

St. John's University

**St. John's Scholar**

---

Theses and Dissertations

---

2020

**LA EXPANSIÓN DE LA TELENVELA LATINOAMERICANA: DEL  
MELODRAMA CLÁSICO A LA TELENVELA ACTUAL**

Diana Higuera Cortes

Follow this and additional works at: [https://scholar.stjohns.edu/theses\\_dissertations](https://scholar.stjohns.edu/theses_dissertations)

---

**LA EXPANSIÓN DE LA TELENUELA LATINOAMERICANA:  
DEL MELODRAMA CLÁSICO A LA TELENUELA ACTUAL**

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

to the faculty of the

DEPARTMENT OF LANGUAGES AND LITERATURES

of

ST. JOHN'S COLLEGE OF LIBERAL ARTS AND SCIENCES

at

ST. JOHN'S UNIVERSITY

New York

by

Diana Higuera Cortés

Date Submitted \_\_09-13-2020\_\_\_\_

Date Approved \_\_09-21-2020\_\_\_\_

---

Diana Higuera Cortés

---

\_ Dr. Alina Camacho-Gingerich

**© Copyright by Diana Higuera Cortés 2020**

**All Rights Reserved**

## **ABSTRACT**

### **LA EXPANSIÓN DE LA TELENVELA LATINOAMERICANA: DEL MELODRAMA CLÁSICO A LA TELENVELA ACTUAL**

Diana Higuera Cortés

Since the 1950's the Latin-American soap-opera, known as telenovela, was established as one of the most important cultural products of the continent. The telenovela also exceeded the geographical border and reached great recognition. Although it has been alleged that telenovelas characterize the Latin-American society, each nation has used the tv format to represent local customs, tradition and to maintain social and religious values. This thesis displays the path followed by the telenovela, its development during the foundation of mass media in Latin-America, as well as its roots in the melodrama from the 19th century, the Feuilleton and the Radionovelas. In addition to that, this document discusses the evolution of the telenovela in México, Colombia, Brazil and the United States, giving particular attention to the social, economic and political impact of this TV format.

Key Concepts: Melodrama, Folletín, Telenovela, Radionovela, Latinoamérica.

## **ABSTRACT**

### **LA EXPANSIÓN DE LA TELENVELA LATINOAMERICANA: DEL MELODRAMA CLÁSICO A LA TELENVELA ACTUAL**

Diana Higuera Cortés

Durante la segunda mitad del siglo XX, la telenovela latinoamericana se estableció como uno de los productos culturales más importantes del continente y logró la expansión y el reconocimiento a nivel internacional. Sin embargo, cada nación en la que se producen telenovelas ha usado el formato para representar las costumbres locales y mantener en vigencia valores sociales y religiosos. Esta tesis hace un recorrido por la evolución de la telenovela, desde sus antecedentes en el melodrama del siglo XIX, pasando por el folletín y la radionovela, hasta las producciones actuales. Además del proceso de evolución de la telenovela, también se hará un énfasis en las características de la telenovela de países como México, Colombia, Brasil y Los Estados Unidos, enfatizando en el impacto social y la fuerte influencia de las instituciones políticas y religiosas en el surgimiento de los medios de comunicación masivos.

Key Concepts: Melodrama, Folletín, Telenovela, Radionovela, Latinoamérica.

## DEDICATORIA

Hace cuatro años cuando decidí venir a Los Estados Unidos a visitar algunos amigos, jamás pensé que mi vida tomaría este rumbo. Si bien es cierto que me emocionaba la idea de algún día convertirme en docente universitaria y poder ayudar a la población latina inmigrante, nunca pensé que esto se convertiría en realidad. Hoy, mientras escribo estas palabras, estoy inmensamente agradecida del proceso que he vivido y de cada una de las experiencias que me permitieron lograrlo. Pero, sobre todo, estoy agradecida por esas personas que se aparecieron en mi camino y me apoyaron para lograrlo. Casualmente, todas ellas, mujeres trabajadoras, exitosas y madres, se convirtieron en un modelo a seguir y una inspiración durante los días difíciles y de incertidumbre. A ellas, un millón de gracias... Y ojalá también sientan como suyos, cada uno de esos logros académicos que he alcanzado y todos aquellos que están por llegar, porque nada más valioso y poderoso que el ejemplo y la admiración hacia una mujer fuerte.

A mi mamita linda, a la que, aún en la distancia, la siempre llevo en mis pensamientos y es el motor de mi vida. Gracias a ella soy lo que soy, y su esfuerzo para sacarnos adelante durante nuestra niñez ha sido el mejor ejemplo de una mujer abnegada e independiente.

A mi Abuela Elisa, que, aunque se fue hace poco, los recuerdos de las noches en que veíamos telenovelas hasta la madrugada animaban el proceso de escritura de esta tesis.

A Tracy, a quien le debo todo lo que he logrado en este país. Su cariño, guía y ayuda en mis momentos más difíciles han permitido que haya podido ingresar a St. Johns. Su

inteligencia, integridad y fortaleza han sido un modelo por seguir. En mis mejores sueños, siempre anhelo llegar a ser algún día como ella.

A María y a Isla, a quienes su paciencia, cariño y generosidad trajeron estabilidad a mi vida y me brindaron el cariño de una familia. Gracias a ellas por permitirme llevar a cabo la locura poder estudiar y trabajar tiempo completo.

A mis amigas colombianas, Tatiana, Alejandra, Yuly, Natalia, Kate, Mabel y Nicole, quienes me escucharon todas mis penas y mis quejas, y sus palabras hicieron mucho más llevaderos los días de confusión y tristeza.

A Tanique y a Diana Flores, que llegaron a mi vida para alegrar las rutinas largas y pesadas con su amistad. Todas esas horas al teléfono escuchando mis problemas tienen un lugar muy importante en mí. Las admiro profundamente también por todos los retos que han enfrentado y su entereza para seguir adelante.

A mi pequeña Lilo, que siempre me acompaña en las noches largas de lectura y escritura, y sus travesuras alegran mis días.

Finalmente, y no menos importante, a la Doctora Alina Camacho-Gingerich, quien confió en mí aún sin conocerme, y me dio la oportunidad de trabajar con ella materializando mi deseo de poder estudiar una maestría en una universidad americana. Su confianza, paciencia, cariño y guía fueron indispensables no sólo en los asuntos laborales y académicos, sino que me permitieron ingresar al programa de doctorado que quería, y cuya labor y compromiso con la comunidad latina e intelectual del país avivan el deseo de continuar con el fuerte legado que dejó en mí.

¡Gracias!

## PREFACIO

Las telenovelas fueron un elemento importante durante mi infancia y adolescencia, y en parte, constituyeron el modelo de relaciones interpersonales a seguir en los primeros años de mi juventud. Como muchas mujeres latinoamericanas, y colombiana en especial, la rutina nocturna en mi hogar estaba enmarcada por la cena en compañía de mi mamá y mi hermano, y varios melodramas televisivos que iban desde las 7p.m. hasta las 10p.m. Muchas de estas telenovelas provenían de distintas naciones, y aunque las producciones colombianas se impusieron en los últimos años, luego del rotundo éxito de *Yo soy Betty, la fea*, en casa vimos novelas mexicanas, venezolanas, peruanas, y desde luego, colombianas.

