

34



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES.

"CAMPUS ARAGON"

**LA TELENOVELA MEXICANA: MUNDO DE
REALIDADES Y FICCIONES**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN COLECTIVA
P R E S E N T A :
JESÚS HARO SANDOVAL

**ASESOR :
LIC. JOSE RUIZ ACOSTA**



MEXICO

2000

287429



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por darme la capacidad de pensar, de crear, de sentir.

A mis padres, por haberme regalado lo mejor que tengo: la vida.

A todos mis hermanos, por su gran apoyo.

A todos mis sobrinos (bola de mostros), por alegrarme la existencia

A mis maestros:

Luz del Carmen Pacheco, Ricardo Indra, Silvia Monreal, Joel Paredes, Jovita Martínez, Hugo Sánchez, Alfonso Talavera, José Antonio Pozos, Francisco Javier Arenas, Irma Martínez y Víctor Manuel Ramírez.

A Alfredo González, por contagiarme su pasión por la lectura

A José Ruiz Acosta y Carlos Zarrabal por brindarme su valioso tiempo para la asesoría de esta tesis.

A las profesoras Susana Estrada, Jazmín Pérez,
Adriana Reyes y Claudia García,
por su colaboración en la revisión de este trabajo.

A todos mis amigos y compañeros de escuela:

Adolfo, Agustín, Amparo (por tu confianza y apoyo incondicional, güera)
Aracely, Arfaxad, Bertha, Claudia, Conny (por todo tu cariño), Chayo, Chely
(por tu alegría de vivir), Isabel (T.Q.M.), Litz, Lupe (por tu sencillez y
franqueza), Martha (por tu empeño en superarte cada día), Miriam, Norma,
Rocío (por los patos amarillos), Rubí, Sandy, Silvia, Susy, Toño y Víctor.

A Francisco Ávila, por ayudarme a ser mejor.

A Enrique, Gustavo, Moisés y Luis, por su valiosa amistad.

A toda la gente bonita del Diario Oficial.

A la señora Pily y a Carlos Barajas, por su ayuda en Televisa.

MIL GRACIAS A TODOS

Jesús

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO PRIMERO	
La televisión mexicana: ¿La pantalla mágica o la droga con enchufe?	21
1) Actividades de la televisión	22
2) Efectos en los receptores	26
3) Motivos del éxito y penetración de la televisión	28
CAPÍTULO SEGUNDO	
La telenovela: el género televisivo más popular y difundido	37
1) El género como mecanismo configurador	37
2) El género en la comunicación masiva	40
3) El melodrama y sus orígenes	42
4) Las hijas consentidas del melodrama: las telenovelas	44
5) La telenovela mexicana	
A) Antecedentes	47
B) Clasificación	48
C) Diversificación de historias	51

	Pág.
CAPÍTULO TERCERO	
Lineamientos constitutivos del género telenovela	55
1) Características del formato	55
2) Lineamientos narrativo-verbales	58
A) Alargamiento narrativo	60
B) Estrategias para propiciar la atención y el seguimiento	61
C) Elipsis	64
D) Redundancia	65
E) Estructura narrativa	69
F) Personajes	76
G) Personajes básicos	79
H) Interrelación de personajes	87
I) Estructura iterativa	91
J) Temáticas específicas	93
K) Nuevas versiones	97
L) Léxico telenoveleros	102
M) Maleabilidad narrativa	103
3) Lineamientos narrativo-visuales	109
A) La edición: base expresiva del lenguaje televisivo	111
B) Temporalidad	112
C) Espacialidad	115
D) Ritmo visual	118
E) Escenografía y ambientación	120
F) El potencial significativo de los planos	121
G) Aspecto de los personajes	129
H) Gestualización de los participantes	133

	Pág.
CAPÍTULO CUARTO	
La lógica de la telenovela	135
1) Telenovelas serias y fantasiosas	136
2) ¿Cómo se cuentan las historias?	137
La representación de la temporalidad	138
Los eternos calvarios	139
El destino como hilo conductor	142
 CAPÍTULO QUINTO	
¿La televisión al servicio del público o el público al servicio de los patrocinadores?	145
1) Televisa: la empresa de comunicación más importante de habla hispana	145
2) Reforzadores de la telenovela	147
 CONCLUSIONES	155
 REFERENCIAS	167
 ANEXOS	173

INTRODUCCIÓN

En México las telenovelas son un auténtico fenómeno social. Ningún otro género televisivo tiene tanta aceptación. Su transmisión por el canal 2 sobrepasa las 1,200 horas anuales, cubriendo el 97% del territorio nacional y llegando potencialmente a 18 millones de telehogares.

Sin embargo, son causa de una fuerte controversia en nuestra sociedad. Algunos sectores -intelectuales y académicos sobre todo- las califican de carentes de ingenio, stupidizantes y hasta enajenantes; señalando sus tramas como arcaicas, repetitivas y obvias, considerándolas material de consumo que exalta la sensiblería y el mal gusto.

No obstante sus fórmulas al parecer explotadas al máximo y sus historias de aparente simpleza, en el otro sector de la población, su público asiduo, las telenovelas causan gran impacto. La gente continúa fiel a las nuevas producciones que le presentan, las sigue con interés y regocijo, habla demasiado sobre ellas, se inmiscuye en sus tramas e incluso se siente ilusoriamente incluido en ellas.

Las telenovelas han sido parte medular en la programación televisiva de nuestro país durante los últimos 40 años, han contribuido a “educar” sentimental y moralmente a algunos segmentos de la población, presentando insistentemente modelos de vida y erigiéndose como un reflejo distorsionado de la realidad de los mexicanos. Por ello, resulta de gran utilidad analizar cómo están constituidas y cuáles son los elementos formales de creación que les otorgan identidad, coherencia y unidad como parte de un género específico.

Precisamente esa es la finalidad del presente trabajo de investigación, realizar un estudio genérico de la telenovela comercial producida y transmitida por la empresa Televisa.

Como un producto cultural de enorme repercusión, resulta necesario analizar cada uno de los elementos que conforman a estas series televisivas, y de esta manera observar cómo contribuye cada uno de ellos en la acogida que se le brinda a la telenovela.

¿Qué tienen estas series televisivas, tan criticadas pero tan vistas, que agrada tanto al espectador? ¿Cómo un género tan repetitivo y anacrónico se ha mantenido durante tanto tiempo en el gusto del público? ¿Qué las convierte en el vehículo de recreación favorito, así como en una poderosa herramienta publicitaria? Son algunas de las preguntas que la presente investigación pretende contestar.

Este estudio sobre la telenovela mexicana abarca los siguientes aspectos:

Un breve recorrido sobre las funciones básicas que la televisión desempeña; en donde podemos apreciar cómo este medio difusor, por diversas razones de índole social, cultural y económica, se erige como la actividad de carácter recreativo más relevante dentro de la sociedad mexicana, así como en un vehículo publicitario.

Asimismo, se pretende explicar por qué la televisión tiene tanta aceptación; haciendo hincapié en cuatro puntos básicos: las características propias del medio, las necesidades o huecos que llena en los espectadores, lo “variado” de su programación y, por supuesto, el contenido de sus emisiones y el aspecto formal de las mismas.

Posteriormente, nos referimos a una categoría que ha hecho posible la agrupación de las emisiones y que ha participado de manera activa en el

proceso de creación de los distintos programas: el género; cuyo papel en las manifestaciones culturales de carácter masivo ha sido determinante para orientar y educar al auditorio.

En el capítulo segundo hablaremos sobre la manifestación artística denominada melodrama; sus orígenes y rasgos característicos que le distinguen; mencionando por supuesto la forma más representativa y popular en la que éste se manifiesta: la telenovela.

Proseguiremos con un pequeño vistazo a los orígenes de tan populares series en nuestro país, así como los principales tipos que de ellas se distinguen: la histórica, la didáctica y la comercial.

En el tercer capítulo, entraremos de lleno en la parte medular de la investigación; en donde, a partir de las diversas aportaciones realizadas en el terreno de las formas narrativas audiovisuales, se procederá al análisis de la telenovela mexicana, tomando en cuenta los siguientes aspectos:

- La pertenencia de la telenovela a un género determinado, lo cual delimita y configura su construcción. Precisamente: “Uno de los principales tópicos en los estudios de tipo textual sobre las series es el recurso a la existencia de los géneros”¹. Esto significa visualizar a la telenovela como una emisión que guarda enormes analogías con los demás ejemplares de su tipo.
- Los niveles de organización y mecanismos de funcionamiento interno de la telenovela; es decir, todo lo relacionado con la manera de contar historias: su estructura narrativa, la iteración de temáticas, sus estrategias de representación de emociones, “...las formas audiovisuales de la escritura televisiva que pueden y de hecho afectan a la narración explícita de

¹ Lorenzo Vilches, *La televisión. Los efectos de bien y del mal*, p. 157.

acciones y diálogos”²; y en general todas aquellas marcas distintivas que le dan identidad propia a la telenovela como género.

- Un juicio valorativo de los anteriores recursos; es decir, explicar el porqué de cada uno de los elementos constitutivos y la intención que se persigue con cada uno de ellos; así como las ventajas y riesgos que ocasiona su utilización exhaustiva.
- Un análisis descriptivo donde se aprecien rasgos físicos y psicológicos, así como comportamientos verbales y no verbales de los personajes, que permitan hacer una tipología de los mismos.
- La ubicación de la telenovela dentro de un proceso de comunicación específico en el que intervienen otros factores.

Aunque teóricamente se pretenda aislarla, no hay que olvidar que su creación está condicionada por lógicas de consumo, de producción y, por supuesto, comerciales.

Por tal motivo, la investigación incluye además las características del espectador en su proceso de interpretación; la manera en cómo se prevé que responda; sus necesidades y la influencia de éstas en la aprehensión de significados; así como los diferentes niveles de “relación” que tiene con las telenovelas. Aunque se analice el contenido o la forma de los mensajes, es importante no perder de vista al receptor -individual o masificado- para quien se supone están creados los programas; ya que éstos tienen su razón de ser en aquél.

La realización de un análisis donde se busquen códigos preestablecidos, lineamientos o reglas sintácticas en los mensajes, no significa que no se diferencie al espectador. El hecho de que cada individuo, de acuerdo a su

² *Ibid* p. 150.

experiencia, su cultura y su interés, adopte una posición y entienda de “diferente” manera el mensaje, no significa que sus realizadores no sigan ciertos lineamientos para elaborarlas y hacerlas atractivas. Esas fórmulas son las que se pretenden resaltar.

También mencionaremos los factores contextuales que engloban a la telenovela, así como sus particularidades con relación al medio en que es transmitida. Incluyendo las fallas que puedan existir para su comprensión, y la conexión que tenga con otros mensajes difundidos por los medios masivos.

Se ha buscado además, mantener un equilibrio entre los contenidos visuales y los verbales; haciendo una separación meramente teórica y sin olvidar que la televisión llega al mismo tiempo a los dos sentidos y que la narrativa telenovelesca está constituida por ambos aspectos.

En el capítulo cuarto, veremos esa curiosa manera en que son contadas las historias: con los calvarios interminables para las protagonistas, los códigos de verosimilitud propios del género, así como las situaciones argumentales límite que colocan indiscutiblemente a las telenovelas en el terreno de la fantasía.

Por último, hablaremos un poco sobre el poderoso consorcio televisivo encargado de la creación y difusión de la telenovela; ubicando a esta última como un producto eminentemente comercial; el cual está constantemente reforzado por los negocios colaterales de Televisa, por su pertenencia a un género específico, y por su presencia en el magno escenario del entretenimiento en nuestro país.

NOTA ACLARATORIA

Desde su nacimiento hasta nuestra época, el género de la telenovela mexicana cuenta con más de 500 producciones diferentes; por tal motivo, resulta complicado y prácticamente imposible unificar bajo un mismo criterio a todas las realizaciones.

Los modelos, esquemas, categorías y, en general, todas las clasificaciones utilizadas en la presente investigación pretenden abarcar al mayor número de ejemplares que compartan esos elementos comunes en su constitución, pero lógicamente la estandarización no es absoluta, por lo tanto, en todos y cada uno de los puntos de análisis habrá excepciones.

En gran medida, lo anterior se debe a que, independientemente de su parentesco, existen telenovelas representativas y atípicas; a las primeras es totalmente válido aplicarles la mayoría de los lineamientos aquí señalados. Las segundas, por el contrario, bajo ciertas circunstancias, transgreden algunas de las constantes genéricas y, por lo tanto, no corresponden cabalmente con todos los elementos constitutivos del género.

Inclusive, pueden haber contradicciones entre una telenovela y otra, pero ello no es característico de este tipo de series, ya que el quebrantamiento de normas es una actividad muy común en diversas manifestaciones artísticas, por lo que estos populares relatos televisivos no podían ser la excepción.

Por otra parte, la estructura narrativa que se describe, al igual que la clasificación de personajes, son completamente básicas. Un análisis exhaustivo de alguna telenovela en particular nos llevaría a desviaciones, transgresiones y, por supuesto, a subjetividades. Recuérdese que el presente es un estudio genérico y, como tal, la vista que se ofrece de las series es panorámica...

La rigurosidad empleada es para fines meramente simplificadorios, para evitar desviaciones excesivas, enredosas y al final de cuentas, inútiles.

Esta especie de estudio morfológico de la telenovela se ha realizado hasta donde la misma movilidad del género nos lo permite.

Por otra parte, es necesario aclarar por qué quedan excluidas de esta investigación las series producidas y transmitidas por Televisión Azteca. Las razones son las siguientes:

Durante casi 4 décadas, Televisa fue la única televisora productora de telenovelas; por lo tanto es quien ha configurado el género en nuestro país.

La creación, diversidad y evolución de la telenovela se ha dado prácticamente sin competidor alguno que sirviera como parámetro comparativo y que ofreciera al público la posibilidad de escoger.

La arraigada tradición genérica de la telenovela mexicana se ha visto modificada *sustancialmente* a partir de 1996, año en que irrumpen series cuya creación rompe de manera drástica la realización de telenovelas en nuestro país.

Nada personal, Mirada de mujer, Demasiado corazón, La vida en el espejo y El candidato, entre otras, establecen modelos distintos de producción telenoveleras, por lo que a este tipo de series NO se les puede aplicar la mayoría de los elementos constitutivos del género, ya que en ellas no se dan o aparecen en niveles muy inferiores; a diferencia de casi todas las telenovelas de Televisa, las cuales, a pesar de sus divergencias, forman parte de un mismo concepto genérico.

La ausencia de rigidez en los modelos; la referencia a una realidad fáctica en el espectador; la presencia de personajes distintos y poco estandarizados, con mayor libertad psicológica y moral en sus actos; un estilo de grabación distinto con un lenguaje televisivo poco empleado hasta entonces; la falta de

redundancia y de remisiones constantes e incluso de suspenso, son algunas de las razones por las que las telenovelas de Televisión Azteca innovan y enriquecen el otrora género “propiedad” de la televisora de los Azcárraga. En pocas palabras: por presentarnos una forma diferente de contar historias, merecen un estudio aparte.

Por tales motivos, esta investigación abarca únicamente la tradición genérica encumbrada por Televisa. La que a pesar de la incursión de la competencia no ha sufrido modificaciones, la que continúa fiel a la costumbre y la que al parecer no cambiará por lo menos en algunos años más.

CAPÍTULO PRIMERO
LA TELEVISIÓN MEXICANA:
¿LA PANTALLA MÁGICA O LA DROGA CON ENCHUFE?

La caja mágica, la de los recuerdos e ilusiones; la de las críticas y las emociones prefabricadas; la de los intereses y la pérdida de tiempo; la del enorme potencial; la caja moderna de Pandora: la televisión.

Desde hace más de medio siglo, el fenómeno televisivo ha acaparado la atención de innumerables investigadores, quienes a través de distintas ópticas han buscado insistentemente descubrir las razones del formidable éxito y penetración de tan poderoso medio difusor.

Distintas áreas como la sociología, la psicología y la antropología, entre otras, han realizado valiosas aportaciones al respecto y han hecho hincapié en la enorme importancia que poseen los estudios sobre televisión, por ser ésta, parte inmanente de las sociedades modernas.

Gracias a este cúmulo de investigaciones se conocen numerosos aspectos acerca de la televisión. El primero de ellos es el que pretende explicar su presencia; es decir, señalar cuáles son las actividades o funciones que cumple en las sociedades en las que se inserta. Entendiendo por función: "...la capacidad de acción o la acción misma de acuerdo con su condición natural, es decir para lo que existe"³. Lógicamente los usos que de la televisión se hagan, estarán íntimamente ligados a las funciones que se le atañen. Básicamente las

³ Francisco Iglesias, *La televisión dominada*, p. 9.

actividades que realiza la televisión son las siguientes: informar, instruir, entretener, persuadir y transmitir publicidad.

Algunos autores como Jon P. Baggaley, Steve W. Duke y Francisco Iglesias, coinciden en adjudicar a la televisión algunas de estas funciones o actividades. Asimismo, en los títulos de concesión que se otorgan a las televisoras comerciales, cuya base son los artículos 4o., 13 y 19 de la Ley Federal de Radio y Televisión, se encuentran estipuladas -exceptuando la de persuadir- junto con la función social y el fomento al desarrollo económico del país⁴.

Veamos un poco acerca de cada una de ellas:

1) Actividades de la televisión

A) Informar

El hombre como ser social que es tiene, entre otras, la necesidad de conocer lo que sucede en su amplio entorno. Incesantes informaciones surgen de los más diversos ámbitos, acontecimientos relevantes o banales, distantes o cercanos, indiferentes o de repercusión inmediata para el individuo; pero todos ellos se convierten en una incontenible avalancha informativa. De manera conjunta con los demás medios difusores, la televisión lleva entonces, a través de algunas de sus emisiones, las noticias que el hombre “necesita” para poder desenvolverse y actuar apropiadamente, o por lo menos le crea la sensación de que está “bien enterado”.

B) Instruir

Su amplia cobertura y sus características técnicas facilitan enormemente la utilización de la televisión en este rubro. Existen programas e incluso canales

⁴ Vid. Diario Oficial de la Federación, *Título de Concesión para instalar, operar y explotar comercialmente un canal de televisión...*, p. 23.

enteros dedicados a la difusión de las distintas manifestaciones culturales. Por desgracia, se ha creado una “cultura televisiva” -condicionada en gran parte por la televisión misma- en la que se ha difundido ampliamente la idea de que las emisiones que buscan el enriquecimiento intelectual, moral y espiritual del hombre, sean catalogadas como poco atractivas y, por ende, sean olímpicamente ignoradas. No obstante el enorme desaprovechamiento de la televisión en el área educativa, su potencial es innegable.

C) Entretener

Sin lugar a dudas, ésta es la función más popular que se le otorga al medio. Hoy en día, el televisor es parte indispensable del mobiliario de millones de hogares en nuestro país; muchos de los cuales acondicionan incluso sus espacios para que queden acordes con la posición del aparato receptor.

La luminosa pantalla de cristal tiene la loable y titánica tarea de solazar a un numeroso e indistinto público. La televisión constituye actualmente el espacio de recreo de millones de familias mexicanas, porque permite eliminar un poco las tensiones acumuladas en el trabajo, la escuela, la casa, etcétera, y adquirir aunque sea de manera ficticia una sensación de felicidad en esos momentos de descanso.

Las oportunidades de distracción para buena parte de la población en el país están muy restringidas, por lo que la televisión -junto con la radio- emerge como la alternativa más viable y asequible para satisfacerlas. Las declaraciones hechas por Emilio Azcárraga hace algunos años, aunque dolorosas, ratifican lo anterior. El presidente de Televisa decía al respecto: “México es un país de clase modesta muy jodida... Que no va a salir nunca de jodida. Para la

televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil”⁵.

La televisión busca entonces entretener, evadir al sujeto (independientemente de cual sea su actividad, sexo o posición socioeconómica) para que pueda tener un escape por donde liberar sus diarias presiones y no esté pensando todo el tiempo en sus auténticos problemas y en las causas de los mismos.

D) Persuadir

Una de las funciones menos “evidentes” de este poderoso medio difusor, es la de ofrecer una visión parcial y fragmentada. La cámara sólo puede ofrecernos una parte de ese todo que es la realidad; y esa selección de imágenes y sonidos está realizada por personas que poseen determinados intereses (políticos, económicos, etcétera) y que lógicamente pretenden causar cierta reacción en los televidentes.

La televisión tiene una enorme capacidad para inculcar y modificar ideologías, personalidades y valores. Su fuerza quizás no sea fácilmente identificable por constituirse en un proceso a largo plazo, pero su potencial es irrefutable. Aunque claro, “Si la televisión tiene poder, capacidad de influencia, la tiene en la medida que su autoridad es aceptada por las audiencias”⁶. Es decir, como institución social que es, posee y asume una fuerza legitimadora por la imagen que ha logrado proyectar de sí misma.

⁵ Alejandro Salazar Hernández, *El Nacional*, p. 20.

⁶ Francisco Iglesias, *op. cit.*, p. 100.

El mundo televisivo por muy banal o irrelevante que pueda parecer, repercute directamente en el ámbito cultural e ideológico de los espectadores. Lógicamente, la magnitud de esta influencia dependerá de la capacidad crítico-receptiva que tenga cada individuo.

E) Transmisión de publicidad

En los países en cuya economía se aprecia un deliberado consumismo, como ocurre en el nuestro, la actividad televisiva tiene un papel eminentemente comercial. Algunos autores incluso consideran a la televisión como un medio esencialmente publicitario. Entre ellos, Santos Zunzunegui afirma: “Se trata de reconocer un hecho evidente que la publicidad no es un mero accidente insertado en la programación televisiva, sino más bien un fenómeno central y expansivo que tiende a contaminar los espacios en cuyos márgenes se inserta”⁷.

Es evidente que, debido a los altísimos costos del tiempo en la televisión, la publicidad se consolida como un fuerte sustento y orientador para la industria televisiva y, por lo tanto, su programación estará encaminada a satisfacer los requerimientos de los patrocinadores, creando programas específicos de acuerdo al tipo de público que requieran para convertirse en consumidores potenciales de sus productos y servicios. No es fortuito entonces, el que la mayor parte de las emisiones estén orientadas a atraer la atención del sector más amplio de consumidores probables: las amas de casa.

Las emisoras comerciales de televisión son antes que nada un negocio para sus dueños, por lo que: “...operan siguiendo las leyes del mercado y las normas de la competencia, las que obligan a situar en primer lugar los criterios de

⁷ Cit. pos. José Saborit, *La imagen publicitaria en TV*, p. 21.

productividad económica”⁸. Por tal motivo, buena parte de la rentabilidad de este tipo de empresas dependerá de la prioridad que se le asigne a la función publicitaria.

Es conveniente aclarar que las anteriores funciones no son de ninguna manera excluyentes entre sí, ni tampoco son exclusivas de la televisión, ya que ésta las comparte con los otros medios (cine, radio, prensa escrita, etc.) sólo que las desarrolla de acuerdo a sus potencialidades.

2) Efectos en los receptores

El segundo aspecto al que hacen referencia las investigaciones en torno a la televisión, se refiere a los posibles efectos que provoca en sus receptores. Numerosos autores hacen énfasis en los daños físicos y mentales que ocasiona la constante exposición a la pantalla chica. En los sectores intelectuales y académicos, sobre todo, existe la tendencia a señalar a la televisión como la causante de muchos males en nuestra sociedad. Promover la violencia, la desinformación, el individualismo, el conformismo; así como: “...apartar a su público de la cultura verdadera... Competir con la cultura... Inocular la pasividad mental y... Ofrecer muchos más espectáculos vulgares que emisiones enriquecedoras”⁹, son algunas de las principales acusaciones. Los anteriores efectos dependen directamente del uso que el espectador haga de la televisión, y por supuesto de la intencionalidad con la que sean realizados sus programas.

Debido al enorme recelo que de la televisión se ha tenido siempre, los primeros estudios que se hicieron en torno suyo se enfocaron precisamente a

⁸ Liorenc Soler, *La TV. Una metodología para su aprendizaje*, p. 14.

⁹ Jean Cazeneuve, *El hombre telespectador*, p. 14.

detectar los efectos directos e indirectos ocasionados por ella. Este tipo de estudios ha evolucionado, al inicio se agrupó al público: "...en categorías según tipologías que se referían a criterios externos: edad, sexo, nivel económico, profesión, etc."¹⁰ Pese a sus limitaciones se consiguieron considerables avances. Al ir evolucionando las investigaciones se ha dejado atrás la rigidez en las clasificaciones del auditorio, y han demostrado que éste puede además dividirse según categorías que muestren su interés y atención hacia las emisiones, tales categorías pueden ser:

- Recepción pasiva, con o sin agrado por las emisiones, pero sin capacidad crítica para recibirlas.
- Televidente adaptado a la programación, para quien la actividad televisiva no es una costumbre muy arraigada.
- Público que demuestra cierto interés por el contenido de los programas, con tendencia a hacer de ellos parte de su rutina diaria.
- Receptor que adopta una posición de participación-fascinación hacia el aspecto narrativo de las emisiones.
- Telespectador con actitudes para la actividad analítica, el cual se muestra reticente hacia el flujo televisivo.
- Televidente que, en casos patológicos, llega a la hipnosis.

El tipo de "relación" que asuma cada individuo con el televisor, dependerá de su personalidad y de las circunstancias particulares. Habrá quienes tengan encendido el aparato receptor sin hacer mucho caso de lo que ahí se presenta, tal vez porque realizan al mismo tiempo diversas actividades; otros, que sólo lo miren en determinados días y horarios; algunos que recorran todos los

¹⁰ *Ibid* p. 41.

canales sin encontrar nada de su agrado; incluso quienes se sienten frente a la pantalla con la única intención de criticar lo que ahí aparece.

Lógicamente, las clasificaciones anteriores no son ni rigurosas ni excluyentes; sin embargo, sirven para acercarnos desde otra perspectiva al fenómeno televisivo y nos ayudan a aclarar que el auditorio, pese a sus necesidades de recreación, no está en su totalidad indefenso ni muestra una actitud pasiva.

Entre otras razones, porque la televisión no es dentro del paisaje social el único medio para recibir información del exterior, y además porque el hombre percibe activamente los mensajes que se le ofrecen, decodificándolos y estructurándolos según su capacidad y experiencia, y respondiendo a ellos, a veces no de manera directa, pero sí con una alteración en su conducta que puede ser de diferentes magnitudes.

3) Motivos del éxito y penetración de la televisión

Otro de los aspectos que acapara la atención en las investigaciones sobre materia televisiva es el concerniente a la impresionante aceptación que ha conseguido el medio. Los argumentos que pretenden explicar las razones de tal éxito se refieren a:

- A) Las características técnicas propias del medio.
- B) Las “necesidades” o huecos que la televisión viene a llenar en los receptores.
- C) Las opciones que ofrece en su programación.
- D) El contenido de sus emisiones y el aspecto formal, es decir, constitutivo, de las mismas.

Hagamos un breve recorrido por cada uno de ellos:

A) Las características técnicas propias del medio

Para numerosos autores, el atractivo de la televisión reside en su especificidad como medio, en su naturaleza técnica. Las imágenes televisivas por su carácter audiovisual, por llegar al mismo tiempo a los sentidos más importantes: la vista y el oído, pueden atraer fuertemente la atención del espectador. El lenguaje televisivo posee una gran capacidad expresiva y, por lo tanto, su poder para transmitir ideas, sentimientos y emociones es enorme. Además: “Esta clase de lenguaje no sólo resulta más atractivo para muchos que podrían tener dificultades en comprender el lenguaje de los medios impresos, sino también de fácil acceso”¹¹. Esto es, que la captación de mensajes a través de este medio resulta más sencilla y asequible para un sector considerable de la población; sobre todo porque: “...la comunicación audiovisual, a diferencia de la comunicación conceptual, afecta directamente al individuo sin requerir proceso de identificación de signos escritos y repercute en su afectividad sin pasar por la medición del intelecto”¹².

Es cierto que no todos los programas televisivos logran despertar el interés ni son del total gusto de espectador, pero de cualquier manera, la experiencia de estar en contacto con la pantalla y su constante sucesión de imágenes es ya de por sí reconfortante. El movimiento de la imagen se constituye así en uno de los aspectos más seductores de la televisión.

De esta manera se explica, en parte, por qué miles de personas pasan horas observando emisiones que no les son del todo agradables. Además de que los televisores no se compran, en la mayoría de los casos, para tenerlos apagados; constituyen una “inversión” que debe recobrase de alguna manera.

¹¹ Francisco Iglesias, *op. cit.*, p. 13.

¹² Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 51.

B) Las necesidades o huecos que la televisión llena en los receptores.

El contexto en el que se mira la televisión indiscutiblemente influye en la acogida que el espectador le brinda. Su cotidianidad representa una gran ventaja con respecto a otras actividades recreativas. Además, su aparente gratuidad la consolida como una de las opciones más rentables y cómodas para obtener entretenimiento e información.

Por si fuera poco, la televisión -a diferencia del cine- ofrece ciertas libertades; es decir, no acapara por completo la atención del auditorio, le deja la posibilidad de realizar al mismo tiempo otras cosas, le permite mantenerse en contacto con su mundo.

Hoy en día, “ver tele” se ha convertido para algunos en parte indispensable de sus ocupaciones diarias. Ya que la televisión tiende a orientar una serie de carencias que sólo pueden ser satisfechas por ella misma.

Aparte de fomentar tal dependencia, la actividad televisiva es un proceso que se expande y se introduce en otros ámbitos del sujeto-receptor. Sus relaciones amistosas, familiares o de trabajo estarán salpicadas por el contenido de la programación de la pantalla de cristal.

Existe otro aspecto en el que la televisión también brinda satisfacción a sus espectadores; nos referimos a la soledad que en nuestra época es, sin duda, una manifestación patente. Pese a vivir en sociedad, el individuo tiene un aislamiento interno que le hace buscar en otras opciones lo que no encuentra en el propio hombre. Según la opinión de psicólogos y psiquiatras: “...la programación televisiva podría suponer una fácil y cómoda salida para ese problema de la sociedad, porque -se piensa- la televisión ofrece compañía”¹³.

¹³ Francisco Iglesias, *op. cit.*, p. 31.

C) Las opciones que ofrece en su programación

Sin considerar la programación por vía cable y vía satélite que es amplísima y que además no compete al presente estudio, la televisión mexicana cuenta con varias estaciones ancla en la Ciudad de México: los canales 2, 4, 5, 7, 9 y 13, además del 22 (canal cultural que llega a los televisores con sistema UHF), del 11, canal del Instituto Politécnico Nacional, y recientemente con los canales 28, 34 y 40. Estas emisoras, con todas sus afiliadas y repetidoras, cubren prácticamente todo el territorio nacional, por lo que muy pocos pueden quejarse de no tener acceso a este espectáculo cotidiano.

No obstante la amplitud de la red televisiva, las emisoras comerciales encargadas de la producción y transmisión de programas, son básicamente dos: Televisión Azteca y la que ocupa nuestra atención en el presente estudio: *Televisa*.

