la carga de agresividad que pueden contener. Los comentarios pueden ser espontáneos, alegres y expresar libertad, o ser indignados y explosivos, o reprimidos o parcos, o alegres o festivos (carnavalescos), todo depende del sentimiento que los anima.

El tipo de comentario que hace el televidente da cuenta del valor que se le asigna al género, del contacto personal o grupal que establece con el drama puesto en escena (del tipo de identificación) y de la apropiación que hace de la telenovela. En los comentarios puede asumir una doble actitud: de un lado, ve la telenovela como algo frente a lo cual es factible tomar una actitud racional (se puede criticar, evaluar o clasificar),

y, de otro, es posible asumir una actitud emocional, dejarse llevar emotivamente por la historia (expresar su inconformidad o satisfacción con lo que ve).

Al asumir una actitud racional los televidentes ponen a prueba su capital cultural, lo que saben sobre el género, su experiencia en el mundo audiovisual sus destrezas en el manejo de los textos, su pasado como lector, sus expectativas. Comentan principalmente el texto de la telenovela, opinan sobre los personajes, sus características, su manera de ser, el papel y la importancia que cumplen en la historia; sobre la trama y el desarrollo, las historia paralelas y los cabos sueltos. Expresan su desacuerdo o asentimiento sobre el rumbo que toman los acontecimientos, ponen a prueba su capacidad de adelantarse y prever lo que va a ocurrir en los próximos capítulos. Evalúan lo que pasa en cada escena, el orden y la lógica de la narración, la calidad de la puesta en escena, el desempeño de los actores, sus equivocaciones o aciertos. Opinan sobre su verosimilitud, el parecido con la vida real y social, sobre la relación con las vivencias y las experiencias personales (se valora positivamente o negativamente por asociación o contraposición con las experiencias conocidas), y sobre los modos de ver y el consumo de la telenovela.

Cuando el televidente se ve interpelado emocionalmente y afectivamente por lo que pasa en la pantalla, sus comentarios van acompañados de alegría, tristeza o tensión, de gritos o expresiones de angustia que confirman su compenetración con lo que ve, la influencia del texto (la forma como se ve "tocado" por la historia y la conexión que establece entre lo que vive y lo que se pone en escena). Asume una actitud emotiva cuando, por ejemplo, el equilibrio del bien y del mal se ve alterado o cuando se establece de nuevo, triunfan los buenos y los malos son castigados; cuando el interés económico o el deseo de poder priman sobre los sentimientos o cuando son menospreciados y no se valorizan; cuando toman ventaja las bajas pasiones sobre los ideales nobles; cuando son más fuertes las intrigas, la acción calculada, las presiones, las intimidaciones que la actitud honesta y sincera. También lo hace cuando quieren anticiparse al desarrollo de la historia a sus oscuridades y tensiones, y expresa su deseo que los obstáculos se superen, se aclaren los malos entendidos, triunfe la verdad (se afirme y destrone el velo de la mentira) y se disuelvan los conflictos. Los comentarios expresan el goce por el triunfo personal, por la superación ejemplar de la adversidad, y la necesidad de rescatar al personaje (y con él al hombre) del mundo de la inmoralidad y las injusticias sociales (el compromiso simbólico con el cambio).

Los comentarios dan cuenta de la carga moral que contiene la telenovela y la necesidad que el televidente tiene de confirmar sus propios valores, su esquema de vida y su ideología. Pero paradójicamente también induce a una actitud flexible y de apertura hacia situaciones que no se aceptarían en la vida real (la unión libre, las relaciones prematrimoniales, la homosexualidad, el lesbianismo, los nuevos roles del hombre y la mujer, la posibilidad del incesto, las relaciones afectivas con religiosos, por ejemplo). El televidente da un paso hacia adelante, se moderniza, cambia en su visión de sí mismo y la sociedad. Este cambio de actitud se da cuando en la historia se crea una lógica tal que la situación diferente se hace posible, se legitima por sus antecedentes y porque aparece como la más justa, como el camino para lograr la felicidad a la que se tiene derecho. Además la telenovela lo orienta y le muestra algunos comportamientos culturales nuevos (los que tiene que ver con la vida de la ciudad y la modernidad), le permite distanciarse de su tradición y abrirse hacia otras competencias culturales (reconocer las culturas de otras clases, de otros países y otros ambientes, e identificar las diferencias).

## Conclusión

La telenovela es un género en transformación. Se actualiza con nuevas temáticas y con nuevos logros formales. Explora en otros formatos (tomados del cine y la televisión) y vincula otras temáticas que son tradicionalmente ajenas al género (como las que vienen del cine de aventuras, de las historias de gangsters – del mundo de los bajos fondos y del delito-, del relato histórico –de la historia reciente o lejana de la nacionalidad-, de las comedias juveniles, entre otros). Este proceso es importante evaluarlo y tratar de precisar cómo cambia el pacto de lectura que el género establece con el lector, qué públicos nuevos aparecen con la "modernización" del género y cómo vincula nuevas formas de patrocinio y financiación (la telenovela asume el formato de la gran producción). Este es un tema que se cruza con las reflexiones anteriores y abre el debate sobre las posibilidades del género y su futuro, su estabilidad o transformación.

## Bibliografía

ABRIL, Gonzalo (1997). *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra.