A pesar de que unas u otras fuesen producidas en distintas naciones, con diversos patrones culturales y temáticas, el eje central siempre era el mismo, la lucha por conseguir el amor de un hombre sin importar el actuar de éste. El sufrimiento de los personajes principales era -y aún es- una cuota infaltable que se gravó en el imaginario femenino latinoamericano, y es hoy una premisa comúnmente aceptada, en la que se cree que sin sufrimiento no hay amor. Además de esto, las telenovelas reforzaron ideales religiosos, en los que se primaba la integridad física y el recato de la mujer, y se castigaba la sexualidad, reduciendo el valor de una mujer únicamente a su comportamiento sexual. Una de las telenovelas que más me conmocionaron fue *Leonela, Muriendo de Amor* (1997), en la cual el protagonista, un joven humilde llamado Pedro Luis, abusó sexualmente de Leonela, una chica bella, acaudalada y profesional, y su contraparte femenina. Luego de varios sucesos, un hijo producto de la violación y la estadía de Pedro Luis en la cárcel, este par lograron rehacer sus vidas juntos y formando una familia. Si bien la primera versión de dicha historia se produjo en 1984, hoy considero perturbante pensar que una historia puede girar entorno

a una violación, y que socialmente se le perdone al hombre dicha actuación y aún más, se le dé la oportunidad de tener una nueva vida con quien fue su víctima, fortaleciendo así la idea de que los hombres siempre han tenido y tendrán derechos sobre el cuerpo femenino.

Hoy en día, cuando he tenido la oportunidad de entender el trasfondo sociocultural e histórico de estas producciones, encuentro fascinante como muchas mujeres han fijado sus creencias y estilo de vida en las telenovelas. Por ejemplo, una noche mientras dictaba una clase de inglés a adultos de origen latino, propuse a mis estudiantes elaborar una historia conjunta utilizando ciertas estructuras gramaticales, y en la que cada estudiante agregara una oración al argumento. A medida que las alumnas daban su aporte a la historia, ésta se hacía muy dramática y giraba en torno al romance de una chica inmigrante y un apuesto joven americano dispuesto a solucionar los problemas de su amada. Sin dudarlo, el melodrama había cautivado la atención de todos los participantes en el aula, más que el ejercicio mismo. Cuando decidí terminar la actividad, finalicé la historia argumentando que la chica decidía no casarse ya que amaba su libertad e independencia. La desilusión de mis estudiantes fue evidente, y varias se acercaron a manifestarme que ellas habían escrito un final paralelo, más acorde a como debía ser la historia. Desde luego, los dos personajes se casaban y tenían un final de cuento de hadas.

Desde mi experiencia, también puedo afirmar que las telenovelas no sólo fascinan a adultos inmigrantes que crecieron de la mano de cadenas como Televisa, Venevisión, y RTI, sino que también son un elemento indispensable en los hogares bilingües y biculturales a lo largo y ancho del territorio estadounidense. En un pequeño ejercicio investigativo que realicé sobre la construcción de la identidad en los hablantes hereditarios del español, fue sorprendente encontrar que las telenovelas son el eje central de la relación

entre madre e hijos, y que se constituyen como el vínculo logra cerrar la brecha generacional, lingüística y cultural entre los miembros del núcleo familiar. Incluso, tal es el impacto de las telenovelas, que estas se convierten en un instrumento unificador en las comunidades latinas del país norteamericano. Por ello, quisiera investigar sobre la maquinaria socioeconómica detrás de la producción de las telenovelas y comprender por qué, a pesar de las diferencias y el paso del tiempo, la telenovela aún se enmarca como un elemento distintivo y trasnacional de la cultura latinoamericana y un símbolo de identidad en las comunidades latinas en Los Estados Unidos. En este sentido, este documento intentará hacer un recorrido por los orígenes y evolución de la telenovela, desde la creación del melodrama clásico en las letras europea del siglo XIX, hasta la producción de telenovelas y seriados modernos, pasando por sus principales características, el impacto en la sociedad latinoamericana y su estrecha relación con la literatura.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA.....</b>	<b>ii</b>
<b>PREFACIO.....</b>	<b>iv</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. LOS ANTECEDENTES DE LA TELENVELA.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 La novela por entregas y el folletín .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 La radionovela.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 Los orígenes de la telenovela y su propagación en Latinoamérica.....</b>	<b>21</b>
<b>2. EL CASO DE LA TELENVELA MEXICANA.....</b>	<b>26</b>
<b>2.1. La discriminación a las comunidades indígenas.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2 La telenovela educacional y al servicio de la sociedad.....</b>	<b>39</b>
<b>3. LA TELENVELA EN COLOMBIA.....</b>	<b>43</b>
<b>3.1 El narcotráfico y las narconovelas.....</b>	<b>48</b>
<b>4. OTRAS DIVERSIFICACIONES DE LA TELENVELA.....</b>	<b>52</b>
<b>4.1 El modelo de telenovela brasileña.....</b>	<b>52</b>
<b>4.2 La telenovela en Los Estados Unidos.....</b>	<b>56</b>
<b>5. EL FUTURO DE LA TELENVELA.....</b>	<b>60</b>
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUCCIÓN

El continente latinoamericano se compone de 23 naciones en el territorio comprendido desde el río Bravo del Norte en México hasta la Tierra del Fuegos en la Patagonia argentina. Aunque todas éstas comparten elementos geográficos y culturales comunes tales como el legado de la colonización española, la lengua, y eventos históricos similares, hoy por hoy la telenovela se constituye como un elemento de cultura popular capaz de cruzar todo tipo de fronteras físicas y temporales en el continente. México, Brasil, Colombia, Argentina y Los Estados Unidos son los mayores productores de telenovelas, y lideran el mercado global de estas producciones y la industria del entretenimiento latinoamericano.

La telenovela se define como un género televisivo producido en Latinoamérica, cuya principal característica es contar, desde una perspectiva básica melodramática y en alrededor de 100 capítulos, una historia romántica con un final feliz. Este fenómeno televisivo ha sido el de mayor auge en la sociedad latinoamericana debido a la manera en que retrata la realidad, puesto que hace posible que la gente tenga una identificación con los personajes y con las historias que enmarcan estas producciones. Además de ello, su éxito se basa en la apropiación de realidades y de hechos cotidianos que hacen recordar a los televidentes parte situaciones.

A lo largo de varias décadas, la telenovela se ha convertido en un espacio recreacional, cultural, que define razas, culturas, religiones e ideologías, y a su vez, uno de los medios publicitarios más populares de la industria televisiva. De acuerdo con June Carolyn Erlick, docente e investigadora universitaria en la Universidad de Harvard y

columnista para The New York Times, *“Las telenovelas constituyen la rutina de la vida pública, uniendo a ciudadanos por fugaces momentos en la actividad colectiva de seguir las historias en la pantalla... Son mucho más que una institución nacional, son una conexión importante entre los países que las producen y los que las importan”* (Erlick, 8). Sin importar el hecho de que la historia sea basada en la realidad o en la ficción, las telenovelas han logrado atrapar más y más televidentes, y sus fans siguen fielmente la historia, se creen parte de ella, se identifican con sus personajes, sus vivencias, generan expectativas sobre la misma, y se inventan sus propios finales para con la historia.

Por estas razones, las telenovelas han tomado tanta fuerza y se consideran imprescindibles en la programación de las cadenas televisivas, no sólo de Latinoamérica, sino de muchos países del mundo. Tanto es el poder de audiencia de la telenovela, que ésta llega a ocupar un lugar privilegiado en la programación de las televisoras, y los horarios de mayor captación de televidentes, donde se considera que la familia utiliza la televisión como una actividad colectiva que les sirve para interactuar, reunirse e intercambiar opiniones. Así pues, aunque las telenovelas son amadas por muchos y criticadas por otros, éstas comunican en sí un sin fin de pasiones, historias, culturas y emociones que hace que el público se identifique con ellas y las adopte como parte de su cotidianidad.