Aparentemente la programación de esta televisora es amplia y variada porque ofrece opciones para todos los públicos: programas infantiles, cómicos, musicales, de concursos, series, emisiones culturales, noticieros, películas nacionales y extranjeras, caricaturas, eventos deportivos y, por supuesto, telenovelas.

Además, el tiempo de transmisión del discurso televisivo abarca la mayor parte del día, por lo que prácticamente a cualquier hora que se desee encender el aparato habrá opciones disponibles.

La programación se constituye entonces, aunada a la amplia cobertura, como un poderoso aspecto para atraer distintos tipos de auditorio.

Hablábamos de una aparente diversificación en los programas. Decimos esto, porque la variedad es sólo superficial, en realidad entre todos ellos se teje

un discurso que propaga una visión del mundo¹⁴. La imagen que se proyecta corresponde a una perspectiva poco innovadora, de inmutabilidad del orden establecido.

Por otra parte, la agrupación de programas en géneros obviamente delimita en numerosos aspectos la realización de los mismos, por lo que todas las emisiones acabarán pareciéndose unas a otras de forma inevitable.

Aunque no estamos de acuerdo en la afirmación de Florence Toussaint de que su programación es entretenimiento de pésima calidad¹⁵, la verdad es que las producciones de Televisa podrían mejorar bastante en todos los aspectos. Si no sucede lo anterior, si no se buscan nuevas fórmulas en la elaboración de los programas tratando de innovar y mejorar, es porque la empresa conserva una audiencia determinada que mantiene encendido de forma voluntaria su televisor, aunque no estén del todo complacidos con lo que ven. Lo anterior se convierte en un auténtico círculo vicioso: el espectador no ve otra cosa porque no hay mucho de donde escoger, porque jamás le han brindado la oportunidad de comparar, y la televisora no elabora nuevas emisiones (con variaciones significativas) porque el público nunca les ha hecho saber, apagando la televisión, que los actuales no les gustan.

Posiblemente mucha gente considere aceptable la programación que se le ofrece, pero esto se debe, en cierta medida, a que por desgracia ésta constituye la “única opción”. Es muy cierto que la televisión abierta ofrece otras alternativas más enriquecedoras, pero para que el público pudiera apreciarlas y acostumbrarse a ellas, se necesitaría educarle primero, y esto no es posible, principalmente porque por ahí ronda un poderosísimo y longevo ente

¹⁴ Florence Toussaint, *Televisa, el quinto poder*, p. 40.

¹⁵ *Ibid*, p. 41.

electrónico, a quien no le conviene que las masas receptoras sean adiestradas: la televisión comercial mexicana.

D) El contenido de las emisiones y el aspecto formal de las mismas

El poder de atracción que la televisión ejerce entre su público se manifiesta de una forma más evidente a través del contenido de sus programas. Estos se realizan previendo la heterogeneidad del auditorio en todos los sentidos (regional, socioeconómica, cultural, etcétera) y buscando acaparar el mayor número de miradas posibles. Para conseguir lo anterior, se llevan a cabo una serie de acciones que pretenden la creación de emisiones entretenedoras y espectaculares. Para satisfacer y mantener al numeroso e indistinto público, la televisión debe emitir programas elaborados para un “espectador promedio”; es decir, sus emisiones en la mayoría de los casos no deberán requerir de un alto nivel intelectual para su comprensión.

El mundo que la televisión ofrece es, superficialmente, más interesante y espectacular que el de la mayor parte del auditorio. Los modelos de vida y pautas de comportamiento reflejados en la pantalla chica, aunque irreales (no todos por supuesto) son muy seductores y atrapan con facilidad a receptores ávidos de situaciones y actitudes novedosas o por lo menos emocionantes. Incluso determinado sector del público goza al hacer de su contacto con la pantalla una ritualidad: “Por consiguiente ha de encontrar en momentos dados los mismos tipos de emisiones y ha de volver a ver ciertos rostros, ciertos personajes que lleguen a serle familiares”¹⁶.

Si la televisión ha podido planificar la vida cotidiana del auditorio, es porque ha conseguido que el contenido de sus emisiones sea o parezca del

¹⁶ Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 70.

agrado de sus receptores. Es innegable que muchos de ellos encuentran placer al contemplarlas.

Entre los programas más populares se encuentran aquellos encargados de contarnos una historia, porque son el medio ideal para evadirnos, para alejarnos un poco de nuestra vida común y sentirnos reflejados en otros seres. Las aventuras y peripecias de los personajes son el pretexto ideal para mantenernos frente a la pantalla de cristal, sobre todo si en ellas aparecen pugnas y conflictos que de alguna manera los acercan a nosotros.

Lógicamente los creadores de este tipo de emisiones tienen presentes los requisitos que éstas tendrán que cumplir para ser fuertemente atractivas y, por lo tanto, deberán conocer y aplicar los mecanismos y lineamientos necesarios para su conformación. De esta manera, la intencionalidad de los realizadores se pone en evidencia tanto en el contenido como en la forma en que son contruidos los programas.

Esto se debe a que: “Gran parte de la atracción que ejerce la televisión en todo tipo de espectador está apoyada en al construcción formal y en las técnicas narrativas de la imagen y el sonido”¹⁷.

La estructura interna de cada uno de los programas indiscutiblemente quedará delimitada por su pertenencia a alguna clase de género o subgénero, y además deberá ser muy sencilla para que el espectador pueda identificarla y diferenciarla de otras.

¿Qué propósitos persiguen los realizadores construyendo de determinada forma sus programas, utilizando ciertos códigos y eliminando otros?

¹⁷ Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 66.

Uno de ellos es dirigir el proceso de interpretación del televidente. Quizás él no capte conscientemente los códigos con los que fue elaborada la emisión, pero evidentemente ellos ahí están y por supuesto influyen en la decodificación y apropiación de significados; más aún si se trata de un proceso de identificación tan encauzado como el que se da en numerosos programas narrativos; el cual difícilmente permite que el televidente se vaya por otro lado muy alejado al propuesto.

Otro de los fines deriva directamente del carácter publicitario de la televisión. Se hace necesaria la realización de emisiones que atraigan a los consumidores potenciales de manera constante; para este propósito, la periodicidad es un poderoso auxiliar.

Crear una sensación de participación en el espectador es otro de los objetivos que persiguen los emisores. A través de sencillos indicadores se pueden crear, oculta o abiertamente, entre el público la ilusión de que él es el autor de la historia que se le presenta, sobre todo si en ella se proyectan, directa o indirectamente, sus anhelos, problemas e inquietudes y se siente identificado con la conducta y/o los sentimientos que observa.

Existen programas en donde aparece una gran variedad de personajes, donde intervienen valores universales en un constante juego maldad-bondad, donde el televidente puede emitir juicios de valor con respecto a los comportamientos ahí vistos y puede dar un seguimiento más o menos largo a la vida de los participantes. Las telenovelas son el más claro ejemplo de lo anterior.

CAPÍTULO SEGUNDO
LA TELENOVELA:
EL GÉNERO TELEVISIVO
MÁS POPULAR Y DIFUNDIDO

1) El género como mecanismo configurador

El género es una categoría abstracta que tiene sus orígenes en la creación y estudio de las obras literarias. Las primeras agrupaciones que de ellas se hicieron correspondían básicamente a la forma de enunciación del discurso; éste podía ser: épico, lírico o dramático. Posteriormente, de tales categorías emergieron diferentes ramificaciones como la farsa, la tragedia, la sátira y la epopeya, entre otras.

Aparte del carácter enunciativo, la estandarización de las obras correspondía a una serie de similitudes argumentales, expresivas y estructurales.

A lo largo de la historia, es posible observar en diferentes manifestaciones culturales, principalmente de carácter textual, un apego hasta cierto punto riguroso de todas las obras hacia determinados modelos, a través de una serie de rasgos comunes que comparten y que van configurando una intrincada red de relaciones genéricas.

Existen diferentes acepciones de la palabra género, por lo que no es posible seleccionar una definición que abarque en su totalidad la dimensión del vocablo. Sin embargo, hay varias características en las que la mayoría de los autores coinciden, algunas de ellas son las siguientes:

- Los géneros los instituye la tradición, la costumbre, tanto de sus creadores que utilizan ciertos recursos para su composición, como de los críticos o

lectores especializados que observan las interrelaciones de cierta obra con las demás de su tipo. Podemos apreciar entonces que los géneros se auxilian de una serie de convencionalismos aceptados por la mayoría y son, por lo tanto, continuamente reforzados.

- La permanencia de un género implica el apego a un repertorio limitado de posibilidades, a una cantidad definida de temas posibles, ya que contienen un: “...número limitado de códigos que se asumen como fácilmente identificables”¹⁸.
- Roman Gubern lo cataloga como: “Un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto”¹⁹.
- Por su parte, Helena Beristáin se refiere al género como una:

...Clase o tipo de discurso literario -determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras- a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra “entra en una intrincada red de relaciones con otras” a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, de determinados rasgos estructurales (...) y con un específico registro lingüístico²⁰.

- La categorización genérica se aprecia tanto en el contenido (temáticas) como en la forma (formatos) de las obras; el género es entonces un auténtico

¹⁸ Tomás López-Pumarejo, *Aproximación a la telenovela*, p. 10.

¹⁹ Roman Gubern, *La mirada opulenta...* p. 321.

²⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 231.

dispositivo de organización global, una coherente unidad de expresión, contenido y disposición de significados.

- Un elemento muy valioso al que hacen referencia tanto Lorenzo Vilches como Jesús Martín Barbero, es la catalogación del género como una estrategia comunicativa²¹; es decir, es un poderoso dispositivo de interrelación entre emisor y destinatario que le permite a este último reconocer la coherencia del texto basándose en la identificación de los códigos ya conocidos.
- Al ser considerado como un nivel superior (metatextual) de organización de significados, el género facilita el proceso de representación e interpretación.
- El género es entonces un mecanismo preeducador de lectores que propicia la búsqueda de analogías, así como un determinado comportamiento del receptor frente a las obras, porque dirige su proceso de interpretación al delimitar el número de significados y lecturas posibles.
- Cada obra, como parte de un género específico, posee sus propias marcas redundantes que reafirman su fuerza y le otorgan identidad. Sin embargo, es necesario señalar que los géneros no constituyen categorías excluyentes unas de otras, ya que existen diferentes vínculos (paralelismos) entre algunos de ellos que les otorgan cierta afinidad.

²¹ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, p. 39 y Jesús Martín Barbero, *Televisión y melodrama*, p. 41.

2) El género en la comunicación de masas

Con la aparición de los medios masivos de comunicación, surge paulatinamente la clasificación de sus emisiones, basada tanto en los aspectos discursivos y expresivos de sus productos, como en su transmisión a través de determinados canales.

De esta manera, cada uno de los medios, como consecuencia de sus particularidades y “lenguajes” específicos, desarrolla sus propios géneros. En el cine por ejemplo aparecen el thriller, el western, la ciencia-ficción y el terror, entre otros.

La televisión, por su parte, adquiere una valiosa herencia proveniente de la radio, la cinematografía, el teatro y la literatura en general, que le permite configurar su programación y crear sus géneros basándose en los de sus antecesores, pero desarrollando sus propias potencialidades.

A través del apego y seguimiento hacia ciertos modelos, surgen y evolucionan los programas en los que habrá de sustentarse la televisión. Desde sus inicios, las ventajas de esta generalización fueron rápidamente observadas.

En primer lugar, otorgaban coherencia y verosimilitud a las emisiones, además facilitaban su unificación al ser posible la creación de categorías que abarcaran actores, locutores, realizadores, etc. En otras palabras, se desarrolló un proceso de institucionalización en la televisión, siendo factible la realización de programas cuya fórmula fuera un éxito garantizado, lo cual representaba un valioso apoyo para sus patrocinadores.

Es así como la estandarización de las emisiones se convierte en una “necesidad” para las televisoras; porque además de asegurarles cierta audiencia permanente les permitía aprovechar los recursos humanos y materiales de producción ya existentes.

El enorme éxito de la televisión no hubiera sido posible sin todos los beneficios y comodidades que la separación en géneros brindaba y sigue brindando a los receptores. Entre tales ventajas encontramos principalmente las siguientes²²:

- Orienta la selección del espectador, al permitirle hacer una rápida identificación basándose en ciertos rasgos visuales y narrativos.
- Le auxilia para sintetizar tramas y llenar lagunas informativas en los mensajes que se le ofrecen; activando así su capacidad para textualizar.
- Ayuda al receptor en el proceso de significación (aprehensión de significados) en los relatos.
- Le da bases suficientes para saber cuándo hay mutilaciones, variaciones o innovaciones.
- Le permite hacer comparaciones y deducciones con base en experiencias pasadas, incrementando de esta manera el goce y entretenimiento que le brinda la televisión.

El género es entonces una categoría que aparece en varias etapas del proceso de comunicación televisivo; estratificando el contenido y el formato de los mensajes y auxiliando tanto a emisores como a receptores; orientando los hábitos de consumo y encauzando las lógicas de producción de las diferentes emisiones.

²² Basadas en Roman Gubern *op. cit.* pp. 320-324, y Jesús Martín Barbero *op. cit.* p. 26.

3) El melodrama y sus orígenes

A raíz del movimiento literario denominado romanticismo, surge en la Europa del siglo XVIII, principalmente en Francia e Inglaterra, una serie de impresos destinados a satisfacer las exigencias emocionales y recreativas de buena parte de la población.

La novela sentimental, con sus historias narradas por episodios, su carácter sensacionalista y su marcado interés en propiciar en el lector una reacción encaminada hacia las lágrimas, se convirtió en una auténtica moda en aquella época.

En este mismo contexto, pero enfocado más hacia el espectáculo, surgen las representaciones teatrales dirigidas a un público eminentemente popular; estas puestas en escena exaltadoras de emociones, simplistas, sentimentales y sobre todo anticlásicas, vienen a llenar un hueco importante en lo relacionado al entretenimiento y diversión de un numeroso sector de la población que podía por fin ver escenificados sus sentimientos, y por lo tanto sentirse reflejado al participar de una manera activa.

Es así como nace la manifestación cultural denominada melodrama; como resultado de una serie de tradiciones relacionadas con la literatura oral, los espectáculos y ferias populares, la sobrecarga emocional y los sentimientos reprimidos; es decir: “El melodrama nace como un espectáculo total para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero”²³.

Con la utilización de resortes dramáticos y trucos sentimentales, así como juegos anecdóticos provenientes de los clásicos, aunque claramente adaptados y simplificados, el melodrama surge como una manifestación eminentemente teatral; tal rasgo habrá de marcarlo y definirlo aunque posteriormente sea

²³ Jesús Martín Barbero, *op. cit.*, p.41.

ofrecido al espectador a través de otros medios. Esa retórica elevada y gestos expresivos habrán de combinarse con otra serie de elementos para conformar el todavía aplaudido -aunque también repudiado- edificio melodramático.

Los rasgos característicos que constituyen todo melodrama son en términos generales los siguientes:

- El marcado antagonismo bien-mal y la constante lucha de la maldad acosando la bondad.
- La puesta en escena de conductas morales opuestas para que el público pueda tomar partido al ver reflejados sus valores y no valores.
- La representación de conflictos elementales de la condición humana, pero exaltados de tal manera que consigan, al mismo tiempo, atraer la atención e interés del espectador y propiciar su reconocimiento a través de asociaciones mentales.
- “Una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos, exigiendo en todo momento del público una respuesta...”²⁴.
- Sus tramas ensoñadoras, redundantes y objetivamente inverosímiles, pero ligadas fuertemente a la cotidianidad del auditorio y en ocasiones capaces de suplantar la realidad.
- Su capacidad para tocar el inconsciente del receptor haciendo énfasis en situaciones apagadas -aunque latentes- en el ser humano, como el deseo de desinhibirse y mostrar abiertamente sus sentimientos y voliciones.

²⁴ *Ibid*, p. 50.

- Su fuerza liberadora de emociones, que lo mismo conmueve al espectador, que lo impulsa a la compasión, o a la autocompasión como acertadamente señala Eric Bentley²⁵.
- Lo exagerada y extremista de sus situaciones y anécdotas, así como sus diálogos tendientes en ocasiones a lo absurdo o lo patético, cuando no justifican en alguna forma su empleo.

Lo curioso, es que todos estos elementos constitutivos, cuya función principal consiste en hacer atractivo al melodrama, son al mismo tiempo motivo de sus fuertes ataques. La razón de tantas críticas para con el melodrama, es la comparación que de él se hace con otras manifestaciones más cultas, más adultas o más artísticas; y desde esa óptica es lógico que siempre lleve las de perder. El melodrama debe ser estudiado y entendido como el fenómeno popular que es, así como por los huecos emocionales y recreativos que llena en el auditorio.

4) Las hijas consentidas del melodrama: las telenovelas

Hace ya más de cuatro décadas que en el luminoso escenario del espectáculo mexicano emerge un género televisivo que con el paso del tiempo habría de convertirse indiscutiblemente en el más popular y difundido, así como en un auténtico fenómeno de comunicación masiva: la telenovela.

En los años cincuenta, cuando la televisión estaba en su etapa inicial, cuando todavía no se vislumbraban sus enormes potencialidades, comenzaron a transmitirse programas de carácter “experimental”; es decir, se comenzó a

²⁵ Vid. Eric Bentley, *La vida del drama*, pp. 187-188.

explorar en el gusto del teleauditorio para observar cuáles emisiones eran capaces de atraer la atención y propiciar la venta de aparatos receptores.

Una verdadera fórmula de éxito fue “descubierta” en 1957, cuando la telenovela *Senda prohibida* inaugura una etapa en el mundo del entretenimiento nacional. Con reminiscencias de los teleteatros, de realizaciones semanales como *Ángeles de la calle*, así como de emisiones televisivas del hermano país del norte, y con bases argumentales y dramáticas provenientes de la radionovela, surge este género “nuevo”, salpicado de numerosas influencias pero con personalidad y fuerza propias.

Telenovela es el nombre con que se designa a la adaptación mexicana de las series estadounidenses denominadas irónica y peyorativamente *Soap opera* (ópera de jabón), nombre en el que se pueden apreciar tres de las características fundamentales del género:

- Estaba dirigido a un público eminentemente femenino.
- Surge como una estrategia comercial presumiblemente exitosa.
- Nace como un género discriminado.

El inmediato y rotundo éxito de la telenovela obedece a una serie de factores; principalmente a la arraigada tradición melodramática del pueblo mexicano, apreciada en una gran variedad de manifestaciones y actividades. Al respecto dice Jorge González: “La telenovela en México es sin duda alguna el punto de cruzamiento de toda una memoria colectiva ligada a las representaciones dramáticas”²⁶.

²⁶ Cit. pos. Francisco Javier Torres Aguilar, *Telenovelas, televisión y comunicación*, p. 67.

Nuestro país posee una amplia cultura popular y masiva de carácter melodramático; varias generaciones han sido “educadas” sentimentalmente a través de historias con una carga emocional muy marcada. La literatura del corazón, los comics y las fotonovelas en la parte escrita; los boleros y la canción ranchera en la parte musical, así como la radionovela que, aunque relegada con la aparición de la televisión, cautivó a un numeroso auditorio en los años cuarenta y cincuenta.

Mención aparte merece la cinematografía; las películas de la época dorada, las que todavía siguen conmoviendo a un gran sector del público, pese a sus incesantes repeticiones y no obstante haber sido realizadas hace ya varias décadas; ese cine tan “representativo” de la mexicanidad es mayoritariamente melodramático.

El asombroso éxito del melodrama, así como su fuerza para permanecer vigente y con gran aceptación durante tanto tiempo, obedece entre otros factores a su capacidad de adaptación a los diversos formatos y vehículos de expresión. Pero quizás ninguno de ellos ha sabido encumbrarlo y convertirse en su más popular representante, como la telenovela, que hoy en día se manifiesta como la forma más difundida del melodrama en los medios masivos de comunicación.

5) La telenovela mexicana

A) Antecedentes

Las auténticas precursoras de la telenovela²⁷ son indudablemente las radionovelas, de ellas heredaron además de los patrocinadores y la dinámica episódica de transmisión, un cúmulo de lineamientos constitutivos, argumentales y expresivos.

En un principio se trataba de trasladar literalmente las historias radiales a la pantalla, tomando en cuenta los novedosos condicionamientos que les exigía la televisión, pero sin variar esencialmente las realizaciones originales. Sobre todo en los inicios del género son numerosos los ejemplares que provienen de series radiofónicas cuyo éxito comercial había sido ya comprobado; la clásica *El derecho de nacer* es un claro ejemplo de ello.

En la faceta impresa nos encontramos al comic y a la fotonovela como auténticos semilleros de argumentos e ideas para futuras realizaciones televisivas. Entre las más conocidas están *María Isabel*, *Gabriel y Gabriela*, *Yesenia* y *El pecado de Oyuki*, que de Lágrimas y Risas brincaron a la pantalla de cristal en adaptaciones muy populares.

Aunque menos conocidas, las fotonovelas también contribuyeron al mundo telenoveleros con historias como *Juana Iris* y *Muchachita*, publicadas en los años setenta y transmitidas por la televisión en la década siguiente. Además, en este pariente impreso de la telenovela es posible apreciar sin mucho esfuerzo rasgos característicos del género, como la personalidad de los protagonistas; así como una serie de artificios narrativos, tales como el repentismo, las casualidades exageradas y la redundancia visual-narrativa, entre otros.

²⁷ Para ampliar información remítase a Francisco Javier Torres Aguilar, *op. cit.*, Olga Bustos Romero, *Por los caminos de la telenovela...* y revista *Somos*, "El mundo de las telenovelas".

B) Clasificación de la telenovela

“Inventar” la telenovela ha sido un proceso muy laborioso que ha llevado consigo innumerables intentos -acertados y fallidos- encaminados al enriquecimiento y diversificación del género.

De las telenovelas grabadas en vivo, relativamente pronto se pasó a las producciones en video tape, las cuales ofrecían ventajas técnicas y comerciales. Las series podían entonces exportarse hacia otras latitudes, además su realización se llevaba a cabo sin tantas presiones de tiempo y espacio.

En términos generales, Televisa (antes Telesistema Mexicano) ha producido a lo largo de su historia tres tipos de telenovelas: la histórica, la didáctica y la comercial. La primera de ellas se centra en hechos verídicos de la historia de nuestro país, combinándose con acontecimientos y personajes ficticios, con el propósito de crear tramas alternas que sirvan para acrecentar los conflictos y despertar mayor interés en el espectador; es decir, se busca rodear los sucesos reales con historias imaginarias, haciéndolas parecer paralelas en tiempo y espacio.

Las tramas netamente dramáticas y de carácter ficticio que se transmitieron durante algunos años, compartieron la pantalla a mediados de los sesenta con personajes reales provenientes de la historia de México. Las situaciones sentimentales e íntimas fueron entonces enriquecidas con acontecimientos sociales.

La telenovela histórica emergía entonces como una variante del género, en la que los recursos básicos de creación de la telenovela se mezclaban con nuevas vertientes argumentales, dando como resultado un nuevo tipo de serie. Además de las variaciones temáticas, la telenovela de carácter histórico trajo

consigo otras novedades como la grabación en espacios abiertos, que con el tiempo se convertiría en parte importante de los atractivos del género.

Los primeros ejemplares de la telenovela histórica fueron: *Carlota y Maximiliano*, *La tormenta*, *Los caudillos*, *La Constitución* y *El carruaje*. Entre las realizaciones más recientes tenemos: *El vuelo del águila*, *Senda de gloria* y *La antorcha encendida*. En las primeras de ellas se dio prioridad a los sucesos históricos, mientras que en las dos últimas los hechos giraron en torno a personajes inventados, sin salirse por supuesto del contexto en el que estaba inserta la telenovela.

Aproximadamente veinte años después de su nacimiento, surgen nuevas ideas para revitalizar estas series televisivas; emergiendo entonces la telenovela con fines didácticos.

Aprovechando el formato melodramático y el enorme potencial de penetración e influencia que brindaba este vehículo expresivo de comunicación masiva, se pretendió crear un nuevo tipo de emisión que además de entretener al televidente lo orientara y concientizara en algunos aspectos de su vida personal.

Utilizando un lenguaje accesible se crearon historias cuyos temas giraban en torno a la planificación familiar, el divorcio, la educación sexual, la promoción de la paternidad responsable y la motivación para estudiar en el sistema abierto, entre otros.

Es decir, se realizaron emisiones de contenido social tratando temas que antes habían sido relegados por los asuntos sentimentales. Pero para asegurar la adhesión del mayor número de receptores posible y evitar el rechazo hacia contenidos quizás poco sensacionalistas, se emplearon artificios argumentales y resortes emocionales provenientes del melodrama, para conseguir la atención

del teleauditorio y al mismo tiempo ayudarlo a resolver problemas análogos a los de la pantalla.

Esta etapa en la evolución del género, la de las telenovelas de corte didáctico, duró de 1977 a 1981, lapso durante el cual se transmitieron: *Ven conmigo*, *Acompáñame*, *Caminemos*, *Vamos juntos* y *El combate*. Como puede apreciarse, este tipo de producciones no son muy recientes, Televisa ya no ha invertido en los últimos años en las telenovelas de contenido social, por lo que la potencialidad educadora y concientizadora de las series ha quedado relegada por sucesos más llamativos, por historias más ensoñadoras e irreales.

Por último, mencionaremos el tipo más común y difundido de telenovela: la comercial, la cual comprende una gran variedad de títulos, temáticas y argumentos diferentes; que sin embargo requiere para su realización el empleo de muchos elementos comunes.

Esta clase de telenovela, la cual constituye el objeto de la presente investigación, debe su nombre a la función mercantil que le asignan la mayoría de los autores; es decir, nace como una mercancía que habrá de ser vendida y difundida lo más ampliamente posible, y que además ha de servir como vehículo idóneo para que las empresas den a conocer sus productos y servicios con fines netamente comerciales.

C) Diversificación de las historias

Una de las críticas más usuales hacia la telenovela es la afirmación de que todas se asemejan, que son casi iguales, porque sus historias, personajes y situaciones son parecidos entre sí, e incluso podrían llegar a confundirse. Esta observación, un tanto superficial, es válida en ciertos aspectos como en los lineamientos constitutivos que se siguen para la realización de todas y que se verán en el capítulo siguiente.

No obstante el elemento unificador que posee toda telenovela como parte de un género específico, no se puede hablar de ellas como un conjunto indiferenciado y homogéneo. No es válida la afirmación de que todas las telenovelas son iguales, cada una de ellas posee sus especificidades, sus propios atractivos, lo que hace que el público las prefiera o no.

Tales particularidades pueden llegar a convertirse en un estilo propio, regularmente dado, entre otros factores, por el productor, el cual tiende a imprimir en sus obras cierto sello característico. Hay productores que tienden a crear mundos imaginarios con personajes marcadamente inverosímiles a veces cercanos a los cuentos de hadas; otros parecen acercarse un poco más a la realidad, a la verosimilitud mejor dicho.

La telenovela nace, como ya se mencionó, encaminada hacia un auditorio básicamente femenino, pero con el paso del tiempo se constató que era posible seducir a un público más vasto y heterogéneo²⁸. De esta manera, se crearon diversas historias con un corte específico para satisfacer a un determinado sector del auditorio, ya no solamente a las amas de casa de mediana edad.

Los públicos infantil y juvenil se convierten en nuevos blancos para los realizadores de telenovelas; para los primeros se producen series como

²⁸ Vid. Olga Bustos Romero, *op. cit.* p. 43.

Carrusel, *Carrusel de las Américas*, *El abuelo y yo*, *Ángeles sin paraíso* y *Luz Clarita*, las cuales pretendieron emular el éxito de sus predecesoras *Mundo de juguete* y *Chispita*. Al teleauditorio juvenil se le ofrecen historias como *Quinceañera*, *Alcanzar una estrella I y II*, *Muchachitas*, *Confidente de secundaria* y *Agujetas de color de rosa*, en las que se busca hablarles en un lenguaje más apropiado a sus inquietudes, sueños y problemas.

Además, no existía ninguna razón aparente para que el espectador masculino fuera asiduo seguidor del género, por lo que se buscó ofrecerle tramas que pudieran interesarle. De esta forma las telenovelas se vieron invadidas por historias menos empalagosas sentimentalmente, dando cabida a nuevos asuntos.

Cuando se observó claramente que la telenovela era capaz de atrapar a cualquier espectador, las tramas se diversificaron paulatinamente, surgiendo nuevas formas de contar historias; casi siempre las mismas, pero recubiertas con matices diferentes y en ocasiones con ciertos toques de innovación.

Por otro lado, aunque el sustento del género ha sido indudablemente el melodrama, en los últimos años han surgido nuevas vertientes que han revitalizado a la telenovela. La comedia por ejemplo ha inundado fuertemente a las series. En casi todas observamos personajes encargados de aligerar las tensiones dramáticas de la historia, e incluso hay realizaciones en las que al parecer el melodrama se subordina ante situaciones divertidas y/o absurdas que rayan en la farsa, y que en ocasiones convierten a la telenovela en una parodia de sí misma. *María Mercedes*, *El premio mayor* y *La pícaro soñadora* son ejemplos representativos de cómo el humor ha sido capaz de contrarrestar cualquier argumento y complementar exitosamente las situaciones dramáticas.

Una cierta, aunque lenta modernización en los contenidos y formas del universo telenoveler, permite al género moverse y transformarse, expresando quizás no de manera novedosa pero sí diferente, las mismas temáticas y problemas de sus personajes. El género está fuertemente arraigado en una tradición pero no es inamovible.

CAPÍTULO TERCERO
LINEAMIENTOS CONSTITUTIVOS
DEL GÉNERO TELENOVELA

1) Características del formato

La telenovela se encuentra dentro de un macrodiscurso televisivo incesante, heterogéneo y fragmentado, el cual delimita y configura varios de los aspectos constitutivos de la misma²⁹:

- El carácter episódico de la telenovela da forma a su organización narrativa, por lo que las historias deben presentarse en forma dosificada en capítulos de treinta minutos. Tiempo global en el que también se incluyen comerciales, promocionales, identificación de la televisora y cualquier tipo de interrupción ajena a la emisión.
- Al ser indispensable la inserción de comerciales, se requiere de un cierto ritmo televisivo para poder cortar la telenovela cuatro veces por capítulo, quedando así dividido en cuatro actos cada uno de ellos.
- La transmisión es de lunes a viernes, con uno o dos episodios diarios.
- El tiempo de duración de cada capítulo y de cada acto no tienen una rigidez absoluta; varían constantemente sin abandonar por supuesto ciertos límites.
- Su duración es muy variada, ya que lo mismo puede constar de 120, 160, 200 o extenderse más capítulos.

Como puede apreciarse, varios de los aspectos son consecuencia directa de la naturaleza misma del medio en que son difundidas las historias. En otras

²⁹ Vid. Francisco Javier Torres Aguilar, *op. cit.* p. 45.

palabras, la telenovela debe adaptarse a los requerimientos que la televisión por su carácter comercial le impone.