- ALBERO Andrés, Magdalena (1995). Telenovelas, intelectuales y público. En: Claves de Razón Práctica. # 55, Sep.
- ALFARO Moreno, Rosa María (1987). Usos sociales populares de la telenovela en el mundo urbano. Lima, Calandria. (Doc. mimeografiado).
- AMOROS, Andrés (1968). Sociología de la novela rosa. Madrid: Taurus.
- BACHELARD, Gastón (1985). El ensueño y la radio. En: *El derecho a soñar*. México: Fondo de Cultura Económico.
- BALOGH, Anna María (2002 a). *O Discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- (2002 b). *Sobre o conieto da ficção na tv*. Ponencia presentada al XXV Congreso Brasileño de Ciencias de la Comunicación, INTERCOM, Salvador, Bahia, 1 a 5 de septiembre.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- (1991). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- BOSSIO de Martínez, Marta. "Marta Bossio o la adaptación de la telenovela" (entrevista). Doc. Fotocopiado
- BRUNORI, Vittorio (1980). *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURKE, Peter (2006). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- CABRERA Infante, Guillermo (1995). Introducción y allegro. En: *Letras internacional* # 36, Enero-Febrero.
- CEBRIAN Herreros, Mariano (2008). Nuevos campos macrosemióticos de la televisión. En: *Diálogos de la Comunicación*. # 77, Julio-Diciembre.
- CHICHARRO Merayo, María del Mar (2009). Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia. En: *Comunicación y sociedad*. Nueva época. # 11, Enero-Junio.
- DORRA, Raúl (1990). Los relatos literarios: entre la proliferación y la clasificación (ensayo de un esquema ternario). En: *Acta poética* # 11, Otoño.
- DUVIGNAUD, Jean (1982). *El juego del juego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1979): *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- FELL, John (1977). Disolvencias de luz de gas. En: *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1973). *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*. Madrid: Taurus.
- FIALLO, Delia (1995). Vida y pasión de la telenovela. En: *Letra Internacional* # 36, Enero-abril.
- FUENZALIDA, Valerio (1984). *Televisión-padres-hijos*. Chile: Paulinas.
- (2002). La televisión abierta y audiencia en América latina. Buenos Aires: Norma.
- GONZÁLEZ Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GRAMSCI, Antonio (1976). *Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos Editor.
- GUBERN, Román (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- KLINDWORTH, Gisela (1992). Estudiar lo cotidiano en la telenovela Mexicana: Una reflexión metodológica. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Primera época. Vol. IV, # 13/14, Julio.

- MARTÍN Barbero, Jesús (1989). *Identidad, comunicación y modernidad en América Latina*. En: *Contra-texto* # 4 julio. Universidad de Lima.
- (1997). La televisión o el "mal de ojo" de los intelectuales. En: *Comunicación y Sociedad*. # 29. Enero- Abril.
- MARTÍN Serrano, Manuel (1984). Las funciones sociales que cumplen los medios de comunicación. En: *Análisi*.
- MATTELART, Armand y Michele Mattelart (1987). *El carnaval de las imágenes. La ficción brasileña*. Madrid: Akal Comunicación.
- MAZZIONTTI, Nora (1993). Creer, llorar, reír. En: *Chasqui*. # 46, Julio.
- (2005) Telenovela: Industria y prácticas sociales. Bogotá: Norma
- MOLINER, María (1970). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MONSIVÁIS, Carlos (1977). Es el baile del pingüino un baile elegante y fino. En: *Diálogos*. Vol. 13, # 5, Septiembre-Octubre.
- (1981). Instituciones: La cursilería. En: *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- MOROZZI, Cristina (2008). Gillo Dorfles. En: *Experimenta*. # 62, Diciembre.
- OROZCO Gómez, Guillermo (1990). No hay una sola manera de 'hacer' televidentes. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Vol. IV, # 10.
- (1991). La audiencia frente a la pantalla. En: *Diálogos de la Comunicación*. # 30, Junio.
- (2006). La telenovela en México: ¿De una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? En: *Comunicación y Sociedad*. Nueva época. # 6. Julio-Diciembre.
- PIEMME, Jean M. (1980) *La televisión: un medio en cuestión*. Barcelona: Fontanella.
- PRIETO Castillo, Daniel. *Radiodrama y vida cotidiana*. Quito, Ciespal, (sin fecha).
- RIVERA, Jorge (1968). *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SÁNCHEZ Juliao, David. Entrevista. En: *Viernes Cultural. El Colombiano*.
- (1995). Éxito del criollismo. En: *Lecturas Dominicales. El Tiempo*. Marzo 5.
- (1992). Literatura y televisión. En: *Dominical. El Colombiano*. Junio 28.
- SARLO, Beatriz (1991). Narrativa sentimental. El género y la lectura desde la perspectiva sociocultural. En: *Diálogos de la Comunicación*. # 30, Junio.
- SILVERSTONE, Roger y HIRSCH, Eric. (eds) (1996). *Los efectos de la nueva comunicación. El consumo de la moderna tecnología en el hogar y la familia*. Barcelona: Bosch.
- SKÁRMETA, Antonio (1989). Reina radio soy tu esclavo. En: *Nueva sociedad* # 100, Marzo-abril.
- URIBE, Ana B. (1993). La telenovela en la vida familiar cotidiana. Apuntes de investigación. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Primera época. Vol. V, # 15, Marzo.
- VATTIMO, Gianni (1990). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- WOLF, Mauro (1984). Géneros y televisión. En: *Análisi* 9.
- ZUMTHOR, Paul (1985). La permanencia de la voz. En: *El correo de la UNESCO*. Agosto.