## 1. LOS ANTECEDENTES DE LA TELENOVELA

Como ya se mencionó anteriormente, uno de los componentes más importantes de la telenovela es el *Melodrama*. De acuerdo con el diccionario de *La Real Academia de la Lengua Española*, “El término melodrama proviene del griego *mélōs* 'canto con música' y *drâma* 'acción dramática', -similar al drama, pero con varios personajes- y se refiere a la obra teatral dramática en la que se resaltan los pasajes sentimentales mediante la incorporación de música instrumental”. Éste es un género que surge en Europa hacia finales del siglo XVIII y consiste en una obra, ya sea teatral u operística, en la cual, la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso.

El melodrama surge hacia 1797 y crece rápidamente, propagándose por todos los teatros europeos, llegando a su momento más significativo en 1820 con la obra *La posada de Adrets*. Este nuevo género posee una estructura dramática que tiene sus raíces en la tragedia tradicional de Eurípides y en el drama burgués de Diderot, y cuyo objetivo es exagerar los sentimientos de los personajes para llegar a un público de masas, más vulgar y menos estudiado. De acuerdo con el sociólogo español Jesús Martín Barbero en su obra *De los Medios a las Mediaciones*:

*El melodrama nace como espectáculo total para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y de ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que busca en la escena no son palabras, sino acciones y*

*grandes pasiones. Y ese fuerte sabor emocional es la jocosidad que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular.* (Martín Barbero 111).

Los melodramas tienen sus raíces en las representaciones teatrales medievales de moralidad y se desarrollaron con gran aceptación durante el romanticismo francés de los siglos XVIII y XIX. En las novelas sentimentales de dicho movimiento, los melodramas adquirieron gran popularidad en Inglaterra y en Francia. Estos dramas y novelas se centraron en los códigos morales cristianos establecidos con respecto a la vida familiar, el amor y el matrimonio, y pudieron verse como un reflejo de los problemas planteados por la Revolución francesa, la Revolución industrial y los cambios socioculturales de la época hacia la modernización. Muchos melodramas constituyeron una crítica a los conflictos de clases de la época representados en historias de abusos sexuales hacia mujeres jóvenes de clase media por parte de sujetos pertenecientes a la aristocracia, como una metáfora a los abusos de poder que ejercían individuos de esta condición hacia los menos favorecidos. El melodrama también reflejó las ansiedades de la clase media después de la Revolución industrial, puesto que se temían tanto a la aristocracia dominante y sus efectos sobre la "abrumante" clase trabajadora.

Además, estas obras transcurrían en ambientes cotidianos como la esfera privada del hogar y se centran en cuestiones de moralidad y familia, amor y matrimonio, y a menudo con desafíos de una fuente externa, como una mujer "tentadora" o un villano aristocrático que desafiaba los principios cristianos. El melodrama examinaba los problemas familiares y sociales en el contexto de un hogar privado, con su audiencia prevista como espectadora y con un enfoque ligero que permitiera la digestión de la historia sin requerir un bagaje educativo. De esta forma, los melodramas centraban la mayor parte

de su atención en la víctima y en una lucha entre las elecciones buenas y malas, como que un hombre sea alentado a abandonar a su familia por una "tentadora malvada". Otros personajes comunes fueron la "mujer caída", la madre soltera, el huérfano y el hombre que está luchando con los impactos del mundo moderno.

En este sentido, al tener una finalidad de alcance popular, el melodrama se produce con cierta complejidad ambicionando a la esquematización y polarización de sus personajes. Además, se enfoca en mostrar a los buenos y los malos en situaciones horribles o tiernas, apuntando a conmover al público sin un gran esfuerzo textual, sino recurriendo a efectos escenográficos. La división clara de los personajes entre buenos y malos hace que los mismos no tengan la más mínima elección trágica, estén modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto con una fácil catarsis. Martín Barbero identifica cuatro tipos de personajes que direccionan el núcleo de la historia y apelan a sentimientos y emociones bien definidas:

*Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos -miedo, entusiasmo, lástima y risa-, aquellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones terribles, excitantes, tiernas y burlescas personificadas o 'vivas' por cuatro personajes como el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo, que al juntarse realizan la revoltura de un melodrama con pretensión de tal intensidad, que no puede lograrse sino a costa de la complejidad.*  
(Martín Barbero 137).

Adicionalmente, las situaciones presentadas son inverosímiles, pero bien logradas, ya que existe la desgracia absoluta o la felicidad inexpresable. El destino cruel que termina por arreglar la vida de los personajes (en el melodrama optimista) o que acaba dándoles un final sombrío y tenso, como en la novela negra. Las injusticias o recompensas son artificios para destacar valores populares tales como la bondad o el civismo. Además de ello, el melodrama a menudo sitúa sus historias en lugares totalmente irreales y fantásticos, tales como la naturaleza salvaje, un castillo, una isla desierta, bajos fondos como el infierno, etc., y se vale de abstracciones sociales, ocultando los conflictos sociales de la época, reduciendo las contradicciones de una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Sin embargo, el melodrama ha sido criticado y menospreciado por la élite literaria y burguesa, ya que se pensaba -y aún se piensa- que este género se produce para las clases populares, las cuales encuentran en sí una "catarsis social" que les impide entender y reflexionar sobre su realidad, y condición social.

Hoy en día, el melodrama ha traspasado las fronteras de los escenarios teatrales y se ha convertido en una de las herramientas favoritas del cine y la televisión, ya que aún evoca emociones y grandes pasiones en la audiencia. En Latinoamérica, el melodrama se desarrolló y se instituyó como la base de las telenovelas. Críticos de la telenovela han afirmado a lo largo de la evolución de esta misma, que su éxito y popularidad en América Latina se debe a su uso del melodrama, pero, además, autores como Lisandro Otero concluyen que el melodrama es el "*género favorito en estas tierras americanas*".

## 1.1 La novela por entregas y el folletín

La telenovela actual tiene sus orígenes en la famosa *novela por entregas* o *Folletín*, la cual pronto evolucionó a la Radionovelas y posteriormente al programa televisivo de hoy en día. La novela por entregas inició como historias contadas por voceros o narradores que cautivaban al público con historias leídas en voz alta en el siglo XVIII. Dichas historias se consideran como el primer medio de comunicación de masas en tanto que eran obras representadas en diversos sitios que lograban entretener al pueblo y mantenerlo distraído de los acontecimientos sociopolíticos de la época. John B. Thompson, sociólogo inglés experto en medios latinoamericanos, plantea

*El advenimiento de la comunicación de masas, en especial desde la aparición de los periódicos de circulación masiva en el siglo XIX ha tenido un profundo impacto en los modos de experiencia y en los patrones de interacción característicos de las sociedades modernas y deriva en una serie de actitudes y comportamientos pasivos ante los hechos que ocurren en su entorno, sin importar si repercuten en su mundo cotidiano e, incluso, si afectan o no a los demás.* (Thompson 256).

Debido al éxito de ésta, en Francia, los periódicos *Journal des débats* y *La Presse* pronto empezaron a publicar las historias en la parte inferior de sus diarios. Sin embargo, dichas historias eran escritas en varias partes, y distribuidas dependiendo del éxito de la entrega inmediatamente anterior, y solían dejar a sus lectores en suspenso, con el fin conocer el éxito de éstas a través de la opinión de los lectores. Así pues, como lo enfatiza Laura Soler Azolín:

*La publicación estuvo determinada por la mediación del editor del periódico de la imprenta en una consciente y a veces explícita preocupación por el lector y los efectos de la lectura. Esta función social fue configurada desde los propósitos del escritor, la realidad textual y la actividad de lectura. Se tuvieron en cuenta entonces las prácticas, usos o apropiaciones que de los textos podían hacer los lectores y desde su publicación se buscó intervenir en las formas de construcción de sentido. (Soler Azolín 158).*

Dicha acción les permitió a los escritores y editores poder ir cambiando la trama de la historia, -en caso de que la entrega anterior no fuese exitosa- ya que era escrita simultáneamente a la publicación de los capítulos anteriores. Esto fue uno de los primeros medios de intercambio comercial en el siglo XVIII, ya que de alguna manera permitía la interacción y retroalimentación del público -más bien de quienes hacían de voceros o leían en voz alta- y los escritores y editores. Según Daniel Mato, la literatura siempre ha jugado un papel determinante en la sociedad, y sus alcances van transformándose a la par de los avances tecnológicos, desde sus inicios en la oralidad hasta la incursión de técnicas tipográficas y de distribución masiva.