El que la telenovela forme parte de un discurso televisivo sumamente fragmentado obliga a sus realizadores a seguir ciertos lineamientos y cubrir requisitos al momento de planearla, elaborarla y difundirla. Entre otras cosas, debe tener en cuenta la diversidad de “modos” de mirar una telenovela:³⁰

- Seguimiento asiduo de todos o casi todos los capítulos (regularmente con agrado hacia el desarrollo de los mismos).
- Seguimiento alternado de episodios (con o sin interés hacia ellos).
- Mirar capítulos incompletos y/o alternados.
- Observar otro(s) programa(s) al mismo tiempo que la telenovela.
- Mirar las series mientras se realizan otras actividades, etc.

Lo anterior se refiere a los diferentes niveles de contemplación y mutilación por parte de los televidentes que necesariamente deben tener en cuenta sus realizadores.

Por si fuera poco, el auditorio está conformado por personas de diferente edad, sexo, ideología, posición socioeconómica y cultural, y la telenovela tiene la obligación de complacer de una u otra forma a todos. De la necesidad de enfrentarse a este público tan amplio y heterogéneo y salir avante frente sus exigencias, surgen varias de las características de las series: la carga emocional, la redundancia, la estereotipia, la repetición de diálogos y la espectacularidad, entre otras.

³⁰ Clasificación basada en la división que hace Jean Cazeneuve en *El hombre telespectador...* p. 42, con relación a las diversas actitudes del televidente para con la televisión.

Otro de los aspectos que no debe pasar inadvertido para los realizadores, a la hora de construir una telenovela, son las posibles fallas y limitaciones que del mismo aparato puedan provenir, ya que éstas de alguna manera pueden influir en el entendimiento y la apropiación de los significados de la historia.

2) LINEAMIENTOS NARRATIVO-VERBALES

La telenovela es básicamente un género sustentado en la narratividad, en: "...el encadenamiento causal y temporalizado de los acontecimientos"³¹, en donde el sujeto enunciador o narrador, a pesar de su carácter omnisapiente y omnipresente no aparece, por lo que los hechos parecen fluir "por sí solos", presentándose de manera directa a través de diálogos.

Para que el televidente pueda tener una visión global del contenido de la telenovela y no tenga dificultad para distinguir la posición de cada uno de los participantes, cada capítulo debe incluir de manera sintetizada la trama de la historia, dando una visión relativamente amplia y destacando los elementos que sean clave para la narratividad; es decir, la información ofrecida en cada episodio debe ser lo suficientemente comprensible y clara, a fin de evitar posibles desviaciones interpretativas.

En vista de que aparecen varios personajes dentro de un mismo capítulo, algunos de ellos con muy poco tiempo de aparición en la pantalla, se corre el riesgo de que el espectador -principalmente el poco asiduo- se confunda; por tal motivo, cada personaje debe hacer constar de manera insistente, a través de actitudes, gestos y palabras, cuál es su rol dentro de la trama.

El relato telenovelero está elaborado de tal manera que las lagunas informativas ocasionadas por no haber visto uno o más capítulos, puedan ser llenadas rápida y fácilmente por el espectador.

Asimismo, es necesario un tipo de narrativa que se preste para continuas interrupciones o donde éstas no obstaculicen demasiado el entendimiento y el interés del programa.

³¹ Jesús González Requena, *El discurso televisivo*, p. 114.

Es conveniente aclarar que, a pesar de que en un capítulo se ofrezca condensada, en términos cualitativos, mucha información, para el cabal entendimiento de la telenovela en su totalidad necesitan observarse varios episodios.

La información que aporta cada capítulo es muy variable y depende del ritmo y estilo de la telenovela. En ocasiones suceden varias cosas que modifican la historia o que son importantes para el desarrollo de la trama; y otras veces pueden transcurrir algunos capítulos y no ocurrir nada relevante. Aunque claro, lo anterior es muy relativo ya que depende de la “pasión” con que se esté siguiendo la historia y del interés que la misma pueda despertar en el espectador.

No obstante, hay capítulos en los que la observación anterior puede ser fácil e inequívocamente identificada. Veamos por ejemplo a *María la del barrio*:

- El capítulo 45 (trasmitido el 20 de octubre de 1995) está sobrepoblado de información; ese día ocurrieron varios sucesos claves para el desarrollo posterior de la historia:
- La boda de María y Luis Fernando (los protagonistas)
- La “muerte” de la villana Soraya.
- El malentendido entre Luis Fernando y María (ocasionado por un repentismo muy notorio pero muy útil para la narrativa), el cual ocasiona que ésta al sentirse abandonada pierda la razón y regale a su hijo.

Por otro lado, tenemos numerosos capítulos cuyo contenido no fue, en términos informativos, relevante para el desarrollo de la historia y los cuales pudieron incluso ser “omitidos” sin que repercutiera en lo absoluto, porque no mostraron nada trascendental o que no pudiera después recuperarse

narrativamente hablando, ya que pertenecen a esa clase de episodios en los que sólo se repite lo ya que sucedió anteriormente, en los que parece que la telenovela se “atora”.

A) Alargamiento narrativo

Una de las particularidades que se le exige a la telenovela es su estiramiento. Debe conseguirse que un conflicto que aparentemente puede ser resuelto en muy poco tiempo se prolongue durante varios meses sin que decaiga considerablemente el interés. Para conseguir esto se ponen en práctica estrategias como las siguientes:

- La remisión constante de la telenovela hacia sí misma.
- La creación de historias subalternas a la trama principal.
- La dosificación de la información emitida.
- La exageración de las consecuencias de los actos de los participantes.
- La repetición incesante de los rasgos peculiares de los personajes, a través de una continua confirmación de su manera de ser.
- Dejar cabos sueltos para posteriores complicaciones en la trama.³²
- Posponer el mayor tiempo posible los acontecimientos y desenlaces esperados.
- Frustrar los hechos cuando supuestamente son inevitables.

Los anteriores mecanismos tienen las siguientes ventajas:

- La periodización por episodios permite al televidente reconstruir³³, elaborar imaginariamente la historia en los intervalos de la misma, de acuerdo a sus

³² Vid. Tomás López-Pumarejo, *op. cit.*, p. 104.

³³ Vid. Sonia Muñoz, *Televisión y melodrama*, p. 251.

propias expectativas y posteriormente es invitado a confirmar si sus observaciones fueron acertadas.

- La trama se recrea constantemente todos los días.
- La demora en la resolución de los conflictos: "...genera el espacio narrativo idóneo para que el inconsciente del espectador se reconozca en la trama de deseos antagónicos que configura la estructura del relato"³⁴; es decir, es una estrategia muy valiosa para propiciar la identificación narrativa.
- Se crea una especie de "adicción" en el auditorio, la cual resulta muy útil para los fines de sus realizadores.

El alargamiento de la telenovela tiene sobre todo el propósito de mantener a cierto tipo de audiencia pendiente de la historia de la forma más asidua posible; en otras palabras, se pretende atrapar a cierto sector del público para que de manera constante esté frente a la pantalla en un horario determinado. Los programas episódicos, las telenovelas específicamente, constituyen la alternativa más viable de Televisa para conseguir tal fin.

B) Estrategias para propiciar la atención y el seguimiento

Ahora bien, tratándose de una narrativa tan larga ¿qué se hace para que no decaiga el interés? Los mecanismos que se utilizan para que el espectador no abandone parcial o totalmente la telenovela son:³⁵

- La creación de personajes fácilmente identificables.

³⁴ Jesús González Requena, *El espectáculo informativo...*, p. 32.

³⁵ Según algunos autores como Francisco Javier Torres Aguilar, *op. cit.* p. 45, Florence Toussaint, *Televisa el quinto poder*, p.44, Jesús Martín Barbero, *op. cit.* p. 251 y Tomás López-Pumarejo, *op. cit.* p. 95.

- Exteriorización libre de los sentimientos de los participantes a través del dramatismo.
- Utilización de elipsis para que el nivel espectacular de la trama no se pierda.
- Proporcionar ciertos datos al espectador a fin de que éste pueda intuir, visualizar y predecir los conflictos que se desencadenarán.
- Acompañar las escenas con una musicalización adecuada, acorde al tipo de sentimientos y emociones que se pretenden resaltar en la pantalla. La música es un elemento muy valioso cuando se pretende involucrar afectivamente al espectador con la historia que se le cuenta. Este punto es básico, ya que todo melodrama que se aprecie de ser un buen ejemplar de su tipo debe sustentarse en una apropiada selección de melodías; ya que melodrama es esencial y etimológicamente eso: drama acompañado de música.
- Invitar al televidente para que compruebe que no serán violadas las reglas de creación narrativa del género.
- El carácter episódico de la telenovela contribuye en gran parte ya que le permite a ésta adentrarse en la cotidianidad del espectador.
- Además, la información heteróclita y efímera que ofrece la telenovela no puede normalmente volverse a leer, lo que colabora también a mantener el interés del público.
- Dentro de las estrategias utilizadas para conseguir que el auditorio no pierda detalle de cuanto acontece en la telenovela, sobresale indiscutiblemente, la incursión del suspenso en los finales del capítulo y, en aquéllas correctamente editadas, también en los términos de los actos.

Para generar el suspenso se hecha mano de ~~estas~~ narrativas heredadas de la cinematografía y de la novela decimonónica, tales como:

- “La inserción de un fragmento textual entendido como ajeno a aquél en cuyo discurso se ha centrado la atención del espectador”.³⁶
- La tardanza en la resolución de los conflictos.
- Un gran número de intrigas y secretos, los cuales contribuyen al estado de “deliciosa tensión” en que se tiene al televidente asiduo.
- La cronología de los acontecimientos de la manera más conveniente para influir en el ánimo de los televidentes.
- Despertar mediante un estímulo previo un fuerte deseo de averiguar lo que acontece.
- Propiciar la incertidumbre del desenlace.
- La interrupción de las escenas en las situaciones límite (puntos de clímax); o sea, los momentos en los que el televidente más desea conocer que sucederá a continuación.
- “La presentación más intensa de las situaciones dramáticas”.³⁷

El retraso en la aclaración de los problemas -grandes o pequeños-, a través de las continuas interrupciones en la narración que ocasiona el suspenso, es indispensable para la construcción de un relato; más aún tratándose de la telenovela en donde la narración llega a niveles hipertróficos.

Pese a lo que pudiera pensarse, tantas interrupciones no desalientan el seguimiento de la trama; por el contrario, se inmiscuye al televidente en un “juego” en donde la tensión emocional y la relajación de la misma se van presentando de manera alternada.

³⁶ Tomás López-Pumarejo, *op. cit.*, p. 104.

³⁷ Jesús González Requena, *op. cit.*, p. 30.

C) Elipsis

Esta figura retórica, consistente en la eliminación de una parte de las situaciones del relato y la puesta en escena de los momentos más intensos de la historia, merece atención aparte porque su presencia dentro del género es indispensable. Podemos incluso afirmar que la telenovela es un texto con una continua e ininterrumpida sucesión de elipsis.

Esta omisión de lapsos poco interesantes tiende básicamente a:

- Darle a la telenovela su carácter de espectacularidad.
- Impedir que el televidente deje la narración por considerarla larga y aburrida.
- Agilizar el ritmo televisivo para que la emisión esté más acorde a la dinámica visual que exige la televisión comercial.
- “Reforzar el juego comunicativo y estratégico con el espectador”.³⁸

El discurso de la telenovela posee entonces un mecanismo de ordenación de la temporalidad basado en una lógica elíptica: los acontecimientos habrán de condensarse y sólo transcurrirán aquellos que tengan relación directa con la narración.

³⁸ Lorenzo Vilches, op. cit. p. 92.

D) Redundancia

Mencionábamos anteriormente que el público que comparte la experiencia de estar frente a la pantalla televisiva observando el mismo programa es abundante, heterogéneo e indistinto; sus condiciones socioeconómicas y culturales, así como sus valores y creencias son muy variadas, y sin embargo es necesario complacerlos a todos.

La redundancia, una de las características más notorias de la telenovela, surge entre otros aspectos, de la necesidad de agradar a una audiencia tan diversa.

Pensando siempre en un consumo “familiar” y en un modelo de televidente cuyo nivel de entendimiento no sea muy alto, se emite un contenido que no requiera destreza interpretativa para su comprensión y que no enfrente al espectador con un texto complejo.

Este requisito utilizado en el proceso de comunicación para estabilizar las innovaciones de un mensaje, adquiere en ciertas telenovelas un nivel muy elevado, acentuando insistentemente lo que resulta por demás obvio, dejando sin alternativa al perceptor y obligándole a aceptar como “única” la interpretación que se le presenta.

La redundancia en la telenovela se manifiesta a través del exceso y la repetición constante de signos, los cuales pueden tener un carácter verbal, icónico o mixto³⁹, y que pueden observarse en:

³⁹ Vid. Daniel Prieto Castillo, *Discurso autoritario y comunicación...* p. 104.

- La presentación de los créditos de la telenovela, ya que por lo regular es siempre la misma durante todos los meses que dura la historia (en ocasiones hay dos o tres distintas pero no varían significativamente).
- La incesante remisión de la historia hacia sí misma.
- La tendencia de los personajes a expresarse (ya sea en voz alta o mediante pensamientos exteriorizados “mágicamente”) acerca de lo que hicieron, lo que van a realizar o lo que están haciendo en ese momento, aunque el público, a través de las imágenes o la narración misma, esté ampliamente enterado de las situaciones a las que se refieren.⁴⁰
- La repetición de situaciones o diálogos durante varios capítulos consecutivos, utilizando casi siempre las mismas frases. Esta pobreza en las conversaciones es, en parte, justificada por el veloz ritmo televisivo. Por la duración tan breve de las escenas no es posible, mejor dicho no es conveniente, la profundización; por lo que los diálogos deben ser directos, sin rodeos ni cuestiones secundarias o adicionales que desvien la atención del eje central de la trama.
- La reiteración persistente de los sentimientos y valores de los personajes, mediante su apariencia personal, sus actitudes y gestos, poniendo de manifiesto sobre todo su emotividad.

Una de las formas en las que se manifiesta la redundancia narrativa, es el empleo de nombres que concuerdan cabal y/o simbólicamente con el desenvolvimiento de los personajes que los portan.

Tal artificio no es exclusivo de la telenovela, ya que puede observarse en escritores como Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) o Gabriel García Márquez, (*Cien*

⁴⁰ Vid. Jesús Martín Barbero, *op. cit.*, pp. 104-105.

Años de Soledad), quienes emplean personajes con nombres que refuerzan el universo narrativo en el que se desenvuelven.

Pongamos algunas muestras para esclarecer este tipo de reiteración de roles en la telenovela, a través de los apelativos.

- La perversa y cruel dama del ojo parchado en *Cuna de lobos* responde al nombre de Catalina Creel.
- La malvada suegra de *María Mercedes* no podía llamarse más que Malvina.
- La chica costeñita con reminiscencias de sirena no es otra que Marimar.
- Un auténtico rufián hizo la vida imposible a los participantes de *Cañaveral de pasiones*, su nombre: Rufino.
- Es una niña angelical, tierna, radiante de alegría, pero no se llama Genoveva San Román, sino Luz Clarita, como debe ser.
- En *Cañaveral de pasiones*, el odio entre sus familias impide el amor entre Julia y Pablo Montero, quienes inevitablemente nos recuerdan a Julietta y a su adorado Romeo Montesco.
- El malvado galeno de *Esmeralda* no es otro que el doctor Malaver.
- Rosalinda, la bella chica vendedora de lindas rosas debe su nombre a su oficio.

Con los anteriores ejemplos, no queda duda alguna de que los realizadores insisten en facilitarle el trabajo connotativo a los espectadores. Habría que preguntarnos si esto es absolutamente necesario o sólo es parte de ese juego narrativo con dosis convencionales y hasta pueriles que acostumbra llevar a cabo Televisa.

Con relación al aspecto visual de la narración, la prosoprografía juega un papel relevante. Esta inferencia de los sentimientos y la conducta moral de los personajes dada por el aspecto exterior de los mismos, se manifiesta como un fuerte rasgo de redundancia visual-narrativa y aparece principalmente cuando se requiere resaltar aún más los antagonismos presentes en la trama.

El empleo persistente de la redundancia en cualquiera de sus facetas tiene las siguientes ventajas:⁴¹

- Facilita la comprensión del contenido de la telenovela (ésta es una de sus principales funciones).
- Es de utilidad para el lector asiduo que se ha perdido uno o más capítulos, ya que tiende a llenar lagunas informativas.
- Permite una sencilla y veloz identificación de la ideología de los personajes.
- Compensa las debilidades comunicativas, como la semiatención de un mensaje o el carácter evanescente de la información.

Claro que su utilización exhaustiva acarrea ciertas desventajas:

- Es uno de los principales motivos por lo que a la telenovela se le acuse de inmovilidad argumental. Al estar hablando constantemente de lo mismo da la impresión de que la historia no evoluciona, aunque en realidad no sea cierto; sí lo hace, aunque a veces muy lentamente.
- Ocasiona pérdida de interés en un sector de la audiencia que está casi seguro que posteriormente se le restituirá la información que pierda.
- Molesta severamente al espectador con alto nivel de entendimiento, el cual siente que el mensaje está siendo expresado puerilmente.

⁴¹ Según autores como Tomás López-Pumarejo, *op. cit.* p. 98, Jesús Martín Barbero, *op. cit.* pp. 26 y 51.

E) Estructura narrativa

El género telenovela tiene más de cuarenta años de ser parte medular de la programación en la televisión mexicana. Su aceptación popular, el que se haya mantenido en el gusto del público durante tantos años es consecuencia de diferentes factores; entre ellos: su tendencia hacia la conservación de tradiciones en lo referente a temáticas, argumentos y estructura narrativa; así como un fuerte apego a lo convencional, manifestado sobre todo en el desempeño de funciones del hombre y la mujer dentro de la sociedad.

Los modelos, esquemas y categorías utilizados por la telenovela no son de ninguna manera invenciones ni propiedad suyas, éstos han sido tomados y copiados de diversas manifestaciones culturales como la cinematografía, la radio y el teatro; así como de relatos y narraciones de todo tipo.

Aunque no sean de su autoría, la telenovela es una fiel y poderosa reproductora, legitimadora y reforzadora de los mismos. Sólo que este género televisivo los ha “actualizado”, los ha puesto en escena utilizando para ello toda su potencialidad; en otras palabras, los ha revitalizado dándolos a conocer a su manera.

Entendemos por estructura narrativa las leyes de organización y coordinación de personajes, situaciones y acontecimientos que buscan dotar de unidad y sentido a una obra, en este caso la telenovela. La estructura narrativa es entonces la fuerza ordenadora de los elementos que hacen de la telenovela un “todo”.⁴²

⁴² Definición basada en Luis Gutiérrez Espada, *Narrativa filmica...*, pp. 59-60.

En el aspecto narrativo la telenovela está constituida, en términos generales, por cuatro etapas o fases invariantes:⁴³

1) *Planteamiento*

Normalmente las acciones llevan un orden cronológico; es decir, comienzan “por el principio”. Esta observación puede parecer obvia y redundante, pero no lo es; ya que en otro tipo de relatos audiovisuales o escritos, las historias se cuentan a partir del final, de la mitad o tomando como referencia algún hecho sobresaliente en la vida de alguno de los personajes principales. Precisamente la sencillez comunicativa de la telenovela tiene como base esta linealidad narrativa.

En los primeros capítulos se dan a conocer las características psicológicas y morales de los personajes, las que regularmente permanecen estables a lo largo de la historia. Lógicamente van sufriendo transformaciones ocasionadas por inestabilidades o situaciones conflictivas, pero su esencia, en lo referente a su conducta y sus valores, no se modifica.

El planteamiento sirve para familiarizar al televidente con los seres imaginarios participantes y los sitios en que éstos habrán de desenvolverse. Asimismo, se ofrecen informes para que se conozcan las principales dificultades a las que deberán enfrentarse, las cuales serán indicios de conflictos posteriores.

⁴³ La división de los momentos narrativos de la telenovela está basada en estudios semiótico-estructuralistas (Vid. Helena Beristáin, *op. cit.* p. 13, y Luis Gutiérrez Espada, *op. cit.* p. 72), pero adaptada a la narrativa de la telenovela; enfatizando las cualidades que le dan identidad al género.

A través de ciertos elementos, como los créditos de la entrada, el tiempo de permanencia en pantalla o la tradición misma del género, se indicará quiénes poseen un carácter protagónico y quiénes secundario.

En esta primera fase, el espectador empezará a acostumbrarse a la personalidad de los participantes; además habrán de sentarse las bases para posteriores complicaciones, las que en ocasiones durarán buena parte de la telenovela, en lo referente a:

- Secretos vitales para la historia.⁴⁴
- La privación de identidad de alguno de los protagonistas.
- La realización de algún acto deshonesto que luego habrá de atormentar largo tiempo a su ejecutante.
- La planeación de alguna venganza.
- Fuertes rencillas entre algunos de los personajes.

2) *Acumulación de conflictos*

Esta es la etapa más extensa de la telenovela y contiene una enorme variedad de nudos argumentales o núcleos narrativos; es decir, todos aquellos: “Sucesos que generan, mantienen o cierran una crisis en un universo narrativo”⁴⁵, y que abren determinadas posibilidades de que el relato pueda tomar cierto rumbo dependiendo de la opción acertada o fallida que haya elegido el personaje, modificándose en ocasiones sustancial o levemente el curso de las acciones de la historia.

⁴⁴ Lucrecia Escudero Chauvel en *Telenovela ficción popular...* p. 73, da gran importancia a este rubro como motor de la telenovela.

⁴⁵ Jesús González Requena, *op. cit.* p. 30.

Pese a que no existe nunca una situación de tranquilidad total dentro de la telenovela, llega un momento en que las acciones se vuelven insostenibles y se desencadena una serie de obstáculos y dificultades en torno a la pareja que encabeza el reparto.

En cada realización se pretende dar a esta fase un toque o giro diferente; enfatizando el interés en determinados aspectos, variando escenarios (tiempos y lugares) y personajes, pero sin salirse nunca de los cánones telenovelescos.

En cualquier tipo de narrativa, la presencia de conflictos es indispensable, pero en este tipo de series, en gran medida por las exigencias de su duración, éstos adquieren magnitudes exorbitantes; a tal punto que se puede afirmar que la telenovela es una prolongada sucesión de conflictos.

En comparación con otro tipo de narrativas, los nudos proliferan por ser la telenovela un texto con necesidades de alargamiento; pero aun así, siempre existirá un conflicto central (el que afecta directamente a la protagonista) en torno del cual girarán las demás acciones.

Esta fase se caracteriza además por:

- El mantenimiento de posturas y modos de ser de los personajes.
- El desequilibrio en los acontecimientos ocasionados por una constante “lucha” entre los dos bandos antagónicos de la telenovela. Pugna en la que casi siempre los villanos parecen alzarse con la victoria.
- Un gran número de elementos circunstanciales, manifestados en la forma de un poder superior: el destino, así como en una enorme cantidad de “hijas” suyas: las casualidades.
- Un cúmulo desmesurado de intrigas y malentendidos, los cuales muchas veces tienen un valor emotivo-pasional; es decir, es más lo que influyen en

la afectividad del televidente que lo que en términos reales pueden desencadenar en las acciones.

- La exposición de los protagonistas (especialmente la heroína) a una prueba que deberán enfrentar con actitud firme y virtuosa. Regularmente esta prueba tiene que ver con la conservación de su relación amorosa.

3) *Desenlace*

En este periodo narrativo, cuya duración fluctúa entre 2 y 10 capítulos (siempre los últimos): "...se eleva la tensión y suben de punto emociones y pasiones, dificultades e incertidumbres"⁴⁶.

Esta fase se caracteriza además por:

- El desbordamiento de sucesos que durante mucho tiempo estuvieron contenidos.
- El clímax en las acciones; en donde los acontecimientos llegan a tal límite que ya no es posible sostener por más tiempo los engaños e intrigas.
- La revelación de secretos que durante buena parte de la telenovela fueron encubiertos.
- El descubrimiento de identidades; la mayoría de ellas relativas a las relaciones de parentesco. Los hijos verdaderos por fin son reconocidos; los adoptados enfrentan su nueva situación.
- En esta etapa es donde se conocen los "verdaderos" rostros de algunos de los personajes; saliendo a relucir las intrigas de los malvados.

⁴⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 13.

- La cercanía de la muerte o la pérdida definitiva del ser amado, lo cual provoca una fuerte reacción.
- Una situación de duda y tensión ante la proximidad de la fatalidad inexorable. Se hace dudar a los personajes, al mismo tiempo que a los televidentes, sobre la certidumbre de su futuro.

4) *Final*

En la última fase de la telenovela:

- Las acciones llegan a un punto de equilibrio con las consabidas consecuencias para cada personaje. Los débiles y afligidos obtienen por fin su ansiada felicidad, así como su resarcimiento ante los malvados.
- Los buenos habrán de reivindicarse, aunque sea en el último capítulo, como consecuencia de la justicia poética. Esa ley de equilibrio universal donde el triunfo de la virtud de las personas que actúan bien, habrá de ser reconocido y recompensado.
- Los villanos regularmente mueren, pierden la razón o son encarcelados.
- Se dota de sentido a la obra en general, porque es aquí donde los actos de los héroes: "...alcanzan su significación emblemática"⁴⁷.

Al igual que la de otro tipo de narraciones, la estructura narrativa de la telenovela no posee una rigurosidad absoluta. Algunas veces, las excepciones hacen acto de aparición, principalmente en esta última etapa.

Aunque no muy comúnmente, el final de la narración puede transgredir los cánones establecidos con variantes tales como:

⁴⁷ Jesús González Requena, *op. cit.*, p. 119.

- La no culminación de la relación amorosa de los protagonistas, a causa de la muerte de la heroína. Casos muy sonados los de *Vanesa*, *Angélica*, *Canción de amor* y *Mi pequeña Soledad*.
- Un final “abierto” donde no queda totalmente claro cuál será el devenir de los personajes y en el que además se solicita la participación interpretativa del auditorio. Como en *La sonrisa del diablo* o *Lazos de amor*, por ejemplo.
- Un remate poco convencional, en el que no se respeta cabalmente la tradición telenovelesca.
- En casos extremos, finales absurdos e incoherentes como en *El premio mayor*.

Esta etapa de la narración tiene además la obligación de satisfacer las expectativas tanto morales como emotivas del televidente⁴⁸ y continuar de esta manera la arraigada tradición genérica de la telenovela.

⁴⁸ Tomás López-Pumarejo, *op. cit.*, p. 42.

F) Personajes

El apego de la telenovela a esquemas básicos se aprecia claramente en los personajes que en ella intervienen, los cuales están dotados de una marcada tipicidad. Los personajes de estas series televisivas, al igual que los de gran cantidad de narraciones, poseen una característica muy notoria: “son” sus actos⁴⁹; es decir, nunca se ofrece una auténtica y profunda exploración psicológica de su personalidad. La visión que de ellos se tenga será consecuencia de sus acciones manifiestas, nunca de sus reflexiones interiores.

La particularidad más notoria dentro del universo de seres imaginarios de la telenovela es su maniqueísmo. Esta división de personajes representativos de las dos vertientes del universo -el bien y el mal- es muy evidente, y para fines narrativos resulta de gran utilidad, por la indispensable presencia de pugnas y disputas dentro de la historia. Una poderosa carga antagónica rodea a la telenovela, con el propósito de expresar “armonía”, dado que el equilibrio de la naturaleza se da precisamente por la existencia de contrarios.

La estandarización de personajes se consigue con el apego a moldes arquetípicos y estereotípicos; con base en generalizaciones y convicciones sobre las conductas y actitudes que habrán de manifestar ante cualquier circunstancia.

Los arquetipos, representantes de conductas de carácter universal y permanente, poseen una fuerte carga simbólica, alegórica y representativa, lo que permite la adhesión o el rechazo inmediato del espectador ante su presencia⁵⁰.

⁴⁹ Vid. Daniel Prieto Castillo, *Retórica y manipulación masiva*, pp. 61-62.

⁵⁰ Vid. Tomás López-Pumarejo, *op. cit.* p. 42.

Por otra parte, la estereotipia, esa tendencia a aceptar imágenes mentales y concepciones simplificadas, respecto de personas o grupos con características específicas, con base en patrones aprendidos y difundidos “desde siempre” hasta ser ampliamente reconocidos y aceptados, correspondan o no a la realidad: esa propensión a generalizar y etiquetar seres ficticios y reales, se intensifica por tratarse de mensajes con un carácter altamente emotivo-subjetivo, como son las telenovelas.

Estas series, donde la conducta de los personajes que participan está anticipadamente calificada y adjetivada, no deja otra alternativa más que admitir como válida la evaluación tan insistente, quedando así condicionadas las respuestas del espectador.

Asimismo, cada personaje habrá de representar simbólicamente distintos valores sociales⁵¹, dependiendo de la postura moral y de la imagen generalizada que de él se tenga en la sociedad.

Los actos de los participantes también habrán de ser juzgados por el rol que desempeñen en la historia. Los “mismos” actos realizados por distintos personajes adquirirán diferentes magnitudes según la posición que éstos ocupen en la historia.

Para distinguir el rol que ocupa cada participante dentro de la trama, el espectador cuenta con valiosos y sencillos indicadores:

- Identificación inmediata.

Es rápida pero en ocasiones muy incierta. La proporciona el aspecto físico, la gestualización, el tono de voz, el semblante, etc.

⁵¹ Karla Yolanda Covarrubias *et al*, *Cuéntame en qué se quedó*, p. 164.

- **Identificación genérica.**

La proporciona la experiencia adquirida; el proceso de “formación” del televidente en su contacto con otros ejemplares del género telenovela.

- **Identificación intertextual.**

Es proporcionada por diferentes características de los personajes que se van conociendo en el transcurso de la historia, entre los que destacan:

- ◇ La expresión evidente de sus sentimientos a través de sus diálogos.
- ◇ Sus posturas ante los acontecimientos y dificultades.
- ◇ “Los acontecimientos en los que participan. Es decir... las funciones que desempeñan para la consecución de su objeto de deseo... Los comentarios y valoraciones que sobre él se vierten en el discurso. La negación de los rasgos y cualidades de sus oponentes...”⁵².

⁵² Jesús González Requena, *El espectáculo informativo...*, p. 28.

G) Personajes básicos de la telenovela

Las necesidades narrativas, los requerimientos del sistema artístico-estelar, así como las solicitudes del vasto auditorio, obligan a sustentar la trama de la telenovela en una pareja protagónica (no debe olvidarse que este tipo de series son antes que nada novelas románticas). A partir de esta pareja de enamorados se derivan una serie de acontecimientos básicos del género, así como las “posiciones” narrativas de los personajes esenciales.⁵³

La pareja romántica.
eje fundamental de las series.
Lucero y Luis José Santander
en: *Lazos de amor*.
Foto: *Tv notas*.