*Corresponde la primera fase a la literatura de tradición oral, anterior a la invención de la imprenta; la segunda comienza con los primeros momentos de la historia de la impresión, puesto que sus manifestaciones se plasman con la ayuda de las nuevas técnicas tipográficas; la tercera se inicia a partir de la extensión generalizada de los modernos medios de comunicación de masas. (Mato 7).*

Posteriormente a las entregas literarias orales, o en los periódicos, en Francia se desarrolla el afamado *Feuilleton* o *Folletín*, el cual consistía en un cuadernillo anexo a la

edición periodical que también contenía entregas literarias para un público de masas. Durante el Romanticismo francés, se inició un proceso de alfabetización a las clases más humildes como consecuencia a las revoluciones sociales que experimentó dicha nación. Por ello, *Le Journal des débats* y *Le Presse* se dieron a la tarea de entregarle al pueblo literatura escapista de consumo masivo y barato costo, de forma que pudiese ser adquirida por los sectores menos favorecidos de la sociedad. Cada día, los franceses recibían un cuadernillo o *folletín* con una historia escrita a partes que terminaría en suspenso. La innovación fue todo un éxito y permitía la venta masiva de periódicos, y de acuerdo con el recibimiento y crítica de las obras, muchas fueron publicadas por editoriales en formato de libros:

*En la novela por entregas, los capítulos finalizaban siempre con un interrogante dejando en suspenso al lector, motivándole de tal forma que espera la siguiente entrega con gran impaciencia, pues ansía encontrar en la continuación la resolución del conflicto presentado con anterioridad. (Rubio 23).*

Este tipo de literatura se extendió a otras naciones europeas tales como Inglaterra, Rusia, Italia, y desde luego España. Muchos de los escritores más reconocidos de la época iniciaron sus publicaciones a través de las novelas por entregas. Las historias eran muchas veces escritas a una velocidad que no permitía que se cuidara el estilo ni la forma, ni los personajes de la historia, puesto que al autor se le pagaba por palabra escrita, y a mayor número de palabras y hojas, mayor cantidad de dinero recibido por los textos. Por ello, muchas entregas consistían en páginas llenas de diálogos innecesarios, personajes sueltos y descripciones recargadas que evidenciaban la urgencia y el afán de cumplir con un texto entregado con rapidez y descuido.

Además de esto, se afirmaba que muchos de los autores que publicaron de esta manera llegaron a tener colaboradores que escribieran las historias. Los “autores” explicaban sus ideas, y establecían los parámetros, y los colaboradores escribían a una velocidad significativa. Esto llevó a que se encontraban también muchas incongruencias entre los hechos presentados semana a semana, y la trama y hechos no estaban bien establecidos. Las entregas también se caracterizaban por ser impresas en un papel de baja calidad en comparación a las publicaciones editoriales tradicionales, reafirmando así también el objetivo de llegar a las clases sociales más bajas. Uno de los autores más distintivos que utilizó esta técnica es el francés Alejandro Dumas, quien contribuyó al máximo esplendor del folletín con sus obras *Los Tres Mosqueteros* y *El Conde de Montecristo*, entre otras muchas obras muy reimpresas y precisamente elogiadas, no siempre debidas a su pluma, sino a la de sus colaboradores. Otros famosos autores que recurrieron a este género fueron Víctor Hugo que publicó a través de folletines su novela *Los Miserables*, Honoré de Balzac quien presentó *Comedia humana*, y Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*, que fuese dada al público por entregas en el periódico *La Revue de Paris* en 1856.

El fenómeno del folletín y las novelas por entrega pronto se difundieron por toda Europa, y en el Reino Unido se destacó Robert Louis Stevenson, publicando en 17 entregas su obra *La Flecha Negra (The Black Arrow)* en el periódico *Young Folks*, y posteriormente reeditada en un volumen completo en 1888. Igualmente, Charles Dickens y William Wilkie Collins publicaron de esta forma muchas de sus novelas. En Italia, el folletín fue conocido como *Il romanzo d'appendice*, y le permitió a Emilio Salgari publicar sus novelas sobre el príncipe malayo *Sandokán* y a Carlo Collodi su obra maestra *Le Avventure di Pinocchio*

(Las Aventuras de Pinocho). En Rusia, los folletines también tuvieron gran aceptación en el semanario *El Mensajero Ruso*, el cual asistió a Fiódor Dostoievski con la publicación de *Crimen y Castigo* y *Los Hermanos Karamázov*, y a León Tolstói con *Guerra y Paz*. En España, Benito Pérez Galdós, Enrique Pérez Escrich y el más afamado de ellos, Manuel Fernández y González se hicieron llamar a sí mismos “Escritores al vapor” debido a las técnicas taquigráficas que utilizaban para poder entregar sus historias con más prontitud, y las cuales, desde luego, recurrieron a los folletines como instrumento de divulgación.

Una característica importante de los folletines o novelas por entregas era que, aunque la historia ya fuese publicada, ésta se podía modificar de acuerdo con la aceptación o el rechazo del público. El autor tenía la posibilidad de dar giros inesperados a la misma con tal y el público se sintiera satisfecho. Entre los temas más recurrentes es posible encontrar el amor, el matrimonio, el romance, el misterio, etc., y desde luego, estas temáticas tenían mayor aceptación en el público femenino, el cual se convirtió en un fiel consumidor de novelas por entregas que tuviesen personajes estereotipados, basados en el género melodramático de gran auge en la época, tales como hombres y mujeres buenos, y atractivos físicamente, y antagonistas sin valores morales ni presencia física.

*De ahí la división entre personajes buenos, dadivosos, con alto concepto del honor y de personajes malévolos, diabólicos y perversos. No existe el justo medio entre ambos bandos, de suerte que sus comportamientos se van distanciando conforme avanza la novela van distanciándose y odiándose mortalmente. (Rubio 15).*

Si bien el folletín o telenovela por entregas les permitió a las clases menos favorecidas de la época encontrar un medio de distracción y tener un acercamiento a un nuevo género, lo cierto es que este fenómeno se dio conjuntamente como consecuencia de la revolución industrial y a la masificación de la prensa con la llamada *Prensa de Vapor de Koenig*. En 1814, el periódico británico *The Times* puso en funcionamiento una máquina de cilindro doble de Friedrich Koenig y Andreas Bauer con energía de máquina de vapor que aumentó la tasa de producción de ejemplares, de casi doscientos cincuenta por hora a mil ejemplares. Adicionalmente, la incursión de la locomotora, y el desarrollo del sistema de ferrocarril, permitió a los periódicos llevar sus publicaciones a los lugares rurales y más apartados de los centros urbanos. Tales innovaciones técnicas fueron cruciales para el gran aumento de la capacidad reproductiva de la prensa, y permitieron que la producción de los periódicos se sometiera a una rápida expansión de esta industria, mejorando los métodos de producción y canales de distribución.