La protagonista

Estas narraciones audiovisuales tan populares denominadas telenovelas, albergan a una cantidad considerable de heroínas -en versiones modernas, por supuesto-, las cuales son el resultado de la amalgama de varias figuras femeninas representativas y poseedoras de una fuerte tradición cultural: la Cenicienta, Julieta y la Virgen María, entre otras.

⁵³ Las definiciones de los personajes básicos de la telenovela, parten de las nociones de los estudios literarios de carácter estructuralista, en especial de los esquemas de Vladimir Propp y A. J. Greimas (*Vid.* Helena Beristáin, *op. cit.* pp. 5-11), pero están adaptados a los requerimientos de la narrativa audiovisual de la telenovela, por lo que los atributos no son propiamente los mismos.

Lógicamente, al existir un gran número de realizaciones dentro del género, no es posible estandarizar a todas las protagonistas bajo un mismo rubro. No obstante las diferencias que puedan observarse en los distintos matices de personalidad, todas poseen una serie de atributos y virtudes que las encaminan hacia la “santidad”; tales cualidades son: bondad, decencia, nobleza, castidad, generosidad, virtuosismo, inocencia, propensión al sacrificio, sensibilidad, paciencia, capacidad para soportar condiciones humillantes, inquebrantable fe religiosa, disposición constante a obrar bien y, sobre todo, una marcada aura de desprotección.⁵⁴



Las bellas protagonistas:
Verdaderos ejemplos
de decencia y pureza
Erika Buenfil en *Marisol*

Thalia en *Marimar*



Otra de las características de la protagonista es la de que, como tal, la telenovela cuenta su vida, sus aventuras. Por lo tanto, las acciones estarán encaminadas a intervenir, modificar y mortificar su existencia. Los actos de los demás personajes serán observados desde el punto de vista de influencia sobre su persona.

⁵⁴ Vid. Jesús Martín Barbero, *op. cit.*, p. 47.

El protagonista

Su presencia, al igual que la de la heroína, constituye la actualización de una legendaria cadena de héroes popularizados por infinidad de relatos e historias. Sin embargo, la esencia de este tipo de personajes está fuertemente desvirtuada en el protagonista de la telenovela. A pesar de compartir con su pareja varios atributos y cualidades, en su personalidad se dibujan rasgos que ocasionan sufrimientos a la heroína:

- Carga excesiva de celos.
- Debilidad ante las influencias de los demás (especialmente las malintencionadas).
- Desconfianza e inseguridad.
- Desvalorización de la protagonista.
- Posición pasiva. En ocasiones sólo asume el papel de objeto de deseo.

A pesar de sus defectos, a final de cuentas habrá de sacar a relucir su valentía y nobleza de corazón, consiguiendo así la felicidad junto a su amada.

Antagonistas

Otro tipo de personajes cuya inserción en la telenovela es forzosa, son los antagonistas. Hombres y mujeres cuya razón de ser dentro de la trama es obstaculizar la relación de la pareja principal y crear triángulos (en casos exagerados cuartetos y quintetos).

La condición de estos oponentes no es siempre la de villanía, ya que incluso pueden ser amigo(a) de los protagonistas. Lo que por supuesto acarrea a estos últimos, numerosos trastornos y remordimientos.



Los triángulos amorosos.
Punto clave en todas las historias.
Juan Soler, Daniela Castro y Francisco
Gatorno, en *Cañaveral de pasiones*.
Foto. Televisa. Informe anual.



Villanos

Indispensable para el desarrollo de cualquier telenovela. Los villanos son los encargados de la movilización de los hilos de los acontecimientos, de la generación de intrigas, peligros y conflictos en general. Su función principal es hacerle la vida insoportable a un buen número de personajes, especialmente al dúo de protagonistas.

Existen dos tipos de villanos, regularmente unificados y confundidos bajo un solo criterio:

Aquéllos que tienen “justificaciones” para sus actos, por estar confundidos, desubicados, enfermos o traumatizados; pero cuyo comportamiento nunca es cabalmente entendido, por carecer la telenovela de una exploración psicológica profunda de su personalidad, y además porque sus acciones siempre son expuestas bajo una sola óptica.

Los segundos, por cierto muy difundidos, son los “auténticos” villanos; entes diabólicos, descendientes luciferinos; cuyos objetivos principales son: el dinero, el poder y aparentemente el amor. Aunque claro, poseedores de un gran

contenido simbólico, sus acciones tienen como único fundamento patente hacer el mal.

La presencia de los villanos es indispensable en cualquier argumento telenovelero.

María Rubio

en: *Imperio de cristal*

Foto: *Tv notas*.



Estos seres perversos, sin escrúpulos, mezquinos, hipócritas e insensibles, aunque en ocasiones seductores y fascinantes, poseen siempre cierto poderío dentro de la historia, lo que les permite actuar exitosamente gran parte de misma.

Aliados

La telenovela es, alegóricamente, un campo de batalla en el que los dos bandos cuentan siempre con aliados incondicionales, los cuales tienen varias de las cualidades morales de sus compañeros, aunque no tan intensificadas. Su papel dentro de la trama es básicamente la ayuda hacia cualquier acto de sus camaradas.

Normalmente sus problemas son secundarios en comparación con los de los protagonistas, y sólo se desarrollan como historias alternas a la trama principal. Muchas veces ni siquiera tienen una vida propia, “únicamente” sirven para escuchar las interminables conversaciones de sus amigos, emitiendo juicios y comentarios al respecto.

Protectores



Cristina (Graciela Maury)
con su ángel de la guarda:
La nana Tomasita
(Sara Garcia)
en: *Mundo de juguete*.
Foto: *Tv notas*.



La pareja romántica, y en especial la protagonista, cuenta siempre con un personaje benefactor, el cual puede manifestarse a través de: madre adoptiva u oculta tras un secreto, nana, padrino, sacerdote, abuelo(a), etc., todos ellos diversas manifestaciones del hada madrina del cuento fantástico; quienes desinteresadamente consolarán y aconsejarán a sus protegidos y les ayudarán a conseguir la felicidad. Dentro de este tipo de personajes, el más sobresaliente dentro de todo el género ha sido la nana Tomasita en *Mundo de juguete*, auténtico ser mágico y protector.

Personajes cómicos

En el capítulo anterior, mencionábamos que la telenovela no es melodrama puro; en ella se vincula otro género muy popular: la comedia. Debido a la constante tensión a la que están sometidos la mayoría de los personajes por el fuerte número de emociones, es indispensable y útil reducir un poco la tirantez de las acciones para que el televidente no se atosigue (no se ahogue en un mar de sufrimientos).

Para tal fin, es muy común que toda telenovela cuente con uno, dos y en ocasiones más personajes, cuyo rol consiste en aliviar los ánimos⁵⁵. Regularmente estos seres son aliados del bando de los buenos y pertenecen a la clase social baja.

Su función en la historia es muy variada. Lo mismo aparece como el ser inocente y poco agraciado de inteligencia (el bobo Melecio de *Esmeralda*), el trio de graciosas gorditas (*Agujetas de color de rosa* o *Alondra*), el perspicaz perro pensante (*Marimar*), el deshinibido y ocurrente afeminado (*Volver a empezar* o *El privilegio de amar*), la amiga simpática y parlanchina (la desvelada en *Valentina* o Rossy en *Marisol*) o incluso recaer en el propio protagonista (Guicho Domínguez en *El premio mayor*).

Rompiendo con el estereotipo
de galán Guicho Domínguez
(Carlos Benavides)
en *El premio Mayor*
Foto *Tv notas*



Personajes híbridos

En algunas ocasiones un mismo personaje puede desempeñar dos roles distintos dentro de la trama: es decir, puede pertenecer a dos de las categorías anteriores, cumpliendo al mismo tiempo dos funciones en la historia, desprendiéndose un poco de la fuerte estereotipia que caracteriza a los personajes de estos relatos televisivos.

⁵⁵ Jesús Martín Barbero califica al "bobo" como indispensable a la hora de contar una historia. *Íbid.* Jesús Martín Barbero, *op. cit.* p. 49

Nos referimos a los participantes que son a la vez aliados y antagonistas o villanos y antagonistas, y qué decir de las villanas-protagonistas como las de *Teresa*, *El ángel caído* o *La sonrisa del diablo*.

La existencia de este tipo de personajes, aquellos que por alguna característica o circunstancia particular, logran adquirir cierta identidad y que no son tan parecidos al resto de su especie, es muy útil para la narrativa telenovescas, ya que otorgan cierta variedad y/o movilidad a las acciones y colaboran a que el género pueda ofrecer alguna novedad de vez en cuando.

Las conductas, actitudes y valores en general de los personajes anteriores corresponden a un fuerte mecanismo estandarizador, cuyos objetivos están ampliamente definidos por sus realizadores. Los fines que se persiguen con la incursión en las series de este tipo de seres ficticios tan estandarizados son, entre otros:

- Facilitar la comprensión de los mensajes.
- Evitar desviaciones en la interpretación de los mismos.
- Asegurar la rápida identificación de su conducta moral.
- Impedir transgresiones que puedan perjudicar la tradición del género.
- Evitar el posible rechazo del espectador “medio” ante la presencia de aspectos nuevos o alejados de los lineamientos ampliamente conocidos.
- Propiciar en el televidente una fundamentada predicción de los sucesos.

Para el cumplimiento de tales objetivos, se cuenta además con la valiosa colaboración de una estructura narrativa comprensible, iterativa y convencional.

Por último, es necesario señalar que la anterior clasificación y tipificación de seres telenovelescos, es realizada tanto por el espectador como por los

realizadores del género, y también es fuertemente difundida y reforzada por los diferentes medios masivos de difusión.

H) Interrelación de personajes

Un rasgo particularmente “curioso” de la narrativa telenovelesca es la forma en que sus diversos personajes se vinculan entre sí⁵⁶. Tales nexos pueden incluso, analizándolos objetivamente, parecer absurdos por el exagerado número de casualidades que en ellos se observan.

Como consecuencia de su duración, a la telenovela, a diferencia de otro tipo de series televisivas, le está permitido, incluso se le exige, dar cabida a una cantidad considerable de personajes. Lógicamente no todos tienen una participación preponderante en la trama; un buen número de ellos posee un carácter secundario, aunque sus subhistorias están siempre directa o indirectamente ligadas a la de los protagonistas centrales. Inclusive, muchos de estos personajes accesorios o incidentales, justifican su presencia únicamente por girar en torno a los acontecimientos de los participantes estelares; por influir, modificar o ayudar la vida de los mismos.

Ante la necesidad de incluir bastantes personajes (la cantidad varía de una telenovela a otra, pueden ser 20, 30, 40 ó incluso más), los creadores del género llevan a cabo una serie de estrategias con el propósito de crear un “universo cerrado” en el que tengan cabida todos los seres imaginarios que participan en la historia.

⁵⁶ Extrañamente, éste es un rubro poco estudiado por los especialistas; se hace alusión a él sobre todo en revistas de espectáculos.

Tales estrategias están básicamente ligadas al destino como hilo conductor de los acontecimientos y a las casualidades y causalidades que de él se derivan. Las maniobras argumentales a las que nos referimos son:

- La relación de personas que “aparentemente” no tendrían porqué conocerse.
- Ciertos personajes clave juegan un papel de intercesores e intermediarios.
- Regularmente varias gentes se conocen entre sí, incluso sin llegar a notificarlo a los demás.
- Algunas personas (sacerdotes, médicos, abogados, etcétera) al parecer son los únicos especímenes de su ramo, ya que todo el mundo acude con ellos.
- Las relaciones amorosas y amistosas se dan premeditadamente entre aquellos personajes que, ante tal conexión, desencadenarán contrariedades, intrigas, suspensos y toda clase de situaciones conflictivas.

Además de otorgarle “unidad” a la telenovela, los anteriores lineamientos pretenden evitar que se desvíe o se extienda innecesariamente; lo cual podría resultar contraproducente debido a que, como ya se mencionó al inicio del capítulo, este tipo de historias televisivas procuran ofrecer textos simplificados que no requieran ni gran capacidad interpretativa ni gran esfuerzo intelectual para comprenderlos.

Para ejemplificar la interrelación de personajes dentro de la telenovela se ha seleccionado una de ellas, en la que este recurso aparece intensificado por la gran cantidad de actores que intervienen y por las numerosas complicaciones narrativas que el argumento ofrece. Nos referimos a *Lazos de amor*.



Doña Milagros (Silvia Derbez) y toda su comitiva en: *Lazos de amor*.
Foto: *Tv notas*.

Esta historia, cuya anécdota principal es la búsqueda de una trilliza perdida, transcurre básicamente dentro de dos “áreas” narrativas específicas: la vecindad de doña Milagros y la residencia de la familia Rivas Iturbe. En torno a ellas giran directa o indirectamente todos los personajes. Veamos cómo se dan los vínculos entre ellos.

- ◊ Osvaldo deja la vecindad el día en que llega a ella María Guadalupe, la trilliza buena y extraviada, y posteriormente trabaja y tiene relación amorosa con María Paula, la trilliza villana.
- ◊ Ana, la madre “adoptiva” de María Guadalupe, trabaja casualmente como empleada de Susana, quien es amiga y luego amante de Eduardo, el tío de María Fernanda, la trilliza ciega, María Paula y lógicamente María Guadalupe.

- ◇ Susana es también conocida de Virginia, quien es amiga y luego novia de Nicolás, el (ex)novio de María Guadalupe; y además Susana es modista de la familia Rivas Iturbe, incluyendo a Mercedes, la abuela de las trillizas; y por si fuera poco, conoce a la mamá de Armando, quien es pretendiente de María Paula y amigo de la secretaria del tío Eduardo.
- ◇ Por su parte, Tere, que también vive en la vecindad, consigue trabajo en el bufete del papá de Gerardo, el cual es el prometido de María Fernanda. Tere está impresionada con Gerardo, pero es su padre quien busca inútilmente relacionarse con ella.
- ◇ Por otro lado tenemos a Artemio, un señor que conoce a Ana y a su hija cuando vivían en la costa del Pacífico. Este viaja a la Ciudad de México para buscarlas, y curiosamente vende sus terrenos a Alejandro, quien es el amor de toda la vida de Mercedes, la abuela de las trillizas. Además, Artemio acude con el mismo detective que la familia Rivas Iturbe contrató para localizar a María Guadalupe, para solicitarle que encuentre a ¡María Guadalupe! Extrañamente este señor nunca le da una foto al detective, por lo que nunca se entera que busca a la misma persona. Artemio muere en manos de María Paula (a quien confunde con su hermana) y Osvaldo.

Lo sorprendente del anterior “trabalenguas narrativo” es que, a pesar de ser idénticas, transcurren infinidad de capítulos y la mayoría ignora la existencia de las tres hermanas. Los acontecimientos se van dando de tal forma que continuamente se interrumpen los descubrimientos. No obstante la evidente cercanía de todos los personajes, como buen ejemplar del género, en *Lazos de amor* sólo se conoce la verdad de las identidades hasta los últimos episodios.

Esta forma tan extraordinaria e inverosímil de relación es uno de los rasgos típicos de la telenovela. No obstante que los vínculos “fuera de lo normal”

aparecen frecuentemente en otro tipo de narrativas, en estas series los niveles de organización de personajes adquieren tal magnitud, que se convierten en uno de los sellos de identidad propia del género.

I) Estructura iterativa

Como mencionábamos anteriormente, cualquier ejemplar de un género, en este caso la telenovela, entre otros aspectos, debe:

- Mantenerse dentro de ciertos límites impuestos por sus antecesores;
- Apegarse a cierta ritualidad en su constitución;
- Evadir las posibilidades de rechazo ante la innovación y transgresión de normas;
- Satisfacer las expectativas y gustos de un auditorio vasto y heterogéneo, y
- Respetar los severos condicionamientos de estilo impuestos por su pertenencia al género mismo, por su transmisión en determinado canal comunicativo e incluso por convencionalismos sociales.

Éstas son algunas de las razones por las cuales la telenovela lleva implícita una estructura iterativa; es decir, un mecanismo organizador de elementos basado en la repetición incesante, la estandarización y la rigidez.

Esta especie de ritualidad genérica es un factor inmanente e indispensable para la creación de productos en serie⁵⁷, más aún tratándose de una mercancía televisiva tan arraigada en el mundo del entretenimiento en nuestro país, como es el caso de la telenovela.

⁵⁷ Vid. Roman Gubern, *Estructura iterativa y mitogenia*, p. 176.

Aunque el cabal cumplimiento de los requisitos anteriores, ocasiona evidentemente la falta de originalidad y la predicción coherente (porque se fundamenta en la experiencia del espectador con otros especímenes del género y en la seguridad de que no será violada la normatividad y, por lo tanto, no será traicionada la confianza que el televidente otorga a los realizadores) de acontecimientos, temáticas y conductas de los personajes, esto no es un obstáculo, por el contrario, es parte de los atractivos de las series.

Pudiera parecer paradójico que algo de sobra conocido pueda causar tanta fruición en el televidente, pero esto resulta comprensible si se observan las numerosas actividades recreativas y manifestaciones culturales que, al igual que la telenovela, están sustentadas en la repetición y no por eso dejan de proporcionar satisfacción y deleite a sus participantes y espectadores.

El seguidor del género recorre, con cada nueva producción, un territorio ampliamente conocido en el que de vez en cuando aparecen algunas innovaciones y sorpresas. El placer de explorarlo consiste en la confirmación de lo ya aprendido, en la verificación acertada de los indicios y en la necesidad de estar pendiente ante las posibles variaciones que aparezcan.

Podemos afirmar, entonces, que el interés por la narración telenovelesca no radica únicamente en el *qué* sino en el *cómo* y el *cuándo*. El televidente desea conocer “nuevos” personajes, rostros diferentes que enfrenten las consabidas situaciones y vicisitudes; ya que, como ya se mencionó, los mismos acontecimientos narrativos adquieren diversas magnitudes dependiendo de quién sea el ser imaginario que los viva y del orden en que éstos aparezcan.

J) Temáticas específicas

No obstante que el objetivo central de la presente tesis no consiste en el análisis y reflexión de los contenidos de las telenovelas, es necesario señalar que estos últimos se manifiestan como un potente estructurador con respecto al desempeño y vinculación de los personajes en la historia.

En el aspecto temático pueden detectarse varias situaciones y anécdotas cuyo carácter es constante e incluso indispensable para el desarrollo de la trama.

Sin lugar a dudas, los principales ordenadores de acciones dentro de la telenovela son los nexos de parentesco y las oposiciones clasistas existentes entre los participantes⁵⁸. Esto quiere decir que los conflictos son básicamente familiares y amorosos. Vayamos por partes.

La institución social básica de la sociedad mexicana: la familia⁵⁹ (junto con todas las implicaciones morales que en ella confieren) aparece en la telenovela como eje central de los sucesos.

Un argumento clave de la narrativa telenovelesca es el de los hijos extraviados. Desde la legendaria radionovela cubana *El derecho de nacer*, hasta la contemporánea y “surrealista” *María la del barrio*, la pérdida de descendientes se ha convertido en un tópico de magnitudes extraordinarias.

El abandono, robo y hasta cambio de vástagos, aparece en innumerables producciones, entre las que destacan, aparte de las ya mencionadas: *Para toda la vida*, *Luz Clarita*, *Lazos de amor*, *María José*, *Marimar*, *María Mercedes*, *En carne propia* y *Mi pequeña Soledad*, entre muchas otras. Lógicamente, como consecuencia del extravío, habrán de desencadenarse gran cantidad de

⁵⁸ Vid. Jesús Martín Barbero, *op. cit.* p. 73.

⁵⁹ Vid. Francisco Javier Torres Aguilar, *op. cit.* p. 32.

sufrimientos para las madres y sus retoños, los cuales se convertirán en las “delicias” de los seguidores del género.

Aunque bastante utilizada la anécdota de “en busca del hijo perdido”, no pierde su gran atractivo. Es válido mencionar que la sufrida madre no es siempre la protagonista de la historia; ya que este tipo de acciones puede girar en torno a diversos personajes, inclusive los propios villanos.

La orfandad aparece como un fuerte elemento constitutivo de la narración de la telenovela. En enorme cantidad de producciones los personajes carecen de progenitores, por supuesto, esta falta adquiere dimensiones mayores si se trata de los protagonistas. Observemos un ejemplo muy representativo en la telenovela *Cañaveral de pasiones*:

Los protagonistas:

Julia no tiene madre y Pablo no tiene padre (ambos fallecieron en el mismo accidente).

Los aliados-opositores:

Juan de Dios tampoco tiene padre (ya que aunque casi nadie lo sabe, él es hermano de Pablo), y su madre, quien lo abandonó, regresa luego para recuperarlo. Mireya no tiene madre, y de la existencia de su padre -el villano- no se entera hasta el desenlace de la historia.

Los villanos:

Ni Dinorah ni Rufino ni tienen padres, ya que jamás se hace alusión a ellos.

Los villanos-antagonistas:

Guillermo y Gina perdieron a su madre.

Los protectores:

Prudencia, Samuel, Socorro, Amalia, así como el padre Cuco, no tienen progenitores.

Los aliados:

Fausto, Josefina, Margarita, Amador, Remedios, Rosario, Vicente, Carlota, Rafael, así como Alejandro y su esposa, tampoco tienen padres, o por lo menos nunca se hizo alusión a ellos en la historia.

Esto quiere decir que ¡21! de los 23 personajes principales son huérfanos.

El recurso de presentar a los protagonistas tan desabrigados emocionalmente, promueve inevitablemente el deseo de “protección” por parte del espectador.

Como elemento sustentador de la familia, encontramos a la pareja monogámica. En torno a ella giran las pugnas, problemas y complicaciones que darán razón de ser a la telenovela: Por ser básicamente un texto romántico, la narración se sustenta en los encuentros, enamoramientos, pleitos y reconciliaciones de las parejas (no solamente la protagónica), así como en las pasiones, celos, infidelidades y rencores entre las mismas. Gran parte de los acontecimientos están entonces encaminados a:

- Obstaculizar tales relaciones a través de intrigas y malentendidos.
- Mostrar personajes (los antagonistas) encargados de la creación de triángulos.
- Presentar situaciones amorosas (besos, caricias, etc.).

Las relaciones familiares se manifiestan además en diferentes tipos de situaciones comúnmente utilizadas. A continuación algunos ejemplos de ellas:

- Enfrentamientos entre hermanos o entre padre e hijo por la misma persona: *Acapulco, cuerpo y alma, De frente al sol, Retrato de familia, Sentimientos ajenos, Corazón salvaje* y muchas más.

- Fuertes relaciones de dependencia-dominación entre madre-hijo(a) que ocasiona severos problemas a estos últimos: *Días sin luna*, *Alondra*, *Pobre niña rica* y *María Mercedes*, entre otras.
- Alianzas -malignas o benignas- entre madre-hijo(a) para conseguir fines comunes: *Cuna de lobos*, *Madres egoístas*, *La sombra del otro*, *Imperio de cristal*, etc.
- Peleas y rencillas entre familias que obstaculizan las relaciones amorosas de sus descendientes: *Pasión y poder*, *Yo compro esa mujer*, *Cañaveral de pasiones*.
- Rechazo de los padres hacia personajes femeninos que no ha respondido a la educación honesta que se les inculcó y resultan embarazadas: *Amor en silencio*, *Más allá del puente*, *Amor de nadie*, y muchas producciones más.
- Avergozamiento de los hijos ante los orígenes raciales o la posición económica de sus padres: *Teresa*, *El pecado de Oyuki*, *María la del barrio*, *De frente al sol*, etc.

Una de las particularidades más notorias de la telenovela mexicana es la presencia de una marcada división económico-social entre sus personajes: Ricos y pobres comparten el escenario ficticio de la serie; incluso se relacionan pero sin perder nunca su “esencia de clase”, sus estereotipadas idiosincrasias. Estos dos grupos sociales incompatibles e irreconciliables llenan los espacios narrativos del género y aparentemente magnetizan a la numerosa clase media hacia alguno de sus extremos. Es una tendencia muy común identificar a los personajes pobres con la bondad, la sencillez, la humildad, la sinceridad; y atribuir a los participantes adinerados toda una serie de defectos: el egoísmo, el deseo de poder, la soberbia y la hipocresía.

Las oposiciones clasísticas presentadas, provenientes sobre todo de la cultura melodramática mexicana, son todavía más evidentes cuando se trata de la pareja estelar. Es muy frecuente observar en la telenovela un protagonista pobre y uno rico. Normalmente es la dama quien pertenece a la clase social baja; aunque al final de cuentas ésta siempre logrará el “anhelado” ascenso económico a la par que el amor de su amado. Las realizaciones en las que puede observarse este lineamiento temático son innumerables.

Por último, es conveniente señalar que el mundo narrativo de la telenovela abundan también acontecimientos por demás sensacionalistas: enfermedades, violaciones, secuestros, encarcelamientos, embarazos fingidos, bodas frustradas, asesinatos, chantajes, pleitos, etc. La incursión de tales temáticas, evidentemente se debe a la necesidad de generar tensiones entre los personajes, así como acrecentar las emociones y atraer en la medida de lo posible la atención de la mayor cantidad de televidentes posible.

K) Nuevas versiones⁶⁰

Una crítica muy común en contra de la telenovela, por parte de diversos sectores del público y de los medios, es la aseveración de que sus personajes y situaciones son sumamente parecidos y, en algunos casos, idénticos. Todos están absolutamente en lo correcto.

Televisa, al comprobar que sus fórmulas resultan efectivas y consiguen atraer a una cantidad considerable de audiencia, tiende mucho a imitarse a sí misma, a reutilizar argumentos de sobra conocidos, a encasillar actores y

⁶⁰ Éste es otro de los rubros cuya información se obtuvo más de emisiones radiales y revistas de espectáculos, que de bibliografía “seria”.

actrices en personajes anteriormente aceptados; en otras palabras, tiende mucho a “refritear” sus propias historias y en ocasiones también las ajenas.

Sin embargo, no deben confundirse las semejanzas y reminiscencias “normales” existentes en varias de las telenovelas, a causa de su pertenencia a un género específico, con las historias que prácticamente son idénticas a algunas de sus predecesoras.

La realización de nuevas versiones es una actividad muy común en el ambiente telenoveler, modernas producciones ligeramente adaptadas y modificadas y con actores -no personajes- distintos, invaden continuamente la pantalla casera. Veamos algunos de los ejemplos más notorios:

<u>Nueva versión</u>	<u>Copiada de:</u>
<i>Teresa</i> (1989-90)	<i>Teresa</i> (1958)
<i>Yo no creo en los hombres</i> (1991)	<i>No creo en los hombres</i> (1969)
<i>Madres egoístas</i> (1991)	<i>Madres egoístas</i> (1963)
<i>Vida robada</i> (1991)	<i>Ha llegado una intrusa</i> (1974)
<i>La sonrisa del diablo</i> (1992)	<i>La sonrisa del diablo</i> (1970)
<i>María Mercedes</i> (1992)	<i>Rina</i> (1977)
<i>Corazón salvaje</i> (1994)	<i>Corazón salvaje</i> (1966 y 1977)

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| <i>Prisionera de amor</i> | <i>Amalia Batista</i> |
| (1994) | (1984) |
| <i>Si Dios me quita la vida</i> | <i>Una mujer marcada</i> |
| (1995) | (1979) |
| <i>María la del barrio</i> | <i>Los ricos también lloran</i> |
| (1995) | (1979-80) |
| <i>Acapulco, cuerpo y alma</i> | <i>Tú o nadie</i> |
| (1995) | (1985) |
| <i>Sentimientos ajenos</i> | <i>Un ángel en el fango</i> |
| (1996) | (1967) |
| <i>Bendita mentira</i> | <i>Soledad</i> |
| (1996) | (1980) |
| <i>Luz Clarita</i> | <i>Chispita</i> |
| (1996) | (1982-83) |
| <i>Esmeralda</i> | <i>Esmeralda (venezolana)</i> |
| (1997) | (1972) |
| <i>Te sigo amando</i> | <i>Monte calvario</i> |
| (1997) | (1986) |
| <i>María Isabel</i> | <i>María Isabel</i> |
| (1997) | (1966) |
| <i>Mi pequeña traviesa</i> | <i>Gabriel y Gabriela</i> |
| (1997) | (1982) |
| <i>Mi querida Isabel</i> | <i>Paloma</i> |
| (1997) | (1975) |
| <i>La usurpadora</i> | <i>El hogar que yo robé</i> |
| (1998) | (1981) |

<i>Vivo por Elena</i> (1998)	<i>Señorita Elena</i> (venezolana) (1974)
<i>Camila</i> (1998)	<i>Viviana</i> (1978)
<i>El privilegio de amar</i> (1998)	<i>Cristal</i> (venezolana) (1984)
<i>La mentira</i> (1998)	<i>La mentira</i> (1965)
<i>Rosalinda</i> (1999)	<i>María Teresa</i> (venezolana) (1973)
<i>Laberintos de pasión</i> (1999)	<i>El engaño</i> (1985)
<i>Alma rebelde</i> (1999)	<i>La indomable</i> (1987)
<i>Siempre te amaré</i> (2000)	<i>Lo imperdonable</i> (1975)

Como puede apreciarse, la cantidad de series cuya realización está basada en otra emisión ya transmitida es enorme. Los beneficios que otorga este reciclamiento de historias y personajes saltan a la vista; Televisa camina sobre territorio seguro en lo que respecta a la creación de este instrumento económico e ideológico tan importante.

Las telenovelas “vanguardistas” (aquellas que en cierta forma poseen algún toque de innovación argumental o visual, sin salirse por supuesto de los cánones establecidos) se van intercalando en la barra de la programación con

las producciones de eficacia comprobada, series en las que la posibilidad de no aceptación por parte público, al parecer es menor.

Con respecto al encasillamiento de actores en determinados personajes, podemos mencionar a María Rubio y Alejandro Camacho en roles de villanos, y a Thalía y Verónica Castro en los de muchachas de clase modesta.

Aunque el estilo de producción basado en la repetición y en el fuerte apego a la tradición genérica sea causa de múltiples acusaciones, a la empresa Televisa parece no importarle; mientras el público siga respondiendo con su asistencia al frente del aparato receptor, al parecer no hay ningún problema.

L) Léxico telenovelero

Uno de los rasgos más representativos del género, es el modo de expresarse de sus participantes, tan efusivo, melodramático, exagerado y en ocasiones hasta cursi. Existen ciertas frases, acompañadas de su respectivo tono de voz, característicos de la telenovela, las cuales incluso se han convertido en un sello distintivo de la misma. Veamos algunas de ellas:

- ¡Ojalá algún día puedas perdonarme hijo mío!
- ¡Mugrosa, zarrapastrosa!
- ¡Virgencita, por favor sálvalo!
- ¡Desgraciado, te juro que te vas a arrepentir!
- Aquí somos pobres pero honrados...
- Yo soy... ¡la mujer que te dio la vida!
- ¡Eres tan buena m'hijita!
- Cómo puedes fijarte en esa mujer ¡no es de nuestra clase!
- ¡Te vi besándote con ella!

Este tipo de frases, tan expresivas y retóricas, aunque en nada artísticas o inteligentes, aparece en la mayoría de las producciones (en algunas su empleo es notoriamente elevado), y son reconocidas por el público como parte integral de la telenovela.

M) Maleabilidad narrativa

Dentro de los lineamientos necesarios para la construcción de una telenovela, mencionábamos la inclusión de argumentos con una potencialidad de apertura. Este rasgo ofrece, además de la posibilidad de alargar “indefinidamente” las acciones, la ventaja de poder insertar nuevos sucesos y modificar el curso de la historia, de acuerdo con los requerimientos comerciales de la empresa o como consecuencia de algunas contrariedades que se le presenten.

La mayoría de las telenovelas producidas por Televisa salen “al aire” antes de que hayan sido totalmente grabadas. Algunas de ellas van casi al parejo de sus transmisiones, y aunque esto pueda acarrear ciertos beneficios, como señala Carlos Barajas⁶¹, jefe de piso en producciones como *La usurpadora* y *Rosalinda*, esta estrategia resulta en ocasiones contraproducente, pues presiona a todo el equipo de producción.

En contrapartida, este estilo de grabación permite que determinada área de la empresa realice una serie de actividades relacionadas con las lógicas de consumo de sus productos, encaminadas a conocer la aceptación y el impacto que la telenovela (incluidos la trama, ciertos personajes, el vestuario y hasta la música) está causando en el público.

Los resultados que de ahí se obtienen, junto con la medición de *ratings* (cantidad de audiencia que en esos momentos sintoniza el canal) y de otro tipo de factores de carácter interno, orientarán las acciones de la televisora en cuanto a:

⁶¹ Carlos Barajas, *Entrevista personal*.

❖ Cambios de horario en la barra de las telenovelas.

Durante 1996, Televisa se vio en la necesidad (en esta sólida empresa nada se realiza por mero gusto) de permutar tres veces su programación en el canal 2. El más importante e imprevisto de los cambios ocurrió en mayo, cuando *Para toda la vida* pasó a un horario vespertino, y *Cañaveral de pasiones* (serie con potencial de audiencia más alto) se recorrió al horario nocturno para contrarrestar los efectos de *Nada personal*, telenovela vanguardista transmitida por la empresa rival Televisión Azteca.

❖ Alargamiento del número de episodios que inicialmente se tenían contemplados.

Cuando una telenovela alcanza éxito, el cual se manifiesta a través de elevados niveles de audiencia y popularidad, es muy común que se le agreguen capítulos, alargando todavía más las situaciones o de plano con la presencia de nuevos personajes y mayor número de conflictos. Entre las telenovelas que han sufrido este tipo de transformación tenemos: *Marisol*, *Agujetas de color de rosa*, *Dos mujeres*, *un camino* y *Volver a empezar*.

❖ Cortes y ediciones de las series cuya aceptación es dudosa.

Cuando los resultados no son los esperados, Televisa tiene siempre la opción de acortar las producciones; desechando capítulos enteros o eliminando escenas. Entre las series que se han visto editadas negativamente encontramos a: *Morir dos veces*, *Pobre niña rica*, *La sombra del otro* y *Azul*.

❖ Giros drásticos en la historia y sus personajes o desaparición de los mismos por motivos imprevistos.

En situaciones extremas o fuera de control -no muy comunes por cierto- las telenovelas sufren auténticas metamorfosis y sus tramas son alteradas radicalmente, como sucedió en los sonados casos de *Valentina* y *La paloma*. En la primera hubo que deshacerse de la protagonista, sustituyéndola por otra, aunque esto ameritara la pérdida de más de 50 capítulos ya grabados. En la segunda, la muerte real del protagonista echó por la borda los planes de producción, teniéndose que modificar la historia y concluir la en el capítulo 90.

❖ **Modificaciones leves a la trama.**

Existe otro tipo de alteraciones que a veces no son fácilmente identificadas y cuya existencia se conoce por la inevitable fuga de información que se da en la empresa y que luego se difunde a través de las extensiones mediáticas de la telenovela⁶². Este tipo de alteraciones, por lo regular no son muy importantes para el desarrollo de la trama y se refieren a cambios en la apariencia de alguno de los personajes, ligeras modificaciones en la personalidad de algún participante o desaparición de algún actor -4 ó 5 capítulos- como consecuencia de un problema personal.

❖ **Aumento o disminución de importancia en ciertos roles dentro de la historia.**

El rechazo o la aceptación del público ante ciertos aspectos de la telenovela, de una u otra forma se pone en evidencia y es captado por la empresa, quien pone en práctica ciertas tácticas, como otorgar mayor relieve a algún personaje que sea del agrado del auditorio (el caso más notorio es el de Güicho

⁶² *Supra* capítulo V.

Domínguez en *El premio mayor*), o se resta fuerza, léase capítulos, a la participación de algún actor poco relevante.

❖ Cambio de productores.

Otro tipo de variación, quizás no tan percibido por el televidente, se da cuando hay un cambio de productor. Aunque en su realización participen gran cantidad de personas, la inclusión de una nueva cabeza organizativa determina ciertas modificaciones en su elaboración. Casos como *Si Dios me quita la vida* y *Para toda la vida*, atestiguan lo anterior.

Para el público poco asiduo, las anteriores alteraciones pueden pasar inadvertidas, pero para el espectador fiel y observador, cualquier cambio habrá de ser percibido. Aparte de su capacidad analítica, el televidente cuenta con una gran cantidad de información que le proporcionan los diversos medios (revistas, periódicos, programas especializados de radio y televisión, etc.), y que habrán de convertirse en conocimiento común de la inmensa “opinión pública telenovelera”.

Las anteriores estrategias, forzadas o premeditadas, que lleva a cabo la empresa, ponen de manifiesto la movilidad interior del género. La telenovela evidentemente no permanece estática. Son demasiados los intereses, sobre todo económicos, que giran en torno suyo y que Televisa no puede poner en riesgo.

Asimismo, ponen de manifiesto la “comunicación” entre los realizadores y el público; aunque de forma indirecta, se está al pendiente de las reacciones y sentires del auditorio, y con base en ellos se ponen en práctica una serie de medidas encaminadas a mantener o aumentar la audiencia necesaria. De esta manera, la lógica de producción de la telenovela se entrelaza con los hábitos de consumo televisivo de los espectadores.

La empresa misma afirma que el éxito de su programación se debe principalmente a su capacidad de producir: “manteniendo siempre la flexibilidad para modificar su contenido de acuerdo a las preferencias del teleauditorio, a las tendencias de los segmentos de mercado y a los índices de popularidad”.⁶³

No en balde tales estrategias le han servido para mantener su posición hegemónica, contrarrestar los ataques de la competencia y consolidarse como el emporio televisivo más visto de habla hispana.

⁶³ *Televisa, Informe anual*, p. 8.

3) LINEAMIENTOS VISUALES

La narrativa audiovisual telenovelesca es básicamente de carácter representativo; es decir, el sujeto enunciador -en este caso el o los escritores- no aparece y las acciones son contadas con la técnica narrativa directa: los diálogos.

Salvo casos excepcionales, como el de *Alondra*, la manera más usual en que es narrada una telenovela es en tercera persona, con narrador oculto y con las acciones representadas. Este carácter representativo-dramático, fuerte enlace de estas series con el teatro, nos remite constantemente a los orígenes del género.



Ana Colchero en *Alondra*, rompe con el estilo tradicional del narrador al contar ella misma su historia
Foto: Fototelenovela.

Desde la perspectiva de sus especificidades técnicas, la televisión posee una gran potencialidad para la realización de historias; su carácter audiovisual ofrece enormes facilidades para atraer la atención del espectador y afectar su emotividad, mediante la construcción y organización de significados.

El lenguaje de las imágenes visuales es estimulante: "...sugere, evocador, polisémico, glamoroso (...) y afecta más a la fantasía, a la emoción y al deseo que a la razón crítica y analítica"⁶⁴; más aún tratándose de una narrativa televisiva como la telenovela, en la que existe una fuerte tendencia a la espectacularidad.

Tal propensión está fundamentada en la posición privilegiada de la cual goza el televidente, al poder trasladarse en el tiempo y el espacio; estar en todos los sitios y tener acceso si no a todos, por lo menos a los "mejores" ángulos de visión que han sido seleccionados para él.

Esta ventajosa posición -ese don de la ubicuidad y la omnisapiencia que el autor gentilmente comparte con el público- en la que además de conocer ampliamente cuanto acontece a todos y cada uno de los personajes, incluso aquellos sucesos a los que los demás participantes de la historia no tienen acceso, es un aspecto enriquecedor del proceso lúdico al que se enfrenta el espectador con el texto televisivo y que le brinda además del entretenimiento la sensación de participación en la trama, inmiscuyéndolo en la historia y propiciando todavía más la identificación imaginaria: ese lazo emotivo-subjetivo que une al auditorio con los participantes de la telenovela.

⁶⁴ Valerio Fuenzalida, *Hablan los televidentes...* p. 159.

A) La edición: base expresiva del lenguaje televisivo

Cuando se trata de contar una historia por televisión, uno de los elementos más valiosos para la construcción de significados es la edición; término equivalente al montaje cinematográfico, el cual es definido como la yuxtaposición intencional de dos o más planos para vertebrar una secuencia o sintagma dotado de unidad y coherencia narrativa que puede convertirse en una estructura significante de orden superior⁶⁵.

Para la mayoría de los espectadores, la edición es primordial para entender la narración televisiva, debido a que les resulta más sencillo detectar y otorgarle sentido a un conjunto ordenado de tomas -una secuencia- que a la veloz aparición de un plano o la simple ilación entre dos de ellos. Esto no quiere decir, por supuesto, que se haga a un lado la significación intrínseca que pueda tener cada plano individualmente.

El público confiere unidad a las escenas a través de la relación que éstas guardan con la historia en su globalidad; es decir, adquieren coherencia como miembros de determinada secuencia y con base en la información visual y/o verbal que las tomas anteriores les han proporcionado. En otras palabras, en el ámbito visual, la estructura interna de las imágenes la condiciona el orden en que éstas se colocan.

La narratividad de la telenovela (al igual que la del cine de ficción) está fundamentada en dos principios básicos: la ubicuidad y el pancronismo⁶⁶; el primero entendido como la capacidad de estar en varios sitios al mismo tiempo; y el segundo, referido a la representación de la temporalidad narrativa con la

⁶⁵ *Vid.* Roman Gubern, *op. cit.* p. 297

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 292-293

posibilidad de que dos escenas con discontinuidad temporal y/o espacial aparezcan como inmediatas.

Estos modos de percepción fueron heredados de la técnica de la novela del siglo XIX a la cinematografía y posteriormente pasaron a la radio y a la televisión, sobre todo a través de sus emisiones de ficción narrativa.

La edición es el elemento de escritura audiovisual que hace posible la inserción de la ubicuidad y el pancronismo en la televisión y en la forma narrativa más típica de ésta: la telenovela. Además de permitir la continuidad narrativa, erigiéndose así como la base expresiva del lenguaje televisivo, la edición es un requerimiento técnico muy útil para eliminar errores, fallas y sobrantes en las escenas.

B) La temporalidad

El orden cronológico de los acontecimientos de la telenovela se manifiesta a través de las siguientes categorías:

- Tiempo consecutivo.

Constituye el punto de partida en lo que a la historia se refiere, ya que, como ya se mencionó, la telenovela se caracteriza por su linealidad narrativa. En su realización no se permite el lujo de técnicas novedosas o más artísticas, ya que no debe requerir un alto nivel de entendimiento para su comprensión, de lo contrario no atraparía al público tan inmenso que requiere.

- Tiempo posterior tras un lapso omitido (elipsis).

Es parte básica en lo que a la construcción narrativa se refiere. La telenovela necesita una fuerte dosis de espectacularidad; es decir, debe mostrar los

momentos “más intensos” de la historia; por tal motivo, diversas actividades de los participantes deberán evadirse y ser deducidas por el auditorio.

En términos gramaticales, estas acciones indican frases como: “poco después”, “y luego...”, “más adelante”, “años más tarde”, “al día siguiente”, etc., dependiendo del tiempo que se supone ha transcurrido.

¿Cómo se le indica al espectador esta narrativa elíptica?

- Con cambios de escenarios.
- Mostrando exteriores o tomas alternadas día-noche o viceversa.
- Con el empleo de letreros en pantalla.
- O simplemente son deducidos de la narración (del aspecto verbal), ya que regularmente estos cambios no son muy complejos.

- Tiempo simultáneo (fundamentado en acciones paralelas).

Se refiere a dos sucesos que a pesar de estar ocurriendo al mismo tiempo, pueden observarse de manera turnada, para que el televidente no se pierda ningún aspecto relevante de la trama. En términos gramaticales, este tipo de acciones quieren decir: “mientras tanto”.

Esta técnica heredada del cine se ha convertido en una de las constantes del género, y a pesar de que cronológicamente representa una transgresión, ha terminado por parecer normal al espectador (por ser tan difundida en la construcción audiovisual cinematográfica y televisiva), el cual incluso se ha acostumbrado a su utilización y le otorga el significado que el emisor pretende, auxiliándose en gran medida de las convenciones y la “educación” que los medios le han dado.

- Evocación del pasado (*flash back*).

Es muy común su empleo, aunque no exagerado; contribuye a las necesidades de alargamiento narrativo y remisión constante de la historia hacia sí misma. Hacen alusión a hechos significativos de alguno de los personajes y normalmente son de fácil entendimiento aunque no se esté familiarizado con la trama.

Para indicar al público esta alteración temporal, se emplean variaciones cromáticas y breves sonidos; cuando no ocurre así, pueden causar confusión al televidente que no está atento a lo que se le cuenta.

La evocación del futuro es todavía menos utilizada; en caso de que llegare a presentarse se le indica al espectador con los mismos métodos que se emplean para el pretérito.

- Movimiento retardado

No obstante su poder significativo, sobre todo enfatizador de situaciones dramáticas, las cámaras lentas son mínimamente utilizadas. Cuando llegan a aparecer en pantalla, pueden resultar incluso novedosas para el público.

Pese a que la televisión, en su aspecto técnico, cuenta con herramientas para sugerir e indicar transiciones temporales y espaciales (pausas, interrupciones, interacciones, cambio de escenarios o épocas, etc.), tales como los fundidos, las disolvencias, la división de la pantalla y toda una serie de efectos especiales; éstas regularmente no se usan, aun cuando podrían aportar valiosa información a las acciones. Para indicar tales transiciones se hecha mano de otros métodos o simplemente no se utiliza nada.

Por otra parte, es necesario señalar que el espectador “normal” no decodifica de manera consciente los elementos que conforman la escritura audiovisual televisiva, no los descompone sino que los recibe en su conjunto; éste se deja guiar por la forma en que las escenas o fragmentos de ellas han sido colocados y seleccionados para él.

Sólo en caso de que detectara algún contraste notorio o que la narrativa espacial o temporal no pudiera entenderse fácilmente pondría quizás más atención en la forma en que ha sido armada la historia. El placer del auténtico espectador de la telenovela consiste en dejarse llevar, contagiarse de las ensoñaciones de la pantalla de cristal, de las imágenes elaboradas que le facilitan el trabajo cognoscitivo.

Además, en el lenguaje televisivo existe un constante e indisoluble lazo entre el aspecto auditivo y el visual, con numerosos reenvíos y apoyos recíprocos, por lo que los diálogos habrán de servir de soporte para enriquecer y hacer más entendibles y atractivas las imágenes en movimiento y éstas a su vez contribuirán a conformar ese edificio melodramático que es el texto telenoveler.

C) La espacialidad

La representación de los espacios dentro de la telenovela se consigue por medio de:

- Tomas de ubicación muy breves -2 ó 3 segundos- con vistas panorámicas de ciertas ciudades o regiones, con elementos característicos de las mismas.
- Planos generales de lugares (casa, centros de trabajo, escuelas, etc.) en los que “supuestamente” se desarrollan las acciones. En ciertas producciones se

utilizan inclusive, veloces acercamientos de cámara para señalar el nombre de tales sitios.

- Enseguida se procede a “entrar” a estos lugares, generalmente interiores recreados en los foros de las instalaciones de la empresa, para que las escenas se lleven a cabo.

La utilización de este tipo de ilación de tomas de diferentes lugares, haciendo creer al televidente que existe coherencia narrativa-espacial entre las mismas, está basada en antiguas convenciones entre realizadores y espectadores, y en la experiencia que estos últimos han adquirido en su contacto con diferentes medios; ya que este tipo de “geografía ideal” no es exclusivo de la televisión.

Al existir un continuo cambio de escenarios interiores y exteriores dentro de la telenovela, no es factible ni tampoco resulta necesario estar indicando constantemente al público los sitios en que se desarrollan las escenas. Entre otras cosas, por lo siguiente:

- Auxiliándose de la duración de la serie, el espectador conoce ya los lugares en que se desenvuelven los personajes. Regularmente estos sitios no son muchos, y además existen 2 ó 3 que pueden catalogarse como básicos.
- En caso de que no se tengan suficientes elementos para distinguirlos, la mera presencia, las actitudes y el aspecto de ciertos personajes son fuertes indicadores de espacios.
- La escenografía, por muy austera que sea, tiende a crear ambientes en los que se expresan niveles económicos, temporalidades, regiones, hábitos, ideologías, etc.; tratándose de exteriores, éstos son aún más representativos.
- Lo que dicen los participantes casi siempre tiene más relevancia que el espacio en que se encuentran.

- En el último de los casos, los diálogos aparecen como auxiliares en el señalamiento de lugares.

Durante muchos años -desde sus inicios hasta mediados de los años 80- las telenovelas se manifestaron como un universo visualmente cerrado. Las grabaciones fuera de los foros, por cuestiones económicas y técnicas, estaban fuertemente restringidas.

Entre las dificultades que acarrea la grabación en locaciones encontramos las siguientes⁶⁷:

- El control de un mayor número de extras.
- La interrupción de frecuencias, a causa de los celulares, por ejemplo.
- El acoso de la gente para con los artistas, lo cual retrasa casi siempre el trabajo de los técnicos.
- La iluminación y el sonido no pueden controlarse como en los foros.
- Se requiere sacar permisos para la grabación.

No obstante, como consecuencia de las “exigencias” del público nacional, la necesidad de competir en mercados extranjeros, así como los avances tecnológicos, paulatinamente comenzaron a utilizarse escenarios exteriores.

Dependiendo del estilo de la telenovela, este tipo de espacios:

- Ocupan un sitio más o menos preponderante en la ambientación de la misma o en el concepto visual que se pretende ofrecer al televidente (series como *La dueña*, *Acapulco*, *cuerpo y alma* o *Alondra*, por ejemplo).

⁶⁷ Según Carlos Barajas, *Entrevista personal*.

- Sirven para reforzar el aspecto narrativo de las escenas grabadas en interiores, con un carácter introductorio y de ubicación para las mismas. Los ejemplos en este rubro son innumerables.

Con una constante observación del género, apreciamos que la telenovela se caracteriza por su desarrollo en ambientes cerrados. La mayoría de las escenas acontecen en interiores, sobre todo en casas. Esta particularidad representa, en términos de producción, un gran ahorro para la televisora; ya que le permite la grabación continua en sus foros, con la consecuente ayuda técnica que ello representa, evitando así el traslado de gran parte del personal para grabar en exteriores.

Sin mucho esfuerzo, es posible mirar la construcción de hospitales, escuelas, cárceles, cafeterías, oficinas, bares, calles, etc., dentro de los foros de Televisa. Aunque claro, con las consecuentes implicaciones y críticas que esto acarrea.

Sin embargo, en ocasiones no es posible recrear ciertos lugares o no resulta conveniente saturar al televidente de un ambiente tan claustrofóbico y artificial; para evitar esto, son muy útiles y atractivos los escenarios naturales. En algunas realizaciones se pretende balancear ambos ambientes porque, sin lugar a dudas, las escenas en locaciones resultan un punto muy favorable para atrapar la atención del teleauditorio.

D) Ritmo visual

Al principio de este capítulo señalábamos la necesidad de cierto ritmo televisivo en la telenovela, como consecuencia de su inserción en un macrodiscurso tan fragmentado como el de la televisión. Esta es una de las

razones de que la telenovela mexicana de los últimos años se caracterice, en términos visuales, por la agilización de sus escenas; es decir, la duración tan breve y la ruptura de las mismas.

El exagerado uso de los planos cortos (en lo que a duración se refiere) se explica, en parte, por las exigencias del medio; por la dinámica televisiva, sobre todo la de tipo comercial.

Esta agilidad visual por supuesto afecta el ritmo de la historia, acelerándola y propiciando que algo que en apariencia permanece narrativamente estático, tenga cierta movilidad.

Además, la constante sucesión de planos se explica porque las tomas cerradas, las cuales como adelante se verá son básicas en el lenguaje visual telenoveler, no pueden permanecer demasiado tiempo en pantalla, porque su decodificación no requiere más de unos cuantos segundos.

A raíz de *Cuna de lobos*, transmitida durante 1986, los diálogos se hicieron más cortos, en parte por la breve duración de las escenas. Este tipo de construcción audiovisual tan novedoso propició que en muchas series posteriores, tratando de copiar el exitoso estilo, comenzaran a cortarse las escenas y los diálogos mismos, ocasionando el rompimiento de las secuencias, al no permitir que éstas fluyeran de manera completa.

En 1988, con *Rosa salvaje* se le dio mucho auge a este tipo de ritmo narrativo, y desde entonces varias producciones, sobre todo las de tipo "Pimsteiniano"⁶⁸, han seguido usándolo.

⁶⁸ Valentín Pimstein es uno de los productores más exitosos del género; puede decirse que ha creado un estilo propio, el cual ha sido imitado por otros productores como Salvador Mejía, Juan Osorio o Angelly Nesme. Aunque el señor ya no produce directamente, a través de su puesto administrativo en la empresa, sigue influyendo sobre la forma en cómo se cuentan las historias.

E) Escenografía y ambientación

Las telenovelas son muy austeras en cuanto a escenografía y ambientación⁶⁹, debido principalmente a que:

- En términos de información, el tamaño de la pantalla televisiva impide la saturación de los objetos.
- La imagen televisiva posee una definición precaria que obstaculiza la visión de los detalles y limita la profundidad de campo, por lo que los objetos pequeños pasan inevitablemente inadvertidos
- La escenografía en ningún momento debe distraer la atención del espectador, por lo que cualquier detalle superfluo habrá de ser eliminado.
- En el universo visual de la telenovela se hace poco énfasis en las formas, objetos y muebles, cuya función principal es contextualizadora, en la mayoría de los casos, del nivel económico-social.
- Como la mayoría de las grabaciones se realizan en los foros, muchas veces la escenografía debe ser removida inmediatamente o utilizada en otro set, incluso de la misma producción
- Casi nunca se desvía la atención de los participantes, al menos no hacia algo que no tenga relación literal/directa con ellos.
- El tipo de tomas que se utilizan -cerradas por lo regular-, no contribuye a que se le otorgue la debida importancia.

Normalmente las paredes son muy escuetas, los muebles sólo se emplean los indispensables, los adornos son mínimos y poco llamativos, incluso tratándose de supuestas casas de familias adineradas en las que el “lujo” debería apreciarse, el entorno es muy simple.

⁶⁹ En esta afirmación coinciden autores como Florence Toussaint, *op. cit.* p. 45, y Assumpta Roura, *Telenovelas...* pp. 78-79.

Observando muchos de los ejemplares del género, podemos apreciar fácilmente que ni la escenografía ni la ambientación tienen un valor relevante en términos estéticos, narrativos o expresivos (como en el teatro o el cine por ejemplo), y sólo en raras ocasiones alcanzan un valor simbólico.

Esta pobreza ambiental se debe principalmente al tipo de producción tan modesta que impera en la mayoría de las realizaciones de la empresa Televisa, en donde los gastos en cuanto a escenografía y ambientación son sólo los absolutamente necesarios. Precisamente en eso consiste su negocio: en crear emisiones cuya inversión pueda ser ventajosamente retribuida.

F) El potencial significativo de los planos⁷⁰

Independientemente de su papel como integrador de coherencia narrativa a través del proceso de edición, los planos por sí solos tienen enormes posibilidades expresivas como fuentes de información para el televidente y como instrumentos de representación de sentimientos y emociones.

En los planos intrínsecamente podemos detectar contenidos a través de las siguientes posibilidades:

- Movimientos y localización de cámaras.
- Distribución de objetos y personas.
- Aspecto y gestualización de los personajes.
- Tamaño y encuadre de la toma.

⁷⁰ La terminología empleada, así como los distintos conceptos técnicos relacionados con la televisión, están basados en: Miguel Ángel Quijada Soto, *La televisión...*, Llorenc Soler, *op. cit.*, Rafael Ahumada Barajas, *Análisis de la imagen...*, y Roman Guber, *op. cit.*

- Espacios físicos (escenografía).

Este último rubro ha sido ya ejemplificado, veamos los otros.

Movimientos y localización de cámaras

La posición que la cámara ocupa es preponderante para la escritura audiovisual, porque: "...prefigura el lugar virtual, esencialmente concéntrico que luego habrá de adoptar el espectador"⁷¹, al hacer contacto con la ficción televisiva.

Innegablemente los movimientos de cámara proporcionan información tanto de los personajes como de la historia, éstos pueden hacer alusión a:

- El entorno (función contextualizadora).
- "La naturaleza física de la escena"⁷².
- La temporalidad.
- La perspectiva espacial.
- La proximidad de un conflicto.
- "La tridimensionalidad de los objetos"⁷³.

Las técnicas audiovisuales -utilizadas sobre todo en el cine- actualmente son muy ricas y variadas, con ellas es posible crear diversas sensaciones tanto de permanencia como de movimiento. Desafortunadamente, la televisión, como consecuencia de sus limitaciones tecnológicas, espaciales y económicas, es muy austera en este aspecto.

⁷¹ Jesús González Requena, *El discurso televisivo...*, p. 72.

⁷² Lorenzo Vilches, *La televisión. Los efectos...*, p. 78.

⁷³ *Idem.*

No obstante la amplia gama de posibilidades expresivas que ofrecen los movimientos, la telenovela mexicana se caracteriza por un uso sumamente restringido de los mismos. La información que de ellos podría obtener el televidente es sustituida por otro tipo de recursos: principalmente la edición en el aspecto visual y los diálogos en el aspecto narrativo-verbal.

Debido a que la mayor parte de las grabaciones de la telenovela se desarrollan en los foros de Televisa (entre un 60% y un 80%, dependiendo del estilo de la producción), el género ha desarrollado ciertos parámetros visuales acordes con el lenguaje y requerimientos televisivos, en donde la escasa movilidad de cámaras no sea un impedimento para que las series resulten llamativas y entendibles.

Durante las grabaciones en los foros se emplean regularmente 3 cámaras, las cuales deben acoplarse y captar todos los ángulos de visión que se requieran; aquéllos a los que el público está acostumbrado y los cuales son parte de la tradición visual del género telenovela.

Las cámaras, junto con el micrófono deben acomodarse en set relativamente reducido, cuya dimensión fluctúa entre 20 y 40 metros cuadrados, por lo que sus desplazamientos quedan notoriamente limitados.

Regularmente las cámaras permanecen fijas, sin mucha variedad en lo que a ángulos y encuadres se refiere; lo que permite crear la sensación de movimiento es el continuo y veloz intercambio de cada una de las tomas y entre imágenes provenientes de diferentes cámaras, así como los constantes acercamientos o *zooms*. El uso excesivo de estos movimientos de lente se debe a que técnicamente son más sencillos.

Para el auditorio, la telenovela no es un lugar al que pueda acceder y tener conocimiento del espacio físico en que se desarrolla la historia. Las innumerables tomas fijas que se usan para la construcción narrativa, solamente le dan una perspectiva hasta cierto punto distante; no lo introducen e inmiscuyen en la escena (en la naturaleza física de ésta) sino que le adjudican sólo el papel de espectador externo.

Con la austera movilidad de cámaras no se le permite al televidente imaginar o recrear imágenes. Aquello que se le ofrece es visualmente tan modesto y tan “acabado” que las posibilidades expresivas se reducen. Por tal razón, la composición visual característica del género es considerada por un espectador medianamente instruido como monótona, aburrida y carente de ingenio.

Posición de la cámara

Un sujeto puede ser observado desde múltiples perspectivas objetiva y subjetivamente. Los distintos ángulos en que una cámara puede captarlo constituyen, a su vez, una diversa gama de potencial expresivo tanto en el aspecto visual como en el narrativo-verbal.

Básicamente existen tres posiciones: la picada, la contrapicada y las tomas frontales; sin olvidar por supuesto, la posición zenit y otras tantas de carácter subjetivo que en ocasiones no corresponden a la manera de mirar del ojo humano.

Lógicamente, las tomas base de la escritura audiovisual telenovelera son las frontales; con ellas se busca crear un ambiente más cercano a lo real (aunque resulte paradójico por tratarse de un texto ficticio); y además se pretende:

- No desviar la atención de los diálogos de los personajes; así como de los rostros, gestos y expresiones de los mismos.
- Representar la mirada del espectador en la mayoría de los casos y, excepcionalmente, la de alguno de los personajes.

Por otra parte, las tomas que tienen un carácter intencional y poco objetivo corresponden a un tipo de narración más próxima a la ficción, porque proporcionan información más subjetiva -incluso más artística- y apegada a los gustos de sus realizadores.

Las tomas en picada pueden producir en el espectador efectos de inferioridad y tristeza; y las personas vistas de esta manera pueden transmitir depresión, abatimiento, fracaso o desagrado. En cambio, las tomas con angulación en contrapicada brindan fuerza y grandiosidad a los sujetos y pueden volverlos agresivos superiores e impositivos.

No obstante la capacidad expresiva de las anteriores tomas, dentro del texto telenovelero observamos una constante escasez de las mismas.

Escala de los planos

Los diferentes encuadres en los que aparecen paisajes, sujetos y objetos poseen significación en la medida en que representan diversos puntos de vista de una misma situación; por lo que cada uno de estos encuadres tiene su potencialidad significativa⁷⁴. Veamos cada uno de ellos:

Las tomas cerradas (gran primer plano y primer plano) son ideales para enfatizar situaciones dramáticas y comunicar intimidad⁷⁵; por lo que son muy usadas para realzar las expresiones del rostro y buscar una mejor transmisión

⁷⁴ Vid. Roman Gubern *op. cit.* pp. 301-305.

⁷⁵ Vid. Eric Bentley, *op. cit.*, p. 113.

de sentimientos. Por lo tanto, la función de este tipo de tomas es básicamente afectiva; de ahí que su utilización en la construcción visual de la telenovela sea imprescindible y excesiva.

Al poseer una fuerza comunicativa superior, los primeros planos son, en cierta medida, necesarios en el caso de los protagonistas, ya que se requiere resaltar sus ojos, su boca, sus gestos, enfatizando así su personalidad y proyectando en la medida de lo posible su psicología.