Además de ello, el aumento sustancial de la población y una ampliación gradual del alfabetismo, dieron como resultado un mercado en expansión para los periódicos y libros que requirieron nuevas historias, como las expuestas por el folletín, y contenidos más ligeros para un consumo masivo. Si bien los primeros periódicos de los siglos XV y XVI se habían dirigido sobre todo a un sector limitado, y relativamente educado de la población, la prensa de los siglos XIX y XX se orientó cada vez más hacia un público más amplio. Los desarrollos tecnológicos y la abolición de los impuestos permitieron que se redujeran los precios y la edición de la prensa dominical, en especial, tuviera un mayor alcance, pues ellos se leían ampliamente en cafés, tabernas, salas de lectura y clubes.

Al mismo tiempo, la publicidad comercial asumió un papel cada vez más importante en la organización financiera de la industria. Los periódicos entonces transformaron un poco su formato de texto clásico, haciéndolo más llamativo, y se convirtieron en un mecanismo decisivo para facilitar la venta de otros bienes y servicios, y sus ingresos por la publicidad se vincularon directamente con el tamaño y el perfil de su público lector. El aprovechamiento del lazo existente entre la publicidad y los periódicos de circulación masiva – lo que se conoce como la Revolución de Northcliffe- se hizo cada vez más importante en las primeras décadas del siglo XX.

## **1.2 La radionovela**

El surgimiento de la radiodifusión produjo una nueva era en la historia de la transmisión cultural. En 1840, Los Estados Unidos creó un sistema de energía eléctrica que permitió el establecimiento de la primera línea telegráfica como medio de comunicación entre grandes distancias, y hacia a fines del siglo XIX, el italiano Guglielmo Marconi inventó la base técnica que permitiese años después el desarrollo de la radiodifusión. Más tarde, durante la primera Guerra Mundial, las naciones participantes de en guerra exploraron nuevos métodos para la comunicación militar y pronto consiguieron crear una tecnología inalámbrica que alcanzase receptores específicos para sus fines estratégicos. Sin embargo, no fue sino hasta el fin de la guerra que se dio pie a una experimentación efectiva de transmisión de señales por ondas electromagnéticas, y se logró establecer una radio que llegó a un público más amplio e indeterminado.

Durante los siguientes 40 años, el progreso radial fue rápido y penetrante. Los patrones específicos de desarrollo variaron de un contexto nacional a otro, dependiendo de

la medida y la forma en que eran manejados por los intereses comerciales y limitados por las reglamentaciones gubernamentales. Los primeros pasos en la radiodifusión a gran escala se dieron en Los Estados Unidos a comienzos de la década de 1920. La primera estación radiodifusora con licencia comercial, la KDKA, fue lanzada por la Westinghouse en noviembre de 1920. Las otras grandes empresas de comunicación —la General Electric, la AT&T y la RCA— no tardaron en entrar en el campo, y a comienzos de 1922 más de 570 estaciones ya habían obtenido licencia. Hacia 1928 estaban dados los elementos básicos del sistema de radiodifusión estadounidense: las estaciones integraban cadenas nacionales que controlaban la concesión de programas, y los ingresos se elevaban sobre todo gracias a la venta de tiempo al aire a los anunciantes.

Mientras que en Estados Unidos nacía una radio comercial con la innovación de programas musicales, en América Latina el proceso fue más lento debido a que la obtención de equipos era costosa y de difícil acceso. La radiodifusión nace gracias a individuos aficionados que, movilizadas por inquietudes particulares, experimentaban con aparatos radiofónicos, muchas veces creados por ellos mismos, en el espectro radioeléctrico y con un número limitado de radioescuchas. Un ejemplo claro de este fenómeno es el caso de la radio colombiana cuando en 1947, en una vereda llamada Sutatenza, el padre José Joaquín Salcedo dio origen a las transmisiones radiales católicas en Colombia experimentando con equipos de radioaficionado, un transmisor de noventa vatios, un micrófono, y pequeños receptores de pilas donados a campesinos de la zona.

Argentina fue la pionera en materia de radiodifusión de las naciones de habla hispana, siendo además el tercer país del mundo en realizar transmisiones regulares. El 27 de agosto de 1920 desde la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se iniciaron las primeras

transmisiones con la Ópera Parsifal, de conciertos y las primeras transmisiones deportivas de boxeo y fútbol. También, se produjo la llegada del radioteatro en las décadas de 1930 y 1940. México fue testigo de su primera transmisión radial en 1921, cuando se fundó la Liga Nacional de la Radio y se transmitieron programas de cultura y entretenimiento. En Perú la Radio llegó hacia 1925, en Ecuador hacia 1926, y en Colombia hacia 1929 a manos del Ministerio Nacional de Educación.

Una vez que el desarrollo de la radio cobró interés general, los gobiernos de las naciones latinoamericanas comenzaron a intervenir para regularizar las frecuencias y las prácticas, a fin de establecer una lógica organizativa. Sin embargo, muchos gobiernos fueron obligados a elegir entre el modelo europeo y el modelo estadounidense de desarrollo y programación radial. Por un lado, el modelo europeo entendía el desarrollo de la radiofonía como un servicio público, es decir, con una orientación focalizada en lo “social”, ligado a la producción, edición y difusión de programaciones diversas para satisfacer necesidades culturales, informativas, educativas y de entretenimiento de la población. Por otra parte, el modelo norteamericano estaba orientando más bien hacia el lucro y el desarrollo comercial del medio. Finalmente, Latinoamérica opta por adoptar el modelo norteamericano, elección influenciada por la presión ejercida por Los Estados Unidos y sus corporaciones bajo la amenaza de disminuir las inversiones en el continente. De esta forma, hacia 1930 que Argentina y México lograron emitir algunas señales radiofónicas; después de un tiempo, los gobiernos de dichos países empezaron a prestar atención a la radio porque la vieron como una herramienta de difusión y es así como la gente empezó a reunirse en torno a la radio en sus tiempos de esparcimiento.

De esta forma se evidencia como el desarrollo de la radio en Latinoamérica tiene una fuerte influencia de los modelos radiales y comerciales de Los Estados Unidos. El sistema radial se dedicó entonces a la difusión musical, y a la producción y divulgación de contenido de entretenimiento, tal y como peleas de Boxeo que pudiesen estimular la venta de equipos de radio entre el público en general. En la Argentina, la música de baile de Los Estados Unidos, como el Fox-trot, el Boogie-Woogie y el Swing, compitió con el tango argentino en las estaciones privadas, con el apoyo de los primeros ingresos publicitarios. En México, las licencias para la producción radial se dieron con mayor agilidad, en comparación con otras naciones latinoamericanas, y para 1930 ya habían cerca de 30 estaciones comerciales y 10 operadas por el gobierno, muchas de las cuales eran afines a los ideales de la Revolución Mexicana. Sin embargo, las transmisiones políticas estuvieron prohibidas, y los primeros pasos de la radio mexicana estuvieron marcados por la programación de interés cultural y educacional. En 1937, un decreto gubernamental obligó a todas las estaciones del país -de carácter público y privado- a transmitir “La Hora Nacional”, un programa que presentaba música, cultura, historia y noticias mexicanas.

En 1933, la radio estadounidense NBC produjo la primera radionovela conocida como “Ma Perkins”, y la cual tendría un éxito tan importante, que se extendería por cerca de 30 años al aire. *Ma Perkins* era la historia de una viuda amable y autosuficiente que administraba un aserradero en la ciudad ficticia de Rushville Center. El programa tenía una duración de 15 minutos y estaba destinado a un público femenino, conformado en su mayoría por amas de casa. Las grandes compañías fabricantes de jabón y productos de limpieza como *Colgate-Palmolive* y *Procter and Gamble* patrocinaron la producción de programas con formatos similares, basados en historias de corte melodramáticas, razón por

la cual, aún hoy por hoy se conocen como *Soap Operas*, o *Novelas de jabón*. Algunas series más tuvieron como representantes marcas de cereales, pastas dentales, medicamentos, bebidas, entre otros. American Home Products, General Foods y Procter and Gamble recurrieron de forma constante a las radionovelas para promocionar sus productos. Procter alcanzó el éxito tras el patrocinio de otras radionovelas como *Home Sweet Home*, *Dreams come True*, *Song of the City*, *The O'Neill's*, *Pepper Youngs Family*, *The Guiding Light*, *The Couple Next Door*, *Road of Life* y *Kitty Keene*.

Pronto las radionovelas se exportaron a Latinoamérica, un mercado afectado por los rezagos de la gran depresión norteamericana. Las naciones latinoamericanas vivían por aquel entonces reformas agrarias que fomentaron el éxodo a grandes ciudades capitales como Caracas, Lima, Ciudad de México Buenos Aires, Sao Paulo y Bogotá. Ávidas de una economía industrializada, la población recibió a la radionovela de manera positiva, y ésta se convirtió en un instrumento que mostraba la posibilidad de describir, reinterpretar y construir la nueva realidad latinoamericana. En el caso mexicano, dónde la radio seguía expandiéndose, la necesidad de más frecuencias condujo a una constante renegociación con Los Estados Unidos, y a la importación de música grabada y del formato de las radionovelas. Allí, la radionovela es adoptada por la XEW, estación radial perteneciente a Emilio Azcárraga, quien se convertía en la figura central de los medios de comunicación latinoamericanos. En 1932, el cineasta Alejandro Galindo y su hermano Marco Aurelio realizaron la primera radionovela transmitida en esta emisora, “Los Tres Mosqueteros”, basada en la obra del escritor francés Alejandro Dumas -y publicada además en folletines semanales-. Sin embargo, el auge de las radionovelas en la XEW llegó a partir de 1941 con la serie de Leandro Blanco “Ave sin nido”.

Al igual que en Los Estados Unidos, las radionovelas latinoamericanas fueron auspiciadas por compañías fabricantes de jabón y enseres domésticos que patrocinaron sus producciones. Entre estos seriados difundidos por radio se cuentan *Tres desertores*, *El ojo de vidrio*, *El monje loco*, *Kalimán*, y *Senda prohibida*, misma que más tarde se convertiría en la primera telenovela producida en México. Aunque la XEW era la estación que transmitía el mayor número de radionovelas diarias, con casi cinco producciones, también existieron otras estaciones radiales que contaban con melodramas radiofónicos tales como Radiocontinental, Radioprogramas de México, XEX, y XEB, entre otras. Gracias al éxito de las radionovelas, México vivió lo que se denominó como “La época de oro” de la radio mexicana, exportando radionovelas a varios países de Latinoamérica, España y Estados Unidos, puesto que la nación azteca contaba con excelentes productores, actores y guionistas como Caridad Bravo Adams, Joaquín Bauche Alcalde, Luz María Perea, entre otros.

Al igual que sus predecesores, el folletín o la novela por entregas, las radionovelas basaban sus temáticas en el melodrama, las cuales además poseían una función moralizante, pues generalmente los personajes y las historias buscaban resaltar algún valor humano. Al final de cada capítulo, el oyente recibía un mensaje de moraleja el cual se le aconsejaba que practicara en su vida cotidiana, reafirmando así valores religiosos y culturales. Además de esto, la gran aceptación de la radionovela se debe a la necesidad de los mismos consumidores a evadir los problemas sociopolíticos y económicos de la época a través del melodrama, “*El melodrama es como un correctivo de la mentalidad familiar. Por la intercesión del melodrama, el público de los siglos XIX y XX aceptaba devotamente la justificación del fracaso en la vida*” (Rubio 9). De esta forma, la naciente clase media

encontró en la radionovela, una nueva forma de vivir, y una nueva adicción para escapar a la realidad.

Otra nación latinoamericana que dio gran acogida a la radionovela fue Cuba, ya que era el tercer país en el mundo con mayor número de aparatos radiofónicos. Desde 1930 hasta casi finales de la década de 1950, la isla Caribeña produjo y exportó más series de radio diurnas y nocturnas que cualquier otra nación en el mundo de habla hispana. En sus inicios, la radionovela cubana se basó en adaptaciones culturales de famosas novelas literarias europeas, las cuales eran leídas a empleados de fábricas tabaqueras en La Habana. Posteriormente, se crearon historias de corte netamente sentimental para las cadenas radiofónicas, en las que aún se mantenía el formato de novela sentimental con códigos románticos melodramáticos de la novelística literaria europea del siglo XIX, pero con los formatos comunicativos, mediáticos y mercantiles que se dieron en Los Estados Unidos con las *Soap Operas*. Así, las aventuras eróticas y novelas románticas mostraron contenidos más humanos y sociales, afines a la realidad latinoamericana y coexistieron con las series inspiradas en la radio y los cómics norteamericanos.

El caso de las radionovelas cubanas es un ejemplo importante de mercancía cultural. Por un lado, las series radiofónicas reprodujeron el modelo económico de sus antecesoras norteamericanas las *Soap Operas*. De acuerdo con el experto en medios de comunicación brasileño Renato Ortiz, "*Las radionovelas cubanas representaron el primer ejemplo de apropiación simbiótica de los nuevos medios de comunicación*". De este modo, cuando la radio llegó a Cuba, se implementaron los modelos comerciales y estrategias de producción americanos: el formato, la estructura narrativa, las características melodramáticas y muchas de las estrategias productivas. No obstante, fue necesario

modificar los guiones y recurrir a escritores cubanos para que las historias tuvieran éxito. Allí, se dio el proceso simbiótico que explica como desde el principio las radionovelas imprimieron en la narrativa sus propias características culturales, incluyendo la personalidad de los cubanos, y los valores sociales:

*La transformación sincrética de las Soap Operas fue tan fuerte, que se convirtió en el nacimiento de un nuevo género, el cual, por una parte, contenía características importantes y semejantes a las de las Soap Operas estadounidenses, pero cuya narrativa era a la vez, radicalmente diferente en muchos aspectos.*

(Rubio 19)

Las diferencias evidentes entre la radionovela y las Soap Operas, han hecho que la radionovela sea considerada como una en una creación cubana. Según Ortiz, aunque *“Ambos géneros son mercancías, son melodramas y manejan el suspenso, los temas, el tipo de conflicto, las normas y valores sociales, las resoluciones y castigos a quienes rompen con la moral establecida, pertenecen, sin duda alguna, a la cultura cubana y latinoamericana”* (pág. 46). Además de ello, las radionovelas tienen una estructura definida que consta de un principio, un intermedio y un final, mientras que las *Soap Operas*, por el contrario, poseen una narrativa que no tiene un fin definitivo. Muchas *Soap Operas* se prolongaron incluso por décadas, tal y como fue el caso de *Ma Perkins*.

Una de las radionovelas cubanas más importantes fue *El derecho de nacer*, realizada por el escritor Félix B. Caignet y transmitida en 1948 a través de CMQ Radio. Ésta contaba con 314 episodios de 20 minutos cada uno, y su éxito fue tal, que hoy en día se han hecho muchas adaptaciones al cine, la televisión y otras formas de consumo masivo alrededor del continente latinoamericano. Después de la Revolución Cubana de 1959, los

inmigrantes cubanos en Miami comenzaron a hacer telenovelas originales en español, que según los informes se emitieron en más de 200 estaciones en todo el mundo. Algunas de esas radionovelas poseían un corte propagandista para contrarrestar los ideales y la fuerza que tomaba la Revolución Cubana. Sin embargo, estas no lograron despertar las emociones y el éxito de las historias radiales de la Cuba pre-revolucionaria.