Además de aumentar notoriamente la definición de la imagen televisiva, el primer plano: "...dado el tamaño habitual de los monitores... reproduce el rostro humano a un tamaño equivalente al real..."⁷⁶; este aspecto es interesante porque en él apreciamos otro de los artificios con los que se pretende que la telenovela sea parte de la cotidianidad del televidente; de esta forma se consigue acercar el personaje al mundo real del público y aparece entonces: "...mucho más próximo, más reconocible y, en definitiva, más creíble"⁷⁷.

El primer plano se desempeña también como sinécdoque -adquiriendo así un carácter simbólico-, al representar el todo por la parte que se muestra, al personaje en su conjunto, sólo por el rostro: la zona del cuerpo con mayor potencial de significación, lugar de emisión de la voz y reflejo inequívoco de sentimientos y emociones.

Asimismo, los acercamientos a los rostros también han contribuido notablemente a reforzar el universo artístico-mitológico creado por la televisión.

Por repercutir directamente en la afectividad y crear una sensación de proximidad física, los planos medios también son ampliamente usados en la

⁷⁶ Llorenç Soler, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁷ *Idem.*

narrativa visual telenovelesca, en la que se pretende, como ya se mencionó, influir la parte emotiva del auditorio. Además, debido a la naturaleza técnica de la televisión, su empleo es recomendable.

Aunque el uso exagerado de primeros planos y planos medios disminuye la atención de los espacios y puede propiciar la desorientación en el espectador, constituyen, sin embargo, la base de la narrativa visual del género y su empleo es notoriamente elevado.

El empleo excesivo de primeros planos y planos medios se explica, en parte, por la necesidad de crear un ambiente de intimidad entre los participantes, donde las expresiones faciales y sobre todo las conversaciones adquieren una magnitud extraordinaria⁷⁸.

Precisamente ese carácter de relato oral constituye uno de los principales atributos del género. Esa insistente sucesión de diálogos tiene su mejor aliado en las cámaras cerradas y fijas, que más que observar las imágenes parecen grabar las palabras.

Recordemos que la telenovela es descendiente directa de la radionovela; y a pesar de haber transcurrido tantos años, las palabras no han perdido en ningún momento su valor, se erigen como parte medular en el discurso telenoveler, para algunos incluso por encima de las imágenes⁷⁹.

⁷⁸ Vid. Tomás López-Pumarejo, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁹ Gianfranco Bettini y otros autores sostienen en *Telenovela ficción popular...* p. 92, que la telenovela: "es un género donde la imagen tiene escasísimo relieve informativo, mientras que los datos esenciales y determinantes son proporcionados por el discurso"



Los primeros planos: básicos
en el lenguaje visual de la telenovela.

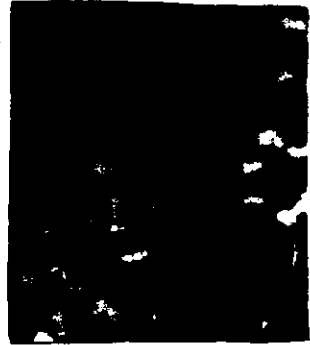
Flávio César en:
Agujetas de color de rosa



Saúl Lizaso en:
Prisionera de amor



Fotos: Tv notas



Los planos de tres cuartos (toma americana) cuya funcionalidad radica en el equilibrio entre los sujetos y su entorno, colaborando a ubicar las acciones - el ambiente en que éstas se desarrollan-, se utilizan bastante, aunque en menor medida que las tomas cerradas.

El plano entero (*full shot*) está más relacionado con la percepción del entorno en que se desenvuelve el sujeto y, sobre todo, de los movimientos que realiza en escena. En este tipo de plano es posible apreciar la interrelación de los personajes; la expresividad de sus movimientos, así como la intencionalidad que hay en ellos.

Es muy útil si lo que se desea enfatizar los movimientos corporales; además ofrece otro elemento muy expresivo: el vestuario de los participantes, el cual, como se verá adelante, puede brindar rápida y veraz información acerca de la personalidad e ideología de sus portadores.

Al plano general, cuya función es básicamente contextualizadora, se le emplea para ubicar al televidente en los lugares y épocas en que se desarrollan los sucesos. Estos planos se encargan de mostrar, describir, exponer; es decir, situar las acciones.

Regularmente no aparecen mucho en pantalla ya que, debido al exceso de elementos que los conforman, son de difícil comprensión para el televidente, en

gran medida por la definición y el tamaño tan reducido de la pantalla. Además, en caso de que aparezcan en ellos algún personaje, éste queda minimizado y relegado a un segundo término.

Las enormes posibilidades expresivas que ofrecen los planos generales en cinematografía, desafortunadamente no son las mismas que en la televisión; ya que a la hermana menor no le es posible alcanzar los mismos niveles estéticos.

En fin, hemos visto como cada uno de los planos tiene determinadas funciones, como los objetos y personas poseen diferente significación, distinto “valor”, dependiendo del tipo de encuadre en que se presenten; esto por supuesto tiene que ver con la intencionalidad de sus realizadores, los cuales evidentemente pretenden producir determinados efectos encaminados por supuesto a la aceptación y el seguimiento constante de las series.

G) Aspecto de los personajes

Dentro de la cinematografía existen algunos géneros en los que la apariencia de los sujetos constituye una fácil y rápida señal de identificación de los mismos. En la televisión, el vestuario como código iconográfico representa también un fuerte rasgo para el reconocimiento de géneros.

Con el transcurso de los años, los diferentes medios han educado a su población receptora con respecto a la vestimenta que deben portar los participantes dependiendo del tipo de realización en la que participan y del rol que desempeñan dentro de la misma. Una constante repetición de esquemas básicos, de modelos establecidos y de estereotipos ha sido la clave para unificación de los criterios del auditorio al respecto.

Hablando específicamente de la telenovela, podemos señalar que el aspecto (vestuario, maquillaje, peinado) constituye un fuerte soporte y una marca de caracterización de ideologías, personalidad, sentimientos, valores, niveles socioeconómicos, ocupaciones y roles de ciertos personajes -por lo menos los más importantes- que intervienen en la trama. El vestuario representa además un distintivo de la época y el lugar en que se desarrolla la historia.



Aunque existen numerosos factores para apoyar y enfatizar los anteriores elementos, el aspecto puede por sí mismo brindar sencilla y veraz información al televidente.

No cabe la menor duda del papel que desempeña esta visiblemente malvada (Maria Teresa Rivas) en *Agujetas de color de rosa*.
Foto: *Tv notas*.



Los estereotipos relacionados con el aspecto exterior son muy usados en la telenovela y se refieren principalmente a:

- El rostro (su belleza o fealdad)
- La conformación física
- La vestimenta
- La raza
- El color y estado de la piel
- El arreglo personal
- El peinado

- La forma de andar
- La utilización de ciertos accesorios como los anteojos, las estolas o los tacones altos.

Lógicamente todos los estereotipos están basados en una visión altamente superficial, pero fuertemente difundida de los mismos. La telenovela aprovecha el alto poder evocador-simbólico de los mismos y continúa reforzándolos.

También es muy común el empleo de determinados colores con su aspecto denotativo más simple; relacionando por ejemplo al rojo con la pasión y el deseo; al negro con la maldad, la elegancia y el luto; al blanco con la pureza y bondad, y al color rosa con la femineidad.

De esta manera, recalcando insistentemente su ideología e idiosincrasia, los malvados aparecerán entonces “revestidos” de amargura y/o malignidad, con vestimenta, colores, accesorios y gestualidades que acentúen ese rasgo definitorio de su personalidad.

Asimismo, jamás habrá divergencia entre el aspecto y la posición de los personajes de la historia. Los vestidos recatados, así como los escotes provocativos y los maquillajes excesivos, no dejarán duda de cuál es la postura moral de sus portadoras. Los ricos se vestirán y se comportarán como ricos (con la imagen estereotipada que de ellos se tiene, por supuesto), los pobres exactamente igual. La telenovela no permite la desvirtuación visual de sus participantes, la cual podría ocasionar alteraciones en el proceso de entendimiento de la trama.



El maquillaje, el peinado y la vestimenta son capaces de modificar sustancialmente a cualquier personaje

Lucia Méndez en *Amor de nadie*.

Fotos: *Tv notas*. →



Además de la fuerte carga simbólica con relación a su portador, el aspecto de los personajes funge como un poderoso influenciador ideológico en los televidentes, principalmente entre las mujeres. El vestuario y los accesorios, así como los peinados y ciertos colores usados por los personajes, tienden a imponer modas; los estilos en el vestir de pronto invaden el mundo real contagiando al público. Esto con ayuda por supuesto de las revistas especializadas que al resaltarlos contribuyen a su adopción en el auditorio.

Con el empleo de la prosopografía, acompañada de una marcada estereotipia visual, se evidencia una vez más y de forma muy clara el proceso de significación tan dirigido que conlleva la narrativa telenovelesca.

Para tipificar a los personajes a través del vestuario, los realizadores utilizan categorías fuertemente difundidas, arquetípicas y casi universales, principalmente aquellas relacionadas con los colores y los estilos en el vestir, los cuales normalmente son muy marcados y representativos.

Los realizadores de telenovelas saben que sus personajes -sus heroínas sobre todo- pueden llegar a parecerse e incluso confundirse. Por tal motivo, se busca crear una protagonista "única" utilizando, entre otras cosas, un diseño de vestuario distintivo. Incluyendo peinados, maquillaje y toda la apariencia en general. Este recurso para identificar y distinguir personajes es sumamente usado y muy exitoso.

H) Gestualización

Una de las características más notorias del melodrama es la exagerada gestualización de sus ejecutantes. El género telenovela, fiel y popular representante melodramático, no podía ser la excepción en este rubro. Estas series cuentan técnicamente con la valiosa colaboración de los primeros planos, y en el aspecto narrativo con la utilización de diálogos muy efusivos y retóricos; lo que permite que los personajes puedan mostrarse demasiado expresivos, en algunos casos catalogados incluso de sobreactuados.

Los rostros adquirirán entonces, magnitudes altamente elocuentes, denotando inequívocamente estados de ánimo, emociones, sentimientos, actitudes y, en general, toda una carga comunicativa que refuerza el aspecto verbal de la narración⁸⁰.

El arqueado de cejas, los gestos adustos, las miradas enternecedoras o maquiavélicas, así como las sonrisas, muecas e incluso los guiños de ojos, de

⁸⁰ Vid. Pio E. Ricci Bitti y Bruna Zani, *La comunicación...*, p. 152.

ninguna manera pasarán inadvertidos para el auditorio, el cual atraparé velozmente el valor simbólico que cada uno de estos elementos no verbales le proporcione.

Con el uso exhaustivo de este tipo de señales, se pone de manifiesto una vez más la fuerte dosis de redundancia con la que se construye la telenovela.

Este tipo de series se caracteriza por engrandecer los actos y sus consecuencias, por lo que la magnificación de los gestos y ademanes queda dentro de un contexto acertadamente melodramático.

Un ejemplo particularmente notorio en este rubro, es el de Maria Paula en *Lazos de amor*. Esta bella, aunque perversa trilliza, poseía un rasgo visual definitorio de su personalidad y su estado de ánimo: se rascaba continuamente la ceja con el meñique izquierdo, sobre todo al estar nerviosa, inquieta o planeando alguna de sus fechorías. Este gesto relativamente insignificante, tuvo una carga simbólica fortísima e inusual al final de la historia, a tal punto que consiguió modificar substancialmente la trama y despertar controversia entre gran parte del público.

Una villana seductora y controversial.
Maria Paula (Lucero) en *Lazos de amor*.

Foto: Tv notas.



CAPÍTULO CUARTO

LA LÓGICA DE LAS TELENOVELAS

Antes que nada, es necesario aclarar que la telenovela es un texto de ficción; seguramente en muchos aspectos se asemeja o intenta parecerse a la realidad; pero debido a una serie de condicionamientos, estrategias y lineamientos utilizados en su elaboración no es posible rebajarle su estatuto ficticio.

Es cierto que no se puede hacer una separación tajante entre la realidad y la ficción; menos aún tratándose de un relato como la telenovela, en el que se pretende confundirlas. Sin embargo, existen demasiados y obvios indicadores que sirven para catalogar a estas series dentro del universo de lo “irreal”.

En primer lugar, este tipo de obras son creaciones procedentes de “una” mente en particular (llevadas a la pantalla con el apoyo conjunto de un grupo de realizadores), la cual se manifiesta a través del narrador omnipresente y omnisapiente. Tal presencia, así como la de un grupo de personajes que habitan en la trama y cuya existencia fuera de ellas es objetivamente impensable, es signo inequívoco de un texto inventado.

Tales personajes: “Existen en el espacio simbólico y estructural del relato. Simulan seres humanos (...) pertenecen a un mundo con organización y leyes propias. Existen en la medida que su narrador logra hacerlos convincentes”⁸¹.

⁸¹ Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas*, p. 29.

La mayoría de las situaciones presentadas en la telenovela evidentemente parten de la realidad; no obstante, el tratamiento y la manera en que le son ofrecidas al público son lo que les otorga su carácter imaginario. Al participar en el juego narrativo de la telenovela, el espectador acepta la ilusión de que el simulacro que se le ofrece existe más allá de sus fantasías.

1) Telenovelas serias y fantasiosas

Haciendo una división muy arbitraria⁸², podemos separar las realizaciones serias (*Imperio de cristal, Retrato de familia, Los parientes pobres, Corazón salvaje*, etc.) y las “fantasiosas” (*La pícaro soñadora, Marisol, El premio mayor, Marimar y María Mercedes*, entre otras).

Las primeras, aun con la utilización de ciertos recursos y estrategias propias del género, están más cercanas a la verosimilitud; entendida ésta como la capacidad para proyectar con palabras o imágenes algo que no es verdadero pero que tiene la apariencia de serlo.

Las segundas, por el contrario, poseen una fuerte tendencia hacia la exageración y la improbabilidad; a llevar a los extremos la “magia televisiva”, es decir, resultan menos creíbles. Este tipo de producciones, en las que los lineamientos son llevados al límite, servirán para ejemplificar la lógica imperante, en mayor o menor grado, dentro del género.

En nuestros días *de telenovela* se ha convertido en un adjetivo muy válido para calificar diversas situaciones, sean estas: pasionales, exageradas, inverosímiles, sorprendentes, azarosas, sentimentaloides, melodramáticas o cursis.

⁸² División muy empleada por los “críticos” telenoveleros de los medios masivos.

Varios de los sellos distintivos del género se han popularizado y aplicado (en la mayoría de los casos en forma irónica o burlesca) a otro tipo de contextos. Es innegable, entonces, que la telenovela posee ciertos rasgos encargados de reafirmarle su fuerza e identidad; cuya identificación es una tarea sencilla para el televidente.

Veamos el porqué de este acertado señalamiento de atributos para con el género.

2) ¿Cómo se cuentan las historias?

La narración telenovelesca parece fluir en un tiempo indeterminado (recuérdese que las telenovelas históricas están fuera del presente estudio), que en ocasiones transcurre a la par que la vida cotidiana del espectador.

A través de una serie de tácticas, la telenovela pretende acercarse a la cotidianidad del televidente, pero sólo se convierte en un reflejo distorsionado de la misma. Tales estrategias tienen que ver entre otras cosas con:

- La simultaneidad entre sucesos verídicos y eventos ocurridos en la telenovela; por ejemplo el día de reyes o el día de las madres.
- La incursión de personajes “reales” dentro de la trama: Silvia Pinal, Raúl Velasco, Luis García, etc.
- La utilización de escenografía (adornos navideños, verbigracia) acorde con el tiempo de transmisión.
- La grabación en escenarios sencillamente reconocidos por el televidente, como los sitios tradicionales de alguna ciudad.

A) *La representación de la temporalidad*

La época en la que se desarrollan algunas telenovelas nunca es mencionada. Sin embargo, el televidente puede deducirla de ciertos detalles como el vestuario (peinados, maquillajes) o la presencia y utilización de algunos objetos (utensilios, muebles). Pero ¿qué sucede cuando en la telenovela no cambian substancialmente ninguno de esos aspectos aunque hayan transcurrido casi veinte años? Sólo una y evidente cosa: el tiempo transcurre anormal y simultáneamente con el del espectador.

Aun tratándose de producciones “de época”; es decir, aquellas en las que se pretende recrear y resaltar aspectos de cierta etapa histórica, la indeterminación temporal está presente. En este tipo de telenovelas (*Alondra, Baila conmigo, Clarisa, Si Dios me quita la vida, Corazón salvaje, Yo compro esa mujer*, etc.) por lo regular se utiliza el vestuario, la escenografía y la ambientación como un atractivo adicional. Casi nunca los condicionamientos sociales o los acontecimientos contemporáneos poseen un carácter relevante. La distinta contextualización histórica puede variar básicamente el aspecto visual, muy raras veces el narrativo. La forma de hablar, los sentimientos, las ideas, las conductas y, sobre todo, los conflictos y problemas no varían considerablemente de una telenovela a otra, aunque entre ellas exista una distancia de cien años.

Volviendo al tiempo indeterminado del que parecen emanar estas series, diremos que tiene cierto parentesco con el *Érase una vez* de los cuentos fantásticos. Numerosas producciones evitan cualquier referencia a fechas o acontecimientos determinados (verdaderos y/o verificables).

Podemos apreciar entonces que en la telenovela, “La ambientación es de género, con la esencialidad de la contextualización de los relatos populares y

sin pretensiones realistas que compliquen desde un presente de cambios sociales el repertorio canónico de conflictos y personajes⁸³.

En realidad, sus complicaciones internas son suficientes para envolver y situar a la telenovela en un universo apartado. Diremos que las acciones transcurren en un mundo semejante y sincrónico al real. La diferencia estriba en la manera en que se generan, desarrollan y resuelven los sucesos.

B) Los eternos calvarios

Otra de las particularidades más notorias del género es la sucesión de innumerables sufrimientos y calamidades que le ocurren a una sola persona, regularmente la protagonista. Veamos la siguiente lista proveniente de *María la del barrio*:

Thalia soportó estoicamente
todos sus sufrimientos en
María la del barrio
Foto: *Televisa informe anual*



- Pérdida temprana de sus padres.
- Niñez y juventud con toda clase de carencias, incluido el tener que laborar como pepenadora de basura.
- Muerte repentina de su madrina (su protectora hasta los quince años), dejándola sola y desamparada.

⁸³ Oscar Steimberg. *Telenovela ficción popular...*, p. 20

- Arribo a una casa nueva, en donde el rechazo y las burlas no se hacen esperar.
- Soportar el acoso del desobligado y borracho hijo del dueño, así como calumnias, injurias y maltratos para conseguir que se aleje de la casa.
- Tener que aguantar que el hombre que ama, vaya a tener un hijo con otra mujer y, por consiguiente, se case con ésta.
- Propiciar la pelea y el distanciamiento de dos hermanos que le brindan su amor.
- Tolerar los celos injustificados e irracionales de su marido.
- Quedar abandonada emocionalmente cuando se encuentra en estado de gravidez.
- Dar a luz en una situación precaria.
- Pérdida temporal de la razón, lo cual la orilla a regalar a su hijo.
- Penalidad por no poder confesarle este pecado a su marido.
- Sufrimiento continuo por la incesante e infructuosa búsqueda de su hijo perdido.
- Adulterio del esposo con Penélope, la institutriz de su hija adoptiva.
- Insultos por parte de dicha mujer.
- Encuentro del vástago e imposibilidad de confesarle la verdad a él y al marido por temor al posible rechazo.
- Encarcelamiento de su hijo ocasionado por su propio padre.
- Tolerar el chantaje de una pareja de desalmados.
- Soportar las injurias de su propia hija que la cree una mala mujer.
- La madre adoptiva de su hijo pretende alejarlo de ella ante el temor de perderlo.

- Arribo de los auténticos padres de su hija adoptiva.
- Aparición repentina de Soraya, la mujer que más la odia y que pretende vengarse.
- Acoso sexual de dicha mujer para con su esposo e hijo.
- Impotencia al no poder encarcelar a dicha mujer.
- Temor de que su hijo pueda ser acusado de asesinato ante las “tendenciosas” evidencias.
- Encarcelamiento injustificado, propiciado por ella misma para salvar a su vástago.
- Comprobación de un nuevo adulterio entre su marido y la maligna mujer.
- Cruel rechazo de su propio hijo, quien la cree en verdad una asesina.
- Toda clase de injurias y ataques por parte de las reclusas, incluida Penélope, antigua enemiga suya.
- Un terrible incendio la pone al umbral de la muerte.
- Pérdida temporal de la memoria.
- Secuestro por parte Soraya, su mortal adversaria.
- Pánico de estar a punto, por segunda ocasión, de ser quemada viva.

Estas y muchas más penas soportó estoicamente la protagonista, en tan sólo 185 capítulos. Con el anterior ejemplo ponemos de manifiesto la sobrecarga emocional y el empalagoso derroche de sufrimientos que se dan en todo melodrama, pero que en la telenovela alcanzan como puede apreciarse, magnitudes extraordinarias. Por la incursión de este tipo de recursos narrativos, el género se ha ganado con creces que se le tache de exagerado y sensacionalista.

C) Los hijos del destino

Hablemos ahora del principal ordenador y conductor de los acontecimientos de la narrativa telenovelesca: El destino. Este hace acto de presencia en la historia a través de múltiples aspectos superficiales o definitorios. El destino se manifiesta por medio de sucesos aparentemente casuales, pero obviamente intencionales y además necesarios para el posterior desarrollo de las acciones.

Entre los artificios básicos para la creación de la telenovela, derivados directamente del destino, encontramos:

1) El exorbitante número de coincidencias.

Seguramente este es uno de los rasgos más fácilmente observables, pero también una de las principales atracciones argumentales que tiene el género. Todo aquello que contribuya a complicar los acontecimientos, principalmente los que tengan relación directa con la protagonista, y atraer la atención del espectador a la mayor cantidad de capítulos, es bienvenido.

Por tal motivo, se considera válido, incluso imprescindible, la incursión de un exceso de casualidades, las cuales tienen que ver con:

- La interrelación de personajes.
- Los encuentros y reencuentros casuales (en realidad causales, ya que en la telenovela ninguna acción es fortuita).
- La sincronización de eventos.
- La presencia de toda clase de incidentes imprevistos y/o azarosos.
- El arribo exacto de determinados personajes a ciertos lugares. Este tipo de lineamiento, utilizado en numerosas narrativas escritas y audiovisuales, conocido en el ámbito literario como *repentinismo*, adquiere en el género telenovela su más alto nivel de expresión y se erige como uno de sus principales mecanismos de funcionamiento.

2) La ineludible presencia de malentendidos.

La exageración de las coincidencias provoca inevitablemente la aparición de equívocos y malentendidos. Condimentos muy útiles para enredar las acciones y dinamizar la trama. En la telenovela, los hechos siempre ocurren en el momento “preciso”; la sincronía es absoluta sobre todo si se trata de equivocaciones. Por ejemplo:

- Cuando algún personaje realiza una buena acción que parece mala, ineludiblemente aparece alguien que no debería observar aquello.
- También es muy común que cuando dos o más gentes conversan sobre un secreto o tema que, por cualquier razón, cierto personaje no debe conocer, en ese mismo momento aparece éste de manera inesperada.

Las intrigas de los villanos tienen un gran aliado en los malentendidos. Narrativamente hablando, estos últimos siempre ocasionan complicaciones, generan discordias y en ocasiones modifican radicalmente la trama.

3) Las situaciones llevadas al límite argumental.

En ocasiones, los acontecimientos llegan a tal punto que la telenovela parece transcurrir en otra “dimensión”, es entonces cuando las acciones se toman en su más alto nivel de fantasía e incoherencia. Este tipo de situaciones, no muy comunes, pero sí bastante notorias, se caracterizan por un total sometimiento de la razón en aras de una narrativa emocionante y llamativa.

Hay escenas en las que la ficción hace su aparición más nitida, donde las coincidencias y su progenitor el destino llegan a los extremos. Seleccionamos algunas de ellas provenientes de los últimos capítulos de *María la del barrio* para ejemplificar:

- María es injustamente encarcelada, y lo peor es que su compañera de celda es Penélope, las ex amante de su marido y la mujer que no hace mucho tiempo la estuvo chantajeando.
- Luego de un aparatoso incendio, todos dan por muerta a María. En realidad ella ha perdido la memoria y vaga por las calles. Unos días después, su marido acude a una iglesia cercana y le da limosna a una mujer que lleva el rostro cubierto, sin sospechar que se trata de su esposa.
- Cuando la villana Soraya pretende escapar de la policía, en una ciudad de veinte millones de habitantes, a la que está apunto de atropellar es a su mortal y desaparecida enemiga María.
- Enloquecida, Soraya tiene secuestrada a María en una cabaña, la cual ha bañado de gasolina y pretende incendiar. Su esposo acude en su ayuda; la distancia es de varios kilómetros, pero milagrosamente sólo se tarda en llegar ¡el mismo tiempo que Soraya en encender tres cerillos!

Este tipo de estrategias narrativas tan criticadas por rayar en lo absurdo y/o lo ridículo, en realidad son parte integral, aunque no básica, de la telenovela y contribuye a la creación de su propia identidad como género. Pese a las irrealidades e inverosimilitudes, o quizás a causa de ellas, este tipo de series adquiere una fuerza seductora para el espectador.

CAPÍTULO QUINTO

¿LA TELEVISIÓN AL SERVICIO DE PÚBLICO O EL PÚBLICO AL SERVICIO DE LOS PATROCINADORES?

1) Televisa: la fábrica de ilusiones

Actualmente la empresa Televisa es el consorcio televisivo más importante y extendido en el mundo de la comunicación de habla hispana. Además de producir, transmitir y distribuir programas de televisión, esta compañía posee una amplia gama de negocios alternos y correlacionados entre sí.

Por ejemplo, en la rama editorial publica y distribuye gran variedad de revistas, así como el periódico *Ovaciones*. En el aspecto musical, es propietaria de las compañías discográficas *Melody*, *Musivisa* y *Fonovisa*; así como de un grupo radiofónico integrado por 17 estaciones en toda la república.

Además, opera servicios de televisión directa vía satélite, presta servicios de televisión por cable, promueve espectáculos exteriores, produce y distribuye películas y presta servicios de doblaje y subtítulo⁸⁴, entre otras muchas actividades.

En fin, la capacidad de producción y distribución de la empresa en varias de las áreas comunicativas, principalmente enfocadas al entretenimiento, es apabullante.

Hablamos de la presencia y poderío del consorcio, porque su magnitud es determinante en la aceptación e influencia que puede tener cada uno de sus productos en particular, en este caso la telenovela.

⁸⁴ Vid. *Televisa, Informe anual* p. 6.

Dentro de las mercancías fabricadas por la maquinaria industrial denominada Televisa, sobresalen indiscutiblemente las telenovelas; éstas son el producto más redituable económicamente para la compañía, tanto por los ingresos por concepto de publicidad como por su venta en el extranjero; de ahí que se constituyan en parte medular de su programación, ocupando casi siempre los mejores horarios.

De las 50,000 horas anuales que distribuye Televisa, las telenovelas son la punta de lanza para el mercado internacional, en donde son vendidas a más de 100 países en los cinco continentes; y qué decir del mercado interno, donde estas series son la envoltura idónea para anunciar exitosamente (como lo confirman los estudios de mercado, por ejemplo) productos y servicios en general.

Durante la transmisión de las telenovelas podemos observar comerciales de detergentes y jabones, enseres domésticos, cosméticos, champús, golosinas, juguetes, así como toda clase de alimentos y bebidas. Todas las marcas anunciadas aprovechan el impacto y penetración de las series, para llegar a millones de consumidores potenciales, pero a cambio deben pagar altísimas sumas de dinero.

Es así como esta mercancía de consumo cotidiano, por su capacidad exportadora y su inminente carácter publicitario, sobresale como la estrategia comercial preferida del Grupo Televisa, y pone de manifiesto la estrecha relación entre la fabricación y distribución de artículos de consumo popular y la magia televisiva encargada de venderlos.

De esta manera, la telenovela cumple cabalmente con las prioridades para las que fue creada: retribuir cuantiosamente la inversión de la que ha sido

objeto y contribuir al sostenimiento de lo que no deja de ser un negocio: un canal comercial de televisión.

2) Reforzadores de la telenovela

Mirar una telenovela no es una actividad que termine al apagar el aparato receptor. La exposición a las historias es sólo una parte -básica, por supuesto- en el complejo proceso de influencia de los medios en el individuo. Al respecto; Lorenzo Vilches afirma que: “existe una lectura socializada de la ficción televisiva”⁸⁵, todo un mecanismo cultural encargado de acentuar y fortalecer la aprehensión de este tipo de emisiones en el auditorio.

La telenovela no es un fenómeno comunicativo aislado, ya que se encuentra inmerso en una compleja red de interrelaciones mediáticas, las cuales repercuten directamente en su transmisión, así como en el proceso de recepción por parte del televidente.

Este cúmulo de factores “externos”, que buscan influir positivamente en la acogida de las series en el teleauditorio, y a los cuales se enfrenta éste de una manera voluntaria u obligatoria, refuerzan y apoyan su transmisión porque de las telenovelas en buena medida -del mundo del espectáculo en general- depende su existencia. Es decir, al mismo tiempo que influyen en la penetración y sostenimiento de la telenovela en el público, deben su razón de ser a la presencia de éstas.

La mayoría de estos elementos externos son negocios colaterales de la empresa Televisa y resultan mutuamente beneficiados por esta poderosa simbiosis mediática.

⁸⁵ Lorenzo Vilches, *op. cit.* p. 78.

Nos referimos a los siguientes reforzadores culturales-comunicativos de la telenovela:

A) Las revistas especializadas y los periódicos.

Sin lugar a dudas, la industria editorial del entretenimiento debe su fuerza a la televisión; de ella se nutre, pero a la vez la revitaliza, la renueva, la extiende. En nuestro país circulan varias publicaciones de este tipo: Eres, Tv y novelas, Tele-guía, Somos, Tv notas, Notitas musicales, Mi guía, etc.; asimismo, casi todos los periódicos cuentan con una sección dedicada a los espectáculos.

Todas las publicaciones anteriores se encargan de exponer y exhibir ese mundo mitológico *light* y electrónico del siglo XX: el canal de las estrellas. Ese universo donde constantemente se recrean e inventan los seres a quienes el público habrá de rendir pleitesía y admiración, por el solo hecho de aparecer revestidos del misterioso halo de belleza que otorga la pantalla de cristal.

B) Emisiones radiofónicas y televisivas especializados en la farándula.

Éstas se dedican a sacar a la luz pública la vida íntima de aquellas “personalidades” que, quizás por su notoriedad o por sus desviaciones convencionales, atraen como un imán la atención del auditorio, quien aplaude o reprueba determinadas conductas con base en su particular experiencia y/o en lo que la poderosa maquinaria de los medios se ha encargado de fomentarle.