En general, los contenidos transmitidos por las radionovelas le permitían a los oyentes y consumidores del producto hacer fuertes conexiones con las tradiciones familiares y las vivencias diarias, lo que también elevó el éxito de estas a una esfera popular mucho más amplia. La radionovela consiguió acercar a todos los miembros del núcleo familiar al dial, e intensificó los lazos afectivos al otorgarles la posibilidad de comentar los sucesos que a diario se transmitían en el aparato radiofónico. Así pues, las series radiales se convirtieron en un motivo de diálogo entre miembros de una misma familia, comunidad, entorno laboral, etc., quienes en cierta forma se identificaban desde lo personal, y se apropiaban las enseñanzas dejadas por las historias escuchadas. Los personajes ficticios, quienes eran asistidos por la magia de voces, efectos y música, generaban historias dramáticas irreales, capaces de despertar todo tipo de emociones y sentimientos.

### **1.3 Los orígenes de la telenovela y su propagación en Latinoamérica**

Las primeras emisiones televisivas en Latinoamérica se dieron en septiembre de 1950, en México particularmente, con el lanzamiento al aire de un informe presidencial de Miguel Alemán. La televisión mexicana surgió en manos de empresarios ligados con otros medios de comunicación, tales como la radio y la prensa, y con el innegable apoyo y estrecha relación con el estado. Ya hacia 1955, México contaba con tres cadenas televisivas

a manos de Rómulo O’Farrill, Emilio Azcárraga Vidaurreta y Guillermo González Camarena, quienes decidieron unirse para formar una sola empresa televisiva, Telesistema Mexicano, S.A, una empresa organizada con una clara idea sobre el papel central que tenían las radionovelas en el público mexicano y ahora, se dedicaría a la producción de las telenovelas. Dicha organización televisiva experimentó una pronta expansión en casi todo el territorio mexicano y logró consolidarse como la primera televisora nacional en alcanzar gran cobertura entre 1955 y 1968.

Tal y como ocurrió con el caso de las radionovelas cubanas, el surgimiento de las telenovelas fue una creación mexicana. Según Angélica Bautista, docente investigadora de la Universidad de Colima:

*La naciente televisión mexicana se apropió de manera sincrética del género de las Soap Operas de la televisión, imprimiéndole un contenido cultural mexicano, en donde los valores, las historias, la música y las tradiciones estaban, en gran medida, cercanas a la cultura mexicana. (Bautista 13).*

No obstante, la falta de recursos en la producción de las TV series afectó la recepción de ésta por parte del público mexicano. Las cadenas televisivas esperaban que el recibimiento de este nuevo género llegara a las mismas audiencias que ya poseía la radionovela. Fue necesario entonces, una fuerte inversión en elementos técnicos a mejoras de la producción de las historias, las cuales tenían una fuerte influencia de contenido histórico mexicano.

La telenovela es entonces un formato televisivo abierto, continuo, y reiterativo que se cuenta, en fragmentos llamados capítulos, y de modo melodramático. Las historias con

alto contenido dramático se caracterizan por su tono oral, su exceso estético, sus juicios morales y sus juegos sentimentales:

*Éstas tienden a mostrar aquello que los productores, es decir, las televisoras, los anunciantes, etc., consideran como correcto: los valores tradicionales de las familias, el amor romántico, el matrimonio, representado como la máxima meta femenina, la pobreza como un reto a la fortaleza humana, la desgracia como un camino hacia el perdón de Dios, y sobretodo, mostraban como la vida está regida por el destino. (Bautista 14)*

En Latinoamérica, las telenovelas se han convertido en un instrumento de identidad que logra representar la cotidianidad de sus habitantes, tal y como lo consiguieron en su momento las radionovelas. Debido a la naturaleza de los relatos, la exageración en sus personajes y situaciones, la telenovela logra enmarcarse como el producto cultural más representativo, exitoso y popular de habla hispana en el mundo.

La base narrativa de la telenovela se halla en el melodrama de origen francés del siglo XIX con el que escritores como Víctor Hugo lograron llegar a comunidades pobres y alcanzar el éxito en masa gracias a sus personajes, un tanto desfavorecidos pero heroicos, lograban alcanzar el amor, hacer justicia, y ascender socialmente gracias al destino, un golpe de suerte o el matrimonio. Los consumidores de dichas historias, especialmente el público femenino, encontraban en los relatos una herramienta de esparcimiento y tolerancia a las duras condiciones sociopolíticas y económicas de la época. Hoy por hoy, la telenovela cumple una función similar en tanto que los televidentes gozan con las aventuras de los personajes, sufren con sus desventuras y aspiran a un ascenso social con vidas de amor y

sentimiento. Según Martín Barbero, el primer científico social en tomar la telenovela como objeto de estudio:

*La telenovela es el producto bastardo de la cultura, ya que hablan de la sociedad primaria, esa del parentesco, de las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad y narran en el tiempo familiar que media entre el tiempo de la historia y el tiempo de la vida. Por todo esto, la telenovela se convirtió en el boom cultural de América Latina en el mundo. (Martín Barbero 154).*

Aunque hoy por hoy la telenovela se ha establecido como el producto televisivo cultural más representativo de Latinoamérica, muchos académicos y críticos se oponen a darle el lugar de importancia que contiene en las masas de la región. Si bien es cierto que el mensaje es vacío y que a su vez es una generadora de estereotipos al mantener los roles patriarcales del siglo XX, es inevitable pensar que en casi 50 años de evolución no haya logrado también alcanzar un lugar en el estudio de medios. Algunos escritores como Gabriel García Márquez, en cambio, resaltaron la importancia de éstas gracias al amplio público al que llegaban. De hecho, en 1989, García Márquez fue presidente de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños en Cuba, en donde dirigió talleres para la producción de guiones para telenovelas, borrando así la línea divisoria entre la alta cultura y la baja cultura. De hecho, alguna vez ofreció una entrevista en la que afirmaba:

*Siempre he querido escribir una telenovela. Son maravillosas... El problema es que estamos acostumbrados a pensar que una telenovela es necesariamente de mal gusto, y no creo que sea el caso. Sólo en Colombia, en una sola noche, un episodio de una telenovela puede llegar a 10 o 15 millones de personas. Es natural que alguien que quiere llegar a las personas se vea atraído por las telenovelas como un polo magnético. No lo*

*puedo resistir, siempre he querido escribir una telenovela. (Citado en Telenovelas en el Mundo Latino, Erlick 32).*

## 2. EL CASO DE LA TELENVELA MEXICANA

Desde mediados de la década de los 80, la telenovela latinoamericana logró constituirse como un producto mediático de consumo masivo y exportación en la región. El éxito de varias telenovelas, particularmente las producidas en México por el consorcio de *Televisa*, lograron un gran éxito comercial en países europeos y asiáticos, y convirtieron a la telenovela en un espacio de expresión, reconocimiento y recreación cultural por excelencia. Por esta razón, es inevitable hablar de la telenovela sin hacer un alto en las producciones mexicanas.

Los inicios de la televisión experimental en México se remontan hacia 1934, cuando Guillermo González Camarena, realizaba experimentos con un sistema de televisión de circuito cerrado, en un laboratorio casero instalado en la estación de radio XEFO. Luego de varios años de intentos, González Camarena logró inventar su propio sistema híbrido de televisión a color que podría adaptarse a su vez, a sistemas a blanco y negro ya existentes, utilizando lo que él mismo llamó *Sistema Tricromático de Secuencia de Campos*. Esta invención, patentada en 1940 y auspiciada por Rómulo O'farril le permitió ya más tarde, hacia 1950, inaugurar la transmisión de programas televisivos en México, con el cuarto informe presidencial de Miguel Alemán. O'farril, un empresario cercano al presidente Alemán, consiguió adquirir los derechos del lanzamiento al aire de la primera cadena televisiva en Latinoamérica y el mundo de habla hispana. Dicha relación puso en evidencia qué, desde el inicio de la expansión de los medios de comunicación en México, ha existido un monopolio auspiciado por el estado, y que se ha mantenido en manos de pocos empresarios.