La información que transmiten y ofrecen, tanto las publicaciones entretenedoras como los programas especializados, es por desgracia sólo la resonancia de lo que la misma empresa televisiva ofrece en la pantalla. Los conductores y escritores de estas revistas y emisiones no son críticos sino

criticones, fomentan el sensacionalismo de la imagen pública de las luminarias; supeditan los logros o la trayectoria artística ante los chismes, atuendos, rumores, declaraciones “escandalosas” o fracasos. Lo peor de todo es que a la gente parece gustarle esta forma de hacer “periodismo” basada en lo espectacular y efectista.

Muchos se preguntarán ¿por qué los triunfos, broncas y conflictos amorosos y personales de los seres que salen en la televisión pueden parecer tan llamativos, pese a que son semejantes a los que les ocurren a la mayoría de la gente?

En gran parte, porque la televisión, los medios en general, poseen una gran capacidad mitogénica y un potente mecanismo multiplicador de imágenes que hace aparecer a los artistas prácticamente en todos lados, confiriéndoles además un aura de grandeza imaginaria a estos pseudomitos y pseudodivas, los cuales adquieren una categoría superior, volviéndose interesantes, ostentosos e incluso inalcanzables.

Como menciona Roman Gubern, esta admiración por las estrellas: “No pocas veces se trata más de un fetichismo erótico hacia la imagen -la llamada iconofilia o idolomanía- que a la persona real en ella representada”⁸⁶.

De cualquier manera, el público parece encantado con esas imágenes provenientes de la pantalla de cristal, y por tal motivo, hacen de los actores y actrices la parte más importante del universo telenovelero; ya que las demás personas involucradas en la realización de las series -incluidos directores y escritores- pasan prácticamente ignoradas.

⁸⁶ Roman Gubern, *Telenovela ficción popular...* p. 30.

Cierto sector del auditorio llega a sentir verdadero afecto por los personajes que durante meses han invadido el espacio íntimo de sus hogares, permitiéndoles compartir sus historias tan “próximas” a su cotidianidad.

Precisamente, uno de los objetivos primordiales de la telenovela y, por ende, una de las razones de su vasta audiencia, es poder establecer un lazo estrecho y duradero entre los personajes de la ficción y el espectador, que le permita a este último sentirse identificado y desahogar, a través de esa experiencia vicaria, sus sueños, anhelos y frustraciones.

C) Entregas de premios.

Estos reconocimientos a lo más destacado del universo de la farándula, constituyen la plataforma más lucidora para los realizadores de las series televisivas, pero sobre todo para las figuras estelares que emergen de la pantalla y que para esa ocasión tan especial aparecen revestidas de lujo y glamour.

En el ambiente del espectáculo en México destacan los premios Eres, Tv y novelas y El Heraldo. Estas emulaciones de la entrega de los Óscar - todas las proporciones guardadas- confieren una nueva jerarquía al género telenovelero, dándole una fuerza social y popular por encima de la cinematografía; la cual desgraciadamente en los últimos tiempos ha perdido mucho terreno.

Este tipo de pasarela de valoración y competitividad del mundo artístico, al parecer gusta bastante al auditorio, porque le permite admirar en su máximo esplendor a sus estrellas favoritas.

D) Discos con los temas de las telenovelas.

Estas auténticas extensiones mediáticas intensifican el aspecto melodramático de las series, al situarlas en una nueva faceta. La musical espectacular.

E) Videos y fotonovelas.

Otros productos encargados de acentuar el valor comercial de la telenovela y al mismo tiempo promocionarla, son los Video-Romances (telenovelas en video) y las fotonovelas. Con este tipo de mercancías anexas, la telenovela adquiere una nueva “esencia”, su carácter efímero es ahora relegado ya que pueden verse los capítulos cuantas veces se desee, así como interrumpir y reanudar su transmisión en cualquier momento.

Estas formas de comercializar todavía más a la telenovela, son poco difundidas y gozan de un mínimo de aceptación por varias razones, pero sobre todo porque no corresponden con algunas de las características intrínsecas de las series, como por ejemplo:

- Su gratuidad. Mirar una telenovela es una actividad engañosamente no onerosa.
- Su cotidianidad. Son parte de un ritual que se repite por varios meses.
- Su formato. El público parece estar acostumbrado a las interrupciones que se necesitan para las inserciones publicitarias y promocionales.

¿Qué ofrecen a la gente todos estos envoltentes adicionales de la mercancía televisiva denominada telenovela?⁸⁷

⁸⁷ Afirmaciones basadas en la observación de los distintos reforzadores, ya que este tema normalmente no se maneja en libros.

- Entrevistas, notas y reportajes con los artistas de moda, con información tendiente a exaltar su vida privada, incluyendo sus gustos, costumbres, atuendos, romances, etc., y entre más escandalosos y llamativos sean éstos, mucho mejor. Asimismo, se busca hacer una remembranza de las diferencias y semejanzas éticas y morales que tiene el artista con el personaje que interpreta en determinada producción.
- Invariablemente, los reforzadores telenoveleros se encargan de informar -en ocasiones solamente sugerir- la relación amorosa y/o amistosa de los participantes de las series. Este es uno de los puntos más acertados en el proceso de vigorización de la telenovela: la creación de romances que parecen romper la pantalla televisiva y salir al mundo real.
- Al público asiduo parece encantarle la idea de que tales aventuras amorosas, aquéllas que durante tantos capítulos se siguieron y las cuales tuvieron que soportar una tremenda ola de sufrimientos, fructifiquen más allá de la ficción. Es un hecho que a bastantes personas les agrada la idea de vivir un amor tormentoso, apasionado y desinhibido -recordemos que el melodrama es básicamente desinhibición de sentimientos- y con la telenovela se realiza aunque sea de una manera un tanto análoga y distante. Es aquí también donde la dualidad actor-personaje adquiere nuevas magnitudes gracias a factores metatextuales.

La fantasía telenovela
se extiende a la vida real.
La famosa y televisada boda de
Eduardo Capetillo y Bibi Gaytan
Foto: *Tv notas*.



- También se le proporciona al auditorio resúmenes anticipados de las historias, los cuales, pese a lo que pudiera pensarse, no obstaculizan el futuro goce de las tramas; por el contrario, el espectador habitual está ávido de conocer y ver las historias aunque sepa de antemano lo que va a suceder. En estos casos lo que importa no es el *qué* sino el *cómo* suceden las cosas, y es eso lo que el televidente verifica día con día frente a la pantalla de cristal.

El conocer con anterioridad el contenido de las emisiones, no impide el deleite que pueden brindar, en este caso, las historias seriadas porque, como ya se dijo, el prever, predecir e intuir las tramas y obtener satisfacción de ello, es una de las características más atrayentes que le confiere la estructura iterativa al género.

Por si fuera poco, el auditorio puede obtener regalos y recuerdos provenientes del mundo imaginario telenovelero; los cuales adquieren un valor simbólico y estimativo para el público que anhela tenerlos.

Otro tipo de reforzador de estas series, es el que realiza la televisora de manera interna, al promocionar y sugerir las emisiones que integran su programación e invitar al televidente a mirar ciertos programas que tal vez no acostumbre. Es así como la telenovela se beneficia de su pertenencia a un discurso televisivo amplio y heterogéneo, cuyo poder evocador es extraordinario.

Por último, cabe mencionar que el género en sí mismo también es un factor de reforzamiento; ya que remite de una telenovela a otra, de una historia a otras que se le parecen, de un personaje a otros semejantes o quizás contrarios.

Aunque aparentemente estén compitiendo entre ellas, las distintas telenovelas no hacen sino apoyarse mutuamente, porque sus realizadores saben que el espectador gusta de relacionar, comparar, recordar y, por ende, participar en la construcción del género.

Es así como se pone de manifiesto la fuerte interrelación de las innumerables vertientes que la industria del entretenimiento tiene en nuestro país. Como acertadamente afirma Sonia Muñoz: “Entre los medios se tejen intertextualidades estrechas, gracias a operaciones de mutuos reenvíos...”⁸⁸, relación que fortalece y apoya recíprocamente a sus participantes, y en donde salen beneficiados tanto las empresas de comunicación, los patrocinadores y, en ocasiones, hasta el público.

⁸⁸ Sonia Muñoz, *Televisión y melodrama*, p. 240.

CONCLUSIONES

Luego de hacer un recorrido sobre su historia, analizar sus elementos constitutivos y conocer algunos de los factores que intervienen en la recepción y asimilación en los televidentes, conviene recalcar algunas cuestiones relevantes acerca de este fenómeno comunicativo denominado telenovela.

Primeramente, se ha observado cómo la construcción formal de la telenovela obedece a una serie de lineamientos narrativos tradicionales que la estandarizan con los demás ejemplares de su tipo para constituir una unidad de significación superior: el género.

Pese a la "diversidad" existente entre los distintos ejemplares, las telenovelas están configuradas por una serie de elementos comunes que les otorgan identidad y coherencia como parte de un género televisivo específico.

El género es entonces una categoría que aparece en varias etapas del proceso de comunicación televisivo; estratificando el contenido y el formato de los mensajes; orientando los hábitos de consumo y encauzando las lógicas de producción de las diferentes emisiones.

La fuerte tradición genérica obliga a cada nueva producción a mantenerse dentro de ciertos límites impuestos por sus antecesores, a respetar los severos condicionamientos que implica su pertenencia al género mismo y su transmisión por determinado canal comunicativo.

Por diversas razones de índole social, cultural y económica, mirar televisión representa una de las actividades de carácter recreativo más relevantes dentro de la sociedad mexicana, y por supuesto, de la programación de este poderoso medio difusor sobresale indiscutiblemente la telenovela, la

que a través de sus historias promueve de manera insistente ideologías, creencias y valores.

Y aunque quizás todo este potencial ideológico pueda parecer “inofensivo”, por presentársele al espectador de una manera ficticia y espectacular, la verdad es que la telenovela constituye un fuerte vehículo expresivo que repercute directa o indirectamente en varias facetas del televidente, sean éstas recreativas, afectivas o comerciales.

Uno de los puntos clave para entender la proximidad (el parentesco, la relación) de la mayoría de las telenovelas entre sí, es su origen común, el que todas tengan al melodrama como base fundamental para su creación.

Esta manifestación de la cultura popular y masiva, cuya aceptación y vigencia se debe en gran parte a su versatilidad; es decir, a su capacidad de adaptación a los distintos formatos, lo mismo en el cine, en el teatro, en la radio y por supuesto en la televisión, encontró su vehículo expresivo más representativo en la telenovela, la cual se erige actualmente como la manifestación más popular del melodrama.

Sin perder nunca su esencia de género, la telenovela ha evolucionado, adaptándose a las distintas necesidades que la televisión comercial le impone, aplicando nuevas técnicas en su realización, diversificando sus temáticas y apoderándose de sectores cada vez más amplios de televidentes.

A través de este estudio panorámico de la telenovela mexicana, hemos observado los elementos que se requieren para la construcción formal del género. Hagamos un breve repaso, recalcando su importancia y la manera en que contribuye cada uno de ellos a hacer de estas series una unidad específica.

En primer término, el formato de la telenovela (el cual contempla el número de capítulos de que se compone, su carácter episódico, así como su duración y el número de actos y escenas que incluye), debe adaptarse a los

requerimientos que la televisión, por su carácter comercial, le impone, por lo que los realizadores se han encargado de educar al auditorio al respecto, para que aprecie como normales las interrupciones que se requieren para insertar los comerciales.

Asimismo, observamos cierta flexibilidad en cuanto a los tiempos de duración del formato, como consecuencia de los requerimientos de cada producción y el tipo de historia que se está contando.

Los realizadores de telenovelas deben tener en cuenta los diferentes niveles de contemplación y mutilación de los televidentes, para crear un texto que se adapte a las exigencias y necesidades de todos. Para ello, necesitan crear un producto fácilmente asimilable o cuyo entendimiento no sea de difícil comprensión, de lo contrario no tendrían la audiencia que se requiere.

Por tal motivo, en la creación de estas series no pueden haber cuestiones elitistas; quizás a algunos de los realizadores les gustaría crear emisiones más artísticas, pero la televisión comercial los restringe en ese aspecto. El público al que se dirigen las telenovelas es, en esencia, muy diverso y con un nivel cultural bajo.

Precisamente, varios de los elementos constitutivos de las telenovelas, surgen del inevitable enfrentamiento con ese auditorio tan amplio y heterogéneo y de la necesidad de complacerlos a todos.

Para la realización de una telenovela son muy útiles, y en ocasiones indispensables, una serie de estrategias encaminadas a hacer la historia más espectacular y atractiva, así como fácilmente comprensible y con muchas posibilidades de propiciar el seguimiento asiduo del televidente.

Nos referimos básicamente a una narrativa lineal pero elíptica, con historias extensas, altamente redundantes y con constantes dosis de suspenso.

La incursión de este tipo de artificios narrativos es obligatoria porque se requiere que no decaiga el interés y la expectación en la trama, se necesita un cierto auditorio cautivo, tenso y deseoso de conocer lo que sucederá más adelante.

El empleo de estos recursos auxilia tanto al espectador asiduo como al poco familiarizado con la historia (porque llena lagunas informativas), y además compensa las debilidades comunicativas que conlleva la telenovela y que en ocasiones obstaculizan su recepción.

Tales fallas se refieren tanto a algunas de las particularidades del medio -el tamaño de la pantalla, por ejemplo- como al contexto en que es mirada la serie, como puede ser la semiatención o el carácter evanescente de la información.

La popularidad del género telenovela, así como su permanencia por más de cuatro décadas en los hogares mexicanos, es consecuencia de distintos factores; entre ellos, su tendencia hacia la conservación de tradiciones en lo referente a temáticas, argumentos y estructura narrativa, así como un fuerte apego a lo convencional.

Toda telenovela que se aprecie de ser un buen ejemplar de su tipo, está constituida, en términos generales, por cuatro etapas: planteamiento, acumulación de conflictos, desenlace y final.

Al conjuntar estas cuatro fases, habrá de conformarse una estructura lineal, comprensible, iterativa y, por supuesto, acorde con las expectativas que el espectador tiene de estas series. Todo esto, en aras de una sencillez comunicativa que permita la relación constante del público con la telenovela.

Existe una serie de elementos invariantes, que se erigen como parte indispensable de estos melodramas televisivos y a los cuales el público asiduo

se ha acostumbrado e incluso parece exigir con cada nueva telenovela que se le ofrece. Nos referimos a las siguientes constantes del género:

- Una historia con matices netamente románticos, con una pareja protagonista, con determinada postura moral, que afronta interminables pesares pero que obligatoriamente debe vencer todos los obstáculos a fin de realizar su amor.
- Una trama repleta de personajes altamente estereotipados, cuyas conductas, actitudes y valores correspondan a un fuerte mecanismo estandarizador. En donde, por ningún motivo, falten villanos perversos que manejen hábilmente la vida de todos, ocasionando sufrimientos al por mayor, pero recibiendo a final de cuentas su merecido.
- Secretos, privación de identidades, venganzas, odios, malentendidos, intrigas y toda una cascada de acontecimientos por demás sensacionalistas.

La misma historia contada una y mil veces, con distintos matices temporales y espaciales, enfatizando ya sea uno u otro aspecto de la narración, pero sin salirse jamás de los cánones impuestos por sus antecesores.

Con respecto a los lineamientos temáticos empleados en la telenovela, detectamos varias situaciones y anécdotas cuya aparición es constante e incluso indispensable para el desarrollo de cualquier trama. Tales temáticas giran en torno a dos rubros básicos: los nexos de parentesco y las oposiciones de clase.

La fuerte tradición genérica de la telenovela es fácilmente identificable en la constante reutilización de historias, con lo que se reduce al mínimo el posible rechazo del televidente, porque se le ofrece un producto que tiene muchas posibilidades de agradarle. Por tal motivo, la realización de nuevas versiones de una misma historia, es una actividad muy común en el ambiente telenoveler.

Precisamente, la estrategia anterior, es una de las lógicas comerciales que sigue la empresa Televisa para asegurar sus beneficios económicos.

Otra de estas lógicas es el estilo de producción basado en la grabación de capítulos casi al parejo que su transmisión al aire, para conocer la aceptación del auditorio y de esta manera hacer las modificaciones pertinentes en el transcurso de la trama.

Esto no sería posible si la telenovela no fuese un texto altamente maleable, con potencialidad de apertura para poder acortar, alargar o modificar las acciones dependiendo de las necesidades de la televisora.

Con esta movilidad interior del género, observamos cómo la lógica de producción de la telenovela se enlaza con los hábitos de consumo televisivo de los espectadores, poniendo en evidencia la retroalimentación existente en el proceso de comunicación que tiene como eje a la telenovela.

Aunque claro, no debe olvidarse que la producción y transmisión de este tipo de series corresponde en mayor medida a los requerimientos del sistema industrial y a las estrategias de comercialización de la televisión mexicana que a las exigencias o “necesidades” del público.

Cabe mencionar que el medio por el que se transmite la telenovela influye notablemente en el entendimiento y la apropiación de los significados de la historia, ya que: “Las propiedades técnicas de la televisión constituyen mecanismos concretos a través de los cuales se construye el sentido y significado de los mensajes”⁸⁹.

Por lo tanto, con el empleo de ciertas técnicas y la ausencia de otras, sus realizadores persiguen fines específicos, básicamente en lo que respecta a la creación de un producto altamente redituable.

⁸⁹ Guillermo Orozco Gómez, *Recepción televisiva...*, p. 58.

La telenovela mexicana posee una determinada composición visual caracterizada por un lenguaje iconográfico austero, muy acorde con la línea de producción “modesta” que se emplea en su realización.

En este estilo de producción es muy común el abuso de tomas fijas y cerradas, la grabación en interiores (foros), un mínimo empleo de los movimientos de cámara, poco énfasis en la escenografía, escenas regularmente interrumpidas y con el carácter temporal básico de la alternación.

La base narrativa audiovisual del género la constituyen las tomas frontales y cerradas, enfatizadoras de situaciones dramáticas y creadoras de intimidad, por recalcar el área con mayor potencial significativo: el rostro.

Asimismo, con el carácter representativo-dramático de las acciones, se pretende afectar más el lado emotivo que la razón crítica en el televidente.

Las técnicas empleadas en la composición visual de estas series son relativamente muy sencillas; aprovechan además la rica tradición en lo que a escrituras audiovisuales televisivas y cinematográficas se refiere, al igual que las antiguas convenciones entre realizadores y espectadores.

Pese a los notorios avances tecnológicos de la televisión comercial en los últimos años, así como la permanencia de la telenovela a un macrodiscurso televisivo y la necesidad de estar “acorde” con la rapidez de imágenes que se emplean en otros lenguajes audiovisuales, el género telenovela se caracteriza por su lenguaje íntimo, envolvente, enfatizador de conversaciones, y con la mayoría de las acciones transcurriendo en espacios cerrados.

Los beneficios que acarrea este estilo de hacer televisión, son evidentes; por lo tanto, al espectador se le ha acostumbrado a un modo de contar historias que no requiera una gran inversión monetaria para su realización, y en donde

el entorno sea secundario comparado con los problemas que enfrentan los personajes.

La austeridad en la producción de la telenovela se aprecia también en la escasez de movimientos de cámaras. No obstante la amplia gama de posibilidades expresivas que ofrecen los movimientos, la telenovela mexicana se caracteriza por un uso sumamente restringido de los mismos.

Por lo tanto, el género ha desarrollado ciertos parámetros visuales acordes con el lenguaje y requerimientos televisivos, en donde la escasa movilidad de cámaras no sea un impedimento para que las series resulten entendibles y llamativas.

Mención aparte merecen la escenografía y la ambientación, las que casi nunca adquieren un valor relevante en términos estéticos, narrativos o expresivos ya que su función es básicamente contextualizadora de tiempos y espacios.

Desde sus inicios y en gran medida por sus orígenes teatrales, las telenovelas se han caracterizado por engrandecer los actos y sus consecuencias, por lo que la magnificación de gestos y ademanes, así como el marcado énfasis en los diálogos, queda dentro de un contexto acertadamente melodramático.

Precisamente, este carácter de relato oral representa uno de los principales atributos y sellos distintivos de género.

A través de una serie de estrategias, los realizadores de telenovelas buscan que el espectador se sienta parte “integrante” de la historia, que pueda participar recreando la trama, inmiscuyéndose en la misma y llegar a sentir afecto por los participantes.

Por su naturaleza técnica, sobre todo por las imágenes en movimiento, el lenguaje de la telenovela es: Atrayente (por la fuerte dosis de

sensacionalismo), expresivo, elocuente (por sus bases melodramáticas), íntimo (por el estilo de tomas y el seguimiento de un personaje que se vuelve querido para el público), envolvente (por su carácter episódico y el empleo del suspenso), y su misión principal consiste en provocar adicción en el televidente.

Otro de los aspectos que otorga identidad a la telenovela y la distingue de otro tipo de narración, es la presencia de sus propios códigos de verosimilitud; ese modo tan particular de contar las historias, en donde sobresalen los elementos circunstanciales, esa extraña interrelación de personajes, y el destino haciendo y deshaciendo la trama a su antojo.

El espectador, sobre todo el fanático, habrá de aceptar como “reales” todo ese cúmulo de fantasías que conforman el mundo telenovelero, precisamente porque se desarrollan ahí, en la pantalla de cristal, donde todo es posible.

Con altas dosis de sensacionalismo y espectacularidad, y mostrando las acciones con diálogos efusivos, retóricos y altamente melodramáticos, se busca afectar el lado emotivo-pasional del televidente.

Es necesario señalar que la telenovela pertenece a un proceso de comunicación específico en el que intervienen otros factores; por lo que para ser entendida cabalmente, debe tenerse presente la manera en que éstos interactúan y la forma en que engloban a nuestro objeto de estudio.

Algunos de estos factores intertextuales y metatextuales que intervienen en el proceso comunicativo que tiene como eje a la telenovela, son los otros medios masivos que además de reforzar al género han contribuido a su permanencia.

Podemos apreciar cómo la telenovela se encuentra inmersa en una red de interrelaciones mediáticas, las cuales repercuten directamente en su transmisión, así como en el proceso de recepción por parte del televidente.

Tales relaciones se refieren a varios de los negocios alternos de la empresa Televisa, los cuales están encaminados básicamente a satisfacer algunas necesidades recreativas de los mexicanos.

La permanencia de la telenovela durante tantos años como punto central de la televisión mexicana y con los mejores horarios, se debe, en parte, a que con ella se ha conseguido el mayor de los logros de una emisora comercial: Un producto altamente redituable; en el que no se necesita invertir relativamente tanto dinero, para poder obtener cuantiosas ganancias; tanto por su venta en el extranjero, como por concepto de publicidad y además como reforzador para vender revistas, periódicos, discos, fotonovelas, etc., así como aumentar la audiencia de otros de sus programas televisivos y radiofónicos.

Vale la pena recalcar que este género televisivo representa para la empresa Televisa su mejor carta de presentación en los 95 países a los que exporta sus emisiones, así como su vehículo publicitario más poderoso en el mercado nacional, por estar orientado principalmente a atraer la atención del sector más amplio de consumidores probables: las amas de casa, y por ser el revestimiento idóneo para anunciar exitosamente infinidad de productos y servicios.

Pese a todas las críticas, tanto de los espectadores como de investigadores o de “especialistas”, que se le pueden hacer a la telenovela, hay algo que está muy claro: lo admitan o no, a mucha gente les gustan. La telenovela posee indiscutiblemente esa capacidad comunicativa, evocativa de emociones y fantasías que le han permitido por tantos años ser parte indispensable de las actividades de entretenimiento de millones de mexicanos. Sin embargo, en el proceso de producción de estas series, observamos un círculo vicioso: Seguramente a mucha gente no les agradan del todo, pero continúan viéndolas

por varios factores, entre ellos, porque la tradición genérica (la costumbre) es muy fuerte.

La televisión comercial en México ha educado al público para que rechace otras alternativas. Evidentemente, la pantalla de cristal ofrece opciones más enriquecedoras, pero como las masas las rechazan, la empresa seguirá transmitiendo productos redituables, aunque éstos desgraciadamente no sean la opción más idónea.

Mientras a Televisa no le hagan saber (cambiando de canal o apagando el televisor) que las actuales telenovelas no les gustan, seguramente NO va a cambiar substancialmente su manera y su estilo de hacer televisión, ya que este tipo de series cuentan con un público asiduo, con hábitos de consumo televisivo muy arraigados, que es al fin y al cabo lo que cualquier canal comercial necesita: programas con altos niveles de audiencia, muy atractivos para las distintas marcas, las cuales hacen cuantiosas inversiones en sus anuncios.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA:

Ahumada Barajas, Rafael, *Análisis de la imagen televisiva*, México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México Campus Aragón, 1999 (Textos de ciencias políticas 8), 62 pp.

Alegria, Margarita, *et al.*, *Manual para el manejo de la información en la investigación documental*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1990, 46 pp.

Baggaley, Jon P. y Duck Steve W., *Análisis del mensaje televisivo*. Trad. Homero Alsina Thevenet, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979 (serie GG Massmedia), 217 pp.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Editorial Paidós, 1972, 326 pp.

Cazeneuve, Jean, *El hombre telespectador: Homo telespectador*. Trad. Josep Elías, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977 (colección Punto y línea), 151 pp.

Covarrubias, Karla Yolanda *et al.*, *Cuéntame en qué se quedó*, México, Editorial Trillas, FELAFACS, 1994, 248 pp.

Fuenzalida, Valerio, “¿Qué ven los campesinos chilenos en la telenovela?”, en: Orozco, Guillermo (Comp.), *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México, Universidad Iberoamericana, 1992, (Cuadernos de comunicación y prácticas sociales, 4), pp. 131-162.

González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, 167 pp.

----- “Información y narratividad”, en: *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, pp. 24-32.

Grupo Televisa, *Informe anual 1996*, Documento presentado a la Bolsa Mexicana de Valores, México, 1997, 113 pp.

Gubern, Roman, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, México, Editorial Gustavo Gili, 1992 (serie GG Massmedia), 426 pp.

----- “Estructura iterativa y mitogenia”, en: *Mensajes icónicos de la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1998, pp. 163-224.

Gutiérrez Espada, Luis, *Narrativa filmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1978, 199 pp.

Iglesias, Francisco, *La televisión dominada*, Barcelona, Editorial Rialp, 2a. edición, 1990, 116 pp.

López-Pumarejo, Tomás, *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986 (colección Signo e imagen), 186 pp.

Lozano Rendón, José Carlos, *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, México, Editorial Alhambra, 1996, 233 pp.

Martín Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (Comps.), *Televisión y melodrama*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1992, 299 pp.

Orozco Gómez, Guillermo, *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*, México, Universidad Iberoamericana, 1991 (Cuadernos de comunicación y prácticas sociales, 2), 77 pp.

Paredes, Alberto, "Conceptos previos", en: *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, México, Editorial Grijalbo, 1993, pp. 17-31.

Prieto Castillo, Daniel, *Discurso autoritario y comunicación alternativa*, México, Premiá Editora, 1991, 191 pp.

----- *Retórica y manipulación masiva*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 138 pp.

Quijada Soto, Miguel Ángel, *La televisión: análisis y prácticas de la producción de programas*, México, Editorial Trillas, 1986, 109 pp.

Roura, Assumpta, *Telenovelas pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993, 106 pp.

Ricci Bitti, Pio E. y Zani, Bruna, "La comunicación no verbal", en: *La comunicación como proceso social*. Trad. Manuel Arbolí, México, Editorial Grijalbo, CONACULTA, 1990, pp. 135-164.

Saborit, José, *La imagen publicitaria en televisión*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988 (colección Signo e imagen), 187 pp.

Soler, Llorenc, *La televisión: Una metodología para su aprendizaje*, México, Editorial Gustavo Gili, 1991, 237 pp.

Torres Aguilera, Francisco Javier, *Telenovelas, televisión y comunicación*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 151 pp.

Trejo Delarbre, Raúl (Coor.), *Televisa el quinto poder*, México, Claves latinoamericanas, 5a. edición, 1991, 237 pp.

Verón Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (Comps.), *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1997 (colección El mamífero parlante), 266 pp.

Vilches, Lorenzo, "Los sueños del bien y del mal", en: *La televisión. Los efectos del bien y el mal*, España, Editorial Paidós, 1993, pp. 145-164.

----- *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós Comunicación, 3a. reimpresión, 1990, 248 pp.

HEMEROGRAFÍA

Bustos Romero, Olga, "Por los caminos de la telenovela mexicana", en: *Revista Mexicana de Comunicación* (México, D.F.), junio-julio de 1994, año 6, No. 35: 1994, pp. 42-44.

Salazar Hernández, Alejandro, "Televisa no está vinculada al poder ni a la política", en: *El Nacional* (México, D.F.), 11 de febrero de 1993. pp. 20-21.

Somos. El mundo de las telenovelas (México, D.F.), 1 de septiembre de 1996, año 7, especial No. 5: 1996, 88 pp.

Diario Oficial de la Federación, "Título de Concesión para instalar, operar y explotar comercialmente un canal de televisión, otorgado en favor de *Televisión Metropolitana, S.A. de C.V.*" (México, D.F.) 30 de marzo de 1999, Tomo DXLVI, número 22, pp. 19-27.

ENTREVISTAS:

Entrevista personal a Carlos Barajas, jefe de piso en la producción de la telenovela *Rosalinda*, 12 de abril de 1999, foros de Televisa San Ángel.

ANEXO NUMERO UNO
TELENOVELAS TRANSMITIDAS EN LA ÚLTIMA DÉCADA

1989

- *Simplemente María*
- *Carrusel*
- *Mi segunda madre*
- *El extraño retorno de Diana Salazar*
- *Teresa*
- *Cuando llega el amor*

1990

- *Balada por un amor*
- *Yo compro esa mujer*
- *Cadenas de amargura*
- *Alcanzar una estrella*
- *Mi pequeña Soledad*
- *La fuerza del amor*
- *Ángeles blancos*
- *Destino*
- *Días sin luna*

1991

- *Al filo de la muerte*
- *En carne propia*
- *Alcanzar una estrella*
- *Yo no creo en los hombres*
- *La pícaro soñadora*
- *Madres egoístas*
- *Vida robada*
- *Amor de nadie*
- *Milagro y magia*
- *Muchachitas*

1992

- *Valeria y Maximiliano*
- *Baila conmigo*
- *De frente al sol*
- *El abuelo y yo*
- *María Mercedes*
- *Las secretas intenciones*
- *Mágica juventud*
- *Carrusel de las Américas*
- *La sonrisa del diablo*
- *Ángeles sin paraíso*
- *Triángulo*
- *Tenías que ser tú*

1993

- *Entre la vida y la muerte*
- *Valentina*
- *Sueño de amor*
- *La última esperanza*
- *Capricho*
- *Clarisa*
- *Más allá del puente*
- *Buscando el paraíso*
- *Los parientes pobres*
- *Corazón salvaje*

1994

- *Prisionera de amor*
- *Marimar*
- *Dos mujeres, un camino*
- *Agujetas de color de rosa*
- *Volver a empezar*
- *Imperio de cristal*
- *El vuelo del águila**

- *Canción de amor*
- *La antorcha encendida**
- *La sombra del otro*
- *Bendita mentira*
- *La culpa*
- *Tú y yo*
- *Luz Clarita*
- *Sentimientos ajenos*

1995

- *María José*
- *Caminos cruzados*
- *Alondra*
- *Bajo un mismo rostro*
- *Si Dios me quita la vida*
- *La dueña*
- *Morelia*
- *Pobre niña rica*
- *La paloma*
- *El premio mayor*
- *Acapulco, cuerpo y alma*
- *Lazos de amor*
- *Retrato de familia*
- *María la del barrio*

1997

- *Esmeralda*
- *Alguna vez tendremos alas*
- *Pueblo chico, infierno grande*
- *Gente bien*
- *Los hijos de nadie*
- *La jaula de oro*
- *No tengo madre***
- *Te sigo amando*
- *Mi querida Isabel*
- *María Isabel*
- *El alma no tiene color*
- *Amada enemiga*
- *Huracán*
- *Salud, dinero y amor*
- *Mi pequeña traviesa*

1996

- *Azul*
- *Marisol*
- *Morir dos veces*
- *Confidente de secundaria*
- *Para toda la vida*
- *Cañaveral de pasiones*

* Telenovela histórica

** Parodia del género

1998

- *Preciosa*
- *Rencor apasionado*
- *Sin ti*
- *Una luz en el camino*
- *La usurpadora*
- *Vivo por Elena*
- *Desencuentro*
- *Soñadoras*
- *Gotita de amor*
- *Camila*
- *El privilegio de amar*
- *La mentira*

1999

- *Ángela*
- *El diario de Daniela*
- *Nunca te olvidaré*
- *Rosalinda*
- *Tres mujeres*
- *El niño que vino del mar*
- *Amor gitano*
- *Por tu amor*
- *Infierno en el paraíso*
- *Alma rebelde*
- *Mujeres engañadas*
- *Laberintos de pasión*
- *Serafin*

2000

- *Siempre te amaré*
- *Amigos por siempre*
- *Ramona*
- *La casa en la playa*
- *Mi destino eres tú*
- *DKDA sueños de juventud*
- *Locura de amor*
- *Abrázame muy fuerte*
- *Carita de ángel*
- *El precio de tu amor*
- *Primer amor*

ANEXO NÚMERO DOS SINOPSIS DE LAS TELENOVELAS MÁS REPRESENTATIVAS

María la del barrio

María es una chica de 15 años, pepenadora de basura, cuya vida da un drástico giro al arribar a la casa de la familia De la Vega. No obstante las fuertes humillaciones que debe soportar, ahí conoce al amor de su vida: Luis Fernando, quien, pese a ocasionarle bastantes sufrimientos, habrá de jurarle amor eterno frente al altar.

Pero los pesares para María apenas comienzan: debido a un cruel malentendido y al sentirse abandonada, en un lapso de locura “regala” a su pequeño; hecho que habrá de atormentarla durante mucho tiempo. Durante varios años busca infructuosamente a su hijo; hasta que por fin el destino la lleva a encontrarlo.

El no poder presentarse ante él como su madre, le acarrea muchos más sufrimientos: su hijo va a dar a la cárcel, su marido la engaña con otra mujer, su hija adoptiva la cree una adúltera, la madre adoptiva de su hijo no quiere regresárselo, pero sobre todo, deberá enfrentarse con la perversa Soraya, quien hará todo por desquitarse de María.

Todos parecen estar en contra de ella, nadie parece darse cuenta que es casi una santa. Afortunadamente la vida la reconcilia con todos aquellos que ama, la premia por soportar estoicamente todas sus penas y puede por fin ser feliz.

Peculiaridades:

- Es una telenovela totalmente típica, en donde se pueden apreciar casi todos los lineamientos tradicionales necesarios para la constitución del género, observándose incluso exageración en algunos de ellos.

- Es una nueva versión, con fuerte dosis de fantasía, de la telenovela de Televisa más exitosa mundialmente: *Los ricos también lloran*.
- La protagonista tiene un fuerte arraigo en el ámbito popular, el cual se refleja en los altos índices de audiencia.
- Se confirma que la producción de estas series con base en fórmulas ya conocidas garantiza la aceptación.

Ficha técnica:

Productora: Angelly Nesma Medina; directora de escena: Beatriz Sheridan; director de cámaras: Antonio Acevedo; original de Inés Rodena; libretos: Carlos Romero; Elenco: Thalía (María la del barrio), Fernando Colunga (Luis Fernando), Itati Cantoral (Soraya), Ricardo Blume (don Fernando), Irán Eory (Victoria), Oswaldo Benavides (Nandito), Carmen Salinas (Agridipina), Ana Patricia Rojo (Penélope).

¿Del basurero a las Lomas?
María la del barrio



Lazos de amor

Un accidente marca la vida de tres pequeñas trillizas. Ma. Fernanda queda ciega; Ma. Paula queda con un fuerte trauma al sentir que ella lo provocó y, por ende, ocasionó la muerte de sus padres; y Ma. Guadalupe, a quien casi todos dan por muerta, es en realidad recogida por una “buena” mujer: Ana.

Transcurre el tiempo y estas tres chicas idénticas por fuera pero distintas en su interior hacen su vida, cada una a su manera. Guadalupe es alegre, sencilla y con muchos deseos de triunfar; Fernanda, pese a sus limitaciones visuales, consigue salir adelante; ambas se hacen querer por toda la gente. Por el contrario, Paula es arrogante, caprichosa e intrigante, acostumbrada a tener todo lo que se le antoja.

Mercedes, la abuela de ellas, busca afanosamente durante muchos años a Ma. Guadalupe. Pese a la cercanía, el destino teje demasiados hilos que habrán de complicar y alargar el dichoso encuentro.

Cuando parece que todo será felicidad, Ma. Paula -desquiciada- pretende deshacerse de sus hermanas, quienes le han quitado todo en la vida; principalmente el amor de su tío Eduardo.

Los novios de Ma. Fernanda y Ma. Guadalupe logran evitar una tragedia. La única que recibe su castigo y la muerte es Ma. Paula... o quizás ¿una vez más se habrá salido con la suya?

Peculiaridades:

- Posee una intrincada red de relaciones entre sus personajes.
- Al tener que presentar a cuadro a dos e incluso a las tres trillizas, requirió un trabajo de cámaras más laborioso de lo que normalmente se requiere para el género.

- Pese a seguir los lineamientos del melodrama casero, aporta ciertas novedades, ya que, hasta cierto punto, es original en algunos aspectos.
- Es de las pocas telenovelas cuya historia no es una nueva versión (total o parcial) de otra ya conocida: rasgo común en muchas series de esta década.
- Tuvo un final polémico. al insinuarle al público que las cosas no acabaron como aparentaban.

Ficha técnica:

Productora: Carla Estrada; directores de escena: Miguel Córcega y Mónica Miguel; director de cámaras: Alejandro Frutos; original de: Jorge Lozano, adaptación: Carmen Daniels; elenco: Lucero (Ma. Guadalupe, Ma. Paula y Ma. Fernanda), Luis José Santander (Nicolás), Marga López (Mercedes), Silvia Derbez (doña Milagros), Otto Sirgo (tío Eduardo), Maty Huitrón (Ana), Juan Manuel Bernal (Gerardo) Angélica Vale (Tere), Orlando Miguel (Oswaldo).

La buena, la mala y la ciega
 Yo quisiera poder verlos . . . A mí me gustaría conocerlos . . . Yo no los puedo ni ver . . .



Alondra

A finales del siglo XIX, nace una linda niña a quien llaman Alondra, nombre que habrá de marcar su forma de ser ya que, pese a los convencionalismos de esa época, querrá estar siempre en libertad.

A muy temprana edad queda huérfana de madre y es recluida en un convento, del cual escapa. Su infancia y adolescencia las pasa junto a su tía Loreto, mujer viuda y amargada, que le hace la vida imposible.

Baldomero, su padre, vive recluido en una hacienda con una nueva mujer, cuya existencia desconoce Alondra. Yendo en su búsqueda, Alondra sufre un percance en el que está apunto de perder la vida. Bruno consigue salvarla, pero ahora ambos se encuentran solos y extraviados en medio del bosque. La cercanía y la belleza de Alondra hace surgir el amor entre ellos. Amor que habrá de causarles grandes pesares, ya que Bruno es un hombre casado; cuando ella lo descubre huye atormentada en busca de su padre. Su fe en los hombres ahora es nula, pero aparece en su vida Carlos, un muchacho noble y de buenos sentimientos quien nuevamente le hace creer en la posibilidad de ser feliz.

Alondra deberá enfrentar a una serie de vicisitudes en una sociedad que rechaza a una mujer tan “liberal” para la época. Amando a Bruno pero sacrificándose para no destruir una familia, finalmente acepta a Carlos, quien con el tiempo seguramente habrá de hacerla dichosa.

Peculiaridades:

- Novela de “época” pero cuyo contexto histórico es prácticamente ignorado en la trama.
- A través del vestuario, la ambientación y la escenografía se busca ofrecer algo distinto, en términos visuales, al televidente.

- Serie sin grandes dosis de maldad pero donde el azar se encarga de complicar la vida de los personajes.
- Trama donde los personajes cómicos, así como los protectores de la protagonista adquieren relevancia.
- Final poco convencional en donde la nobleza y el espíritu de sacrificio de la protagonista pueden más que su amor.
- Historia que enlaza al comic con la televisión, ya que proviene de *Cassandra* de la revista *Lágrimas y risas*.
- Con esta telenovela se intenta sacar casi al mismo tiempo que su transmisión en la pantalla, una fototelenovela con la que se refuerza y explota comercialmente aún más a la serie.

Ficha técnica:

Productora: Carla Estrada; Argumento original y adaptación: Yolanda Vargas Dulché; directores de escena: Miguel Córcega y Mónica Miguel; director de cámaras: Alejandro Frutos; elenco: Alondra (Ana Colchero), Bruno (Gonzalo Vega), Ernesto Laguardia (Carlos), Marga López (Leticia), María Elisa (Verónica Merchant), Loreto (Beatriz Sheridan), Baldomero (Erick del Castillo) Raúl (Fernando Colunga), Rigoberto (Juan Manuel Bernal), Cristina (Emoe de la Parra).

Alondra, antes de volar a Nada personal



Acapulco, cuerpo y alma

Lorena es una bella chica oriunda de Acapulco, quien se casa con “David”, sin sospechar que está siendo utilizada pues se trata en realidad de Marcelo, medio hermano de éste, el que sólo pretende desaparecerlo para quedarse con todo su dinero.

Afortunadamente David no muere en el accidente que le provocan. Malherido y con la conciencia “pérdida” regresa a su hogar y se encuentra con que tiene una esposa. Ante las amenazas de Marcelo, Lorena se hace pasar por la mujer de David, pero el engaño no puede ocultarse por mucho tiempo y es descubierta.

Pese a la traición, David no desea separarse de Lorena porque se ha enamorado de ella. Sólo que los innumerables obstáculos que habrán de vencer ponen en peligro su gran amor. Las humillaciones e intrigas de Aidé, los celos e injurias de Marcelo; un padre alcohólico y una ambiciosa y desubicada hermana, y sobre todo la desconfianza de David, convertirán la sencilla vida de Lorena en un torbellino de emociones y peligros que deberá vencer para salir adelante y conseguir la felicidad.

Peculiaridades:

- Nueva versión de *Tú o nadie*, serie muy difundida en el extranjero.
- Telenovela clásica en donde casi todos los lineamientos del género son explotados pero sin caer en exageraciones.
- Triángulo amoroso muy marcado; villanos perversos y manipuladores; personajes aliados con una marcada predilección por alguno de los bandos y con características morales muy parecidas a las de sus compañeros; sufrimientos y conflictos al por mayor para los protagonistas.

- Historia muy convencional y con un mayor número de escenarios exteriores de los que normalmente se usan, con la que se pretendía tener el éxito "asegurado".

Ficha técnica:

Productor: José Alberto Castro, director de escena: Juan Carlos Muñoz, elenco: Patricia Manterola (Lorena), Saúl Lizaso (David), Guillermo García Cantú (Marcelo), Elsa Aguirre (Elena), Karla Álvarez (Julia), Tomás Goros (Germán), Fernando Balzareti (padre de Lorena), Patricia Navidad (Cinthia), Chantal Andre (Aidé), Juan Soler (Humberto).

La manzana de la discordia: Paty Manterola



Luz Clarita

Luz Clarita es una tierna y vivaz chiquilla que vive en un orfanatorio y quien siempre se preocupa por los demás, por lo que todos sienten un cariño muy especial hacia ella.

Su vida cambia cuando es adoptada por el señor Marcelo, quien la lleva a su casa para que con alegría y sus ganas de vivir contagie a su hija, quien pese a su corta edad, está amargada y resentida con la vida por haber perdido a su madre.

Ni con toda su dulzura, Luz Clarita logra que esta niña cambie; por el contrario, se encela muchísimo porque teme que le quite el amor su padre.

Las travesuras infantiles, su deseo de hacer el bien y su nueva familia hacen feliz a Luz Clarita, pero en su corazón siempre hay un hueco: la falta de su madre.

Muy cerca de ella y con un amor especial, está Soledad, mujer buena y noble atormentada por la pérdida de su pequeña, la cual ve en Clarita a su hija extraviada. Soledad se enamora del padre adoptivo de Clarita pero el amor entre ellos es muy difícil de realizarse.

Finalmente, la suerte les recompensa haciéndoles saber que son en realidad madre e hija, colmando de dicha la vida de ambas y formando una linda familia junto a Marcelo y sus hijos.

Peculiaridades:

- Nueva versión de la telenovela infantil *Chispita*.
- Serie en donde la dualidad bien-mal se maneja tanto a nivel adulto como en los niños.
- Trama que coquetea con el cuento de hadas al presentar al protector de la niña como una auténtica hada madrina.

- Historia altamente melodramática, pero con elementos graciosos, encargada de atrapar al público infantil e inculcarles desde temprana edad el gusto por el melodrama.
- Sobresale la pérdida de identidad de la pequeña protagonista como eje principal de la trama.

Ficha técnica:

Productora: Mapat Ortega, director de escena: Pedro Damián, elenco: Daniela Luján (Luz Clarita), César Évora (Marcelo), Verónica Merchant (Soledad), Frances Ondiviela (Paulina), Liza Echeverría (hada madrina).

Esmeralda

En una noche lluviosa, la vida de la familia Salvatierra cambia por completo. Su pequeña hija al parecer a muerto al nacer; pero con la ayuda de Dominga, la señora Salvatierra consigue un nuevo bebé -cuya madre ha muerto- y lo hace pasar por su hijo. Lo que casi nadie sospecha es que aquella bebita no murió; con la ayuda de Dios sobrevive, aunque desgraciadamente queda ciega.

Pasa el tiempo y el destino vuelve a hacer de las suyas poniendo a Rodolfo Salvatierra frente a su hija, a la que reconoce por unos aretes de esmeralda que regalo a la mujer que cambió los niños. Piedras a las que debe su nombre esta tierna chica, quien se enamora de José Armando que no es otro que el hijo de los auténticos padres de ella.

El amor prende inmediatamente entre ambos y pese a las diferencias sociales y al compromiso de Armando con su prima Graciela, se casa con Esmeralda.

El soberbio padre de ambos, no desea una mujer tan insignificante para su hijo, por lo que la secuestra y entrega al doctor Lucio Malaver para que abuse de ella.

Ante tantas injusticias, las identidades son reveladas pero las complicaciones son todavía mayores. El señor Salvatierra no termina por aceptar a su hija. Armando se siente usurpador en la familia; duda de Esmeralda y sólo la "perdona" con la condición de que pierda al niño ella espera, pues piensa que es de Malaver. Esmeralda por supuesto se niega y prefiere huir.

Tiempo después Esmeralda conoce a un joven médico que le devuelve la vista y que está dispuesto a casarse con ella, y a quien le corresponde más por agradecimiento que por amor.

Antes de morir, Malaver confiesa a José Armando que el nunca hizo nada a Esmeralda y que por lo tanto el hijo es suyo. Cuando Armando se da cuenta de la injusticia que ha cometido la busca, pero ya es tarde su corazón es de otro hombre. Ante el fracaso Armando regresa a la finca de la familia y enferma de ceguera “psicológica”, la que cree un castigo por el mal que ha hecho.

Esmeralda, quien nunca ha dejado de quererlo, rompe su compromiso, lo busca, lo perdona y consiguen ser felices.

Peculiaridades:

- Protagonista con bondad y candor en exceso, a quien ni todas las adversidades y fechorías en su contra consiguen doblegarla.
- Personajes con posturas morales y sociales notoriamente distintas.
- Historia en la que los secretos y las identidades ocultas tienen un papel preponderante, y en donde las intrigas, los malentendidos y la desvalorización de la heroína obstaculizan el amor de los protagonistas.
- Nueva versión de las exitosas series venezolanas: *Esmeralda* y *Topacio*, adaptada sin mayores cambios argumentales.
- Pese a la aparente “simpleza”, la trama posee cierta complejidad que consigue atrapar al televidente e inmiscuirlo en la vida de los personajes.

Ficha técnica:

Productor: Salvador Mejía, original de: Delia Fiallo, directora de escena: Beatriz Sheridan; elenco: Leticia Calderón (Esmeralda), Fernando Colunga (José Armando), Enrique Lizalde (Rodolfo), Laura Zapata (Rita), Nora Salinas (Graciela), Gina Moret (Blanca), Salvador Pineda (Dr. Malaver), Raquel Olmedo (Dominga), Alejandro Ruiz (Adrián).

Cañaveral de pasiones

Julia se debate entre dos hombres: Juan de Dios que le ofrece un cariño limpio y desinteresado; y Pablo, quien le inspira una tórrida pasión. Pero a ninguno de ellos (quienes por cierto son medios hermanos) puede corresponder; querer al primero significaría traicionar a Mireya, su mejor amiga desde la infancia. Amar a Pablo es todavía más difícil, ya que es hijo de Remedios, la mujer que la odia porque ve en ella a la hija de la mujer que le arrebató a su esposo.

Por si fuera poco, la casa de Julia es un infierno. Fausto, su padre, y Dinorah, la hermana de su madre muerta, la detestan injustificadamente. Por suerte cuenta con la protección de Prudencia y de sus padrinos Amalia y Samuel.

En medio de este mundo hostil, Julia y Pablo deberán pelear por su amor, enfrentando rivalidades, celos, cargos de conciencia y un destino que parece ensañarse con ellos.

Aunque a veces injusta, la vida va dando su merecido a cada uno de los participantes de esta serie, castigando a los malvados y premiando a quienes, como Julia y Pablo, merecen la felicidad.

Peculiaridades:

- Los recursos del género, tales como los triángulos amorosos, el repentismo, el destino como hilo conductor, la protagonista azotada por la maldad, el maniqueísmo, los secretos y la madre arrepentida en busca de su hijo, son bien explotados, por lo que la historia no pierde tanta verosimilitud.
- Los villanos poseen mucha fuerza y no son tan irreales como en otras producciones.

- La mayoría de los personajes tiene peso en la historia, a diferencia de otras producciones en que abundan seres cuya participación es irrelevante.
- Es una telenovela clásica, sin novedades genéricas pero bien contada.
- Sus altos niveles de audiencia le permitieron acceder del horario vespertino al nocturno.

Ficha técnica:

Productores: Humberto Zurita y Cristian Bach; directora de escena: Angélica Aragón; original de Caridad Bravo Adams; elenco: Daniela Castro (Julia), Juan Soler (Pablo), Francisco Gatorno (Juan de Dios), Patricia Navidad (Mireya), Angélica Aragón (Josefina), Leonardo Daniel (Fausto), Azela Robinson (Dinorah), Alma Delfina (Prudencia), Roberto Ballesteros (Rufino), Fernando Balzaretí (Padre Cuco), Jorge Russek (Samuel), César Évora (Amador), Felicia Mercado (Margarita), Elizabeth Dupeyrón (Socorro).

Un tormentoso triángulo amoroso
Pablo, Julia y Juan de Dios



Marimar

Marimar es una chiquilla costeña, huérfana pero criada amorosamente por sus abuelos, enamorada de Sergio, un futbolista hijo de un hacendado, el cual se casa con ella usándola sólo para fastidiar a su padre. Luego de casados, Marimar debe soportar humillaciones de todo tipo, sobre todo de la perversa madrastra de Sergio.

Las intrigas y los malentendidos ocasionan que Marimar, estando embarazada, huya refugiándose en Valle encantado, lugar en donde encuentra a su padre, quien se encarga de convertirla en toda una dama de sociedad.

El destino vuelve a unir a Sergio y Marimar, quien ahora se hace pasar por otra mujer para vengarse de todos aquellos que le hicieron daño. Bella consigue vengarse de todos pero en su corazón hay un sentimiento mucho más fuerte: su amor por Sergio. Finalmente la vida los vuelve a unir y, libres de egoísmo, son felices al lado de su pequeña hija.

Peculiaridades:

- Es una telenovela sin sorpresas genéricas, apegada al modelo típico; con tragedias, secretos, seres perversos acosando a la protagonista y muchos sufrimientos.
- La historia raya en lo gracioso y lo absurdo, cuando Sergio es incapaz de reconocer a Marimar, cuando se transforma en unos meses en una mujer de sociedad.
- Da la impresión de que fue elaborada con recortes de otras series como *Rosa salvaje*, por ejemplo.
- Juega con la fantasía telenoveleras al presentarnos a una protagonista “salida del mar”.

- Fue muy criticada pero muy vista y tuvo mucho éxito en el extranjero.

Ficha técnica.

Productora: Viviana Pimstein; directora de escena: Beatriz Sheridan; original de Inés Rodena; libretos: Carlos Romero; elenco: Thalía (Marimar), Eduardo Capetillo (Sergio), Chantal Andere (Angélica), Ricardo Blume (Enrique), Ada Carrasco (abuela), Tito Guizar (abuelo Pancho), Guillermo García Cantú (Rogelio), Frances Ondiviela (Brenda), Marcelo Bouquet (Rodolfo).

Donde manda el corazón, siempre siempre manda el amor...



ANEXO NÚMERO TRES

ENTREVISTA CON CARLOS BARAJAS, JEFE DE PISO EN
LA PRODUCCIÓN DE LA TELENVELA *ROSALINDA*
(12 DE ABRIL DE 1999)

¿Cuántas cámaras se emplean normalmente en las grabaciones?

—“Por lo regular empleamos 3, pero ha habido ocasiones en que llegamos a utilizar hasta 7; por ejemplo en uno de los teleteatros *Juegos fatuos*, en donde teníamos un escenario circular, usamos 6 y otra más que hacia las tomas desde arriba...”

—¿Pero en telenovela?

—“En las novelas usamos casi siempre 3.”

—¿Por qué la utilización de tantos primeros planos y planos medios?

—“Pues eso más que nada es a gusto del director de cámaras... Y también tiene que ver con las necesidades de la novela...”

—¿Cuál es su significación, qué pretenden resaltar?

—“Pues se trata de que vean las reacciones de los personajes, por ejemplo cuando sucede algo emocionante nos acercamos para que el público pueda ver la consternación, la cara que ponen los actores cuando les dan una noticia o les dicen algo impactante.”

—¿A qué se debe la escasa movilidad de cámaras?

—“Al tamaño de los foros, si te fijas no tenemos mucho espacio y además no las requiere la novela... por el estilo de producción que manejamos.”

—*¿Por qué la mayor parte de las grabaciones se hacen en espacios cerrados?*

—“No, no la mayor parte, tenemos gran cantidad de grabaciones en locaciones. Últimamente se ha buscado utilizar más locaciones, antes por ejemplo las escenas en cafecitos o restaurantes las grabábamos aquí en los foros, ahora se hacen afuera, pues para darle mayor realismo a la novela.”

—*¿Cuál es la proporción de grabación en foros y en exteriores?
¿70-30?*

—“Yo diría más bien 60-40. Te digo que últimamente hemos estado saliendo ha grabar mucho afuera. En las locaciones grabamos por ejemplo las fachadas de las casas, las entradas de los coches... varias cosas se graban en locaciones y ya después se arman con las escenas que grabamos aquí en los foros.”

—*¿Qué dificultades (espacio, tiempo, costos) acarrea la grabación en locaciones?*

—“Más que nada la gente, ahora que estuvimos grabando en el panteón todos querían acercarse y mirar a Thalía.. y eso dificulta mucho nuestro trabajo; tuvimos que acordonar la zona para que la gente no nos moleste, no nos estorbe y a veces eso, ellos no lo entienden. También tenemos que grabar según la luz, por ejemplo si se requieren escenas de día sólo podemos estar hasta que hay sol, al acabar el día ya no podemos grabar. Otro de los problemas es el de las frecuencias, en ocasiones los celulares interfieren las frecuencias de los operadores y eso dificulta... pero ya tenemos bien medidas esas situaciones.”

—*¿Cómo se construye la narratividad visual, es trabajo de edición, el director de cámaras lleva el control, está indicada en los libretos?*

—“Allá en la cabina sobre todo llevan el control; además si te fijas, muchas de las indicaciones están dadas en el libreto. Se lleva un control muy rígido para que las grabaciones sean más ágiles.”

—*¿Tienen libertad entonces para modificar ciertas cosas?*

—“Pues dependiendo los problemas que haya aquí en el foro si podemos modificar algunas cosas en el transcurso de las grabaciones. Pero normalmente está ya todo muy calculado, ya tenemos demasiada experiencia casi todos los que estamos en esto.”

—*¿Se modifican las historias según las circunstancias, por ejemplo un rating bajo?*

—“Sí como no. En la historia original Thalía no tenía una hija, aquí se la pusieron para jalar más gente. Además como la historia va casi al parejo de las transmisiones los escritores tienen tiempo de hacer todas las modificaciones que quieran. Estas escenas que estamos grabando, las ves mañana en la noche en tu casa.”

—*¿Pero eso dificulta mucho el trabajo de ustedes?*

—“La verdad es que sí. Dicen que así les funciona para que puedan cambiar la historia según como reacciona el público, pero la verdad es que para nosotros son verdaderas friegas. Cuando grabamos aquí mismo *La usurpadora*, teníamos que grabar a veces hasta la madrugada, por que la novela iba casi al parejo de las grabaciones. O tenemos que grabar sábados

y domingos para que salga el capítulo del lunes. A la producción le conviene así, pero es muy cansado para todos.”

—*¿Por qué las escenas tan cortas?*

—“Las escenas así de cortas se usan para no fatigar a los actores. Si te fijas tenemos que estar interrumpiendo a cada rato, por cualquier detalle que salga mal o porque se equivocan en los diálogos. Lo hacemos así para evitar errores... A veces podemos editar, pero en ocasiones tenemos que repetir la escena completa, y eso cansa mucho a los actores.”

—*Además de un cierto ritmo que tiene que llevar la telenovela...*

—“Claro, la televisión requiere que sea dinámico, porque si no se nos aburre la gente. Cuando tenemos que grabar todo seguido hay más presión, si de por sí ahorita estamos bien presionados... A eso se debe que las escenas sean muy cortas: $\frac{1}{2}$ página, 1 página, a lo más que llegamos a grabar seguido son 2 páginas. En los teleteatros por ejemplo tenemos que grabar puras escenas de 2 o más páginas... pero por lo regular el ritmo de las novelas es más rápido.”

—*En promedio ¿Cuánto cuesta hacer una telenovela?*

—“¡Uf!, exactamente no lo sé, pero sí son demasiados gastos: pagarle a los actores, a los técnicos a toda la gente que colabora que es mucha, es bastante el dinero que se invierte...”

—*¿Cómo cuánto más o menos?*

—“Yo diría que entre 850 mil y un millón de pesos...”

—*¿Pero todo ese dinero se recupera no?*

—“¡Por supuesto!, nada más ahorita, esta novela todavía no la acabamos de grabar y ya está vendida a más de cien países. Sobre todo por Thalía, ella jala mucha gente...”

—*Entonces ¿Es redituable hacer telenovelas? ¿Son un negocio?*

—“Claro que sí son un negociazo, todo el dinero que se invierte se recupera. Televisa no da pasos en falso, sabe lo que le gusta a la gente, lo que se vende y eso es lo que produce.”

OBSERVACIONES:

Dado el tamaño tan reducido de los foros, con 3 cámaras es suficiente para cubrir todos los posibles ángulos; inclusive un mayor número de ellas quizás obstaculizaría el trabajo de las demás.

El foro 8, lugar donde graban la novela tiene una extensión de 1,000 metros cuadrados aproximadamente.

Los sitios en los que se desarrolla gran parte de las escenas como la casa principal (la de Valeria Altamirano) está hecha ahí en los foros.

En el transcurso de las grabaciones se van presentando algunos problemillas e inconvenientes, como por ejemplo, que se salen de cuadro los actores y hay que indicarles las posiciones; que algo de la escenografía estorba o no se ve bien y hay que cambiarlo, que el maquillaje de algún actor no se ve bien en pantalla, etc.

Se van haciendo modificaciones según las circunstancias y de las observaciones que dan el director de cámaras y el director de escena, desde la cabina.

Los planos no pueden abrirse tanto por cuestiones de espacio básicamente. En un set que puede medir entre 25 m², 30 m² o cuando mucho 40 m², tiene que estar el mobiliario de la escenografía, los actores, el micrófono, las 3 cámaras, así como algunos técnicos.

Por eso mismo los personajes no se mueven demasiado porque además dificultan el trabajo de enfoque de las cámaras.

La escenografía efectivamente es muy austera, los cuadros y objetos son muy escasos, los muebles sólo los estrictamente necesarios. Cuando se termina de grabar las escenas la escenografía es removida inmediatamente por los técnicos. Hay sets que ya no van a volver a utilizarse en la historia y que tienen que quitarse rápidamente y sustituirlos por otros. Otros por el contrario ya son fijos, pero aun así se mueven, por ejemplo para utilizar una cama que hacía falta en otro set.

En pantalla la escenografía se ve muy real, pero en vivo se nota lo falsa y corriente, incluso suponiendo que simulan una casa de gente rica.

Se lleva un estricto control en las grabaciones, cada persona tiene asignada sus funciones específicas. Son muchas personas las que están checando todos los detalles: utilería, maquillaje, montaje, camarógrafos, continuistas, encargados de vestuario, microfonista, caracterizaciones, jefe de piso, auxiliares, apuntador, directores de escena y de cámaras, así como sus asistentes.

La cantidad que maneja con relación al costo de la telenovela me parece pequeña, se manejan cantidades de 2 millones de dólares, para *La usurpadora*, por ejemplo. De cualquier manera si sumamos los costos de la publicidad y la venta exitosa de las series en le extranjero, las telenovelas son efectivamente un buen negocio.