En cuanto a las telenovelas, el género fue desarrollándose poco a poco, basados en el éxito establecido de su predecesora, la radionovela. Entre 1954 y 1955, se anunciaron tres programas con el formato propio de la telenovela: *Juicio de almas*, *El cisne de oro* y *Mi novio el emperador* y en el lapso de una década, México produjo cerca de 65 telenovelas, financiadas en su mayoría por el famoso sistema de contratistas con empresas que producían artículos del hogar y otros enseres como Colgate Palmolive®, atribuyéndole así a la telenovela la categoría de mercancía cultural. Además de ello, la telenovela se consagró en los hogares mexicanos como los programas predilectos, obteniendo así audiencias leales y estables. Por ello, sus patrocinadores comerciales motivaron a las cadenas televisivas para incluirlas en su programación diaria con un numeroso público receptor caracterizado por la fidelidad a los dramas de la pantalla chica.

Además de la influencia del modelo comercial norteamericano de empresas patrocinadoras y participantes en la producción, las telenovelas mexicanas se caracterizaron por la tendencia al melodrama clásico del siglo XIX, y la influencia de cine y la radio de los años 40 y 50 en dicho país. La moral católica se impuso como una fuerte temática en las telenovelas, y hoy por hoy éste es el formato aún regente. La historia que se narra va más allá de un amor prohibido entre dos individuos heterosexuales separados por las clases sociales, el mensaje se enmarca en la proclamación de un ideal absoluto de justicia acompañado por los valores cristianos de rectitud, solidaridad, humildad, sumisión y entrega. Esto es claro en los apartados expuestos por la investigadora y docente argentina Nora Mazziotti, quien afirma que:

*Hay una enorme gravitación de la culpa, y de las expresiones de religiosidad católica. La redención sólo se alcanza a través del sufrimiento. Los*

*personajes recorren una Vía Crucis, un calvario, al término del cual alcanzan la gloria. Aunque se trate de que la pareja permanezca unida, es vivido como la obtención del bien eterno. (Mazziotti 2).*

Así pues, la telenovela se instituye en la sociedad mexicana como una guía normativa, o “una cruzada moral” que intenta preservar la defensa de la familia tradicional establecida en los siglos XIX y principio del siglo XX. La religión católica y la devoción a la Virgen de Guadalupe tienen un rol fundamental en las historias al punto de que las ópticas nuevas son consideradas como pecaminosas y las transgresiones se rechazan abiertamente. Esto da como consecuencia un alto nivel de redundancia y obviedad, y un carácter jocoso y en la actuación. No obstante, la trama se presenta de forma atinada en cuando los hechos son cuidadosamente dosificados imitando al pie de la letra con las formas melodramáticas que jugaban con el suspenso y la curiosidad. Mazziotti agrega que *“Los secretos se conservan hasta que están a punto de estallar. Las maldades complican, se entrecruzan, generan paso a paso una maraña que el relato tiene la capacidad de desarmar, también paso a paso. Saben manejar la dosificación”* (Mazziotti 3).

En tanto a los personajes, la telenovela mexicana conserva el esquema melodramático tradicional para que la historia gire entorno a cuatro núcleos, *el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo*. De acuerdo con Jesús Martín Barbero, los cuatro arquetipos de personajes:

*Entretejen el eje central a su vez en cuatro sentimientos básicos—miedo, entusiasmo, lástima y risa—, aquellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones —terribles, excitantes, tiernas y burlescas— personificadas o vividas. (136).*

Esta estructura nos permite descubrir en el melodrama una gran intensidad en nuestras emociones que contrasta con la realidad, y produce una correlación con la cotidianidad del espectador.

En el caso de *El Traidor* —o *Perseguidor o Agresor*—, Martín Barbero lo relaciona con el personaje malvado de la novela negra y el relato de terror, la novela gótica del siglo XVIII y la narrativa en la que predomina el miedo. Su figura nos recuerda la personificación del mal, del pecado y del vicio, aunque a su vez sea su maldad la que seduce y atrae a la víctima:

*La secularización del diablo y vulgarización del Fausto, el Traidor es sociológicamente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido. Su modo de acción es la impostura y tiene una secreta relación invertida con la víctima, pues mientras ella es noble creyéndose bastarda, él es con frecuencia un bastardo que se hace pasar por noble, y su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima. (137).*

En el caso de la telenovela mexicana, predomina el personaje malvado femenino, una mujer muy opuesta a la víctima cuyos alcances son infinitos. Opuesta a la moral y valores marianos, su figura es constantemente ligada a la sensualidad, a la ambición y a la lujuria.

En la telenovela mexicana, la sensualidad femenina es pecaminosa, y no hay lugar para el erotismo. Ésta es castigada y reprendida socialmente, pues además también se le relaciona con actitudes ambiciosas y arribistas. Un claro ejemplo de ello son las telenovelas cuyas protagonistas son mujeres bellas e interesadas como Rubí o Teresa, quienes utilizan su singular apariencia física, comparables a las de una *Femme Fatale*, para lograr la movilidad social con hombres ingenuos y adinerados. Nora Mazziotti agrega al tema que

*“Al construirse como atributo de los malvados, la sensualidad es fría, compulsiva, y se torna grotesca por ser tan evidente. No es vital, ni espontánea, ni pícaro, es calculada”*

(3). Además del comportamiento y el discurso de estas mujeres, la personificación de las antagonistas va marcada por un vestuario y maquillaje sugestivo, coqueto y distintivo. La elegancia, por lo general, es un atributo propio de los villanos, que sobresalen más por su apariencia, mientras que los demás personajes se destacan por su comportamiento.

Contrario a *El Traidor*, el melodrama debe incluir una *Víctima*, quien se destaca por su sencillez e ingenuidad. Barbero sugiere que la víctima es la heroína, generalmente encarnado por una mujer cuya inocencia, y virtud sobresalen a lo largo de la historia: *“El ethos romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia [...]Es también el ethos del mito cristiano”* (138). En la tragedia popular, los personajes femeninos giran entorno al romance y sus derivados, y aunque en el pasado fueron retratadas como sujetos débiles y ávidas de protección cuando la desgracia las golpea, su principal virtud es la fuerza que les permite soportar los infortunios y, que, a su vez, causa admiración y en cierto modo tranquiliza e inspira para consolidar el carácter heroico:

*Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente. Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar privada de identidad y condenada por ello a sufrir injusticias, la figura del proletariado.* (138)

Es importante señalar que la sensualidad y el goce sexual no son viables según los parámetros de la telenovela mexicana. En su mayoría, la intimidad sexual de los personajes se da con fines reproductivos o bajo los mandatos del matrimonio católico. Esta

particularidad les permite a las historias melodramáticas replicarse a través de los años sin alteración en el contexto, es decir, las telenovelas se vuelven a producir luego de ciertos años, sin que la trama o las condiciones de los personajes varíen, aunque el público sea diferente. Nora Mazziotti explica dicha característica con las similitudes entre la telenovela y el teatro alegórico de la Edad Media, donde los personajes eran abstracciones que encarnaban valores morales de virtud, bondad, justicia, vicio, y esperanza:

*Es prácticamente una norma que cada diez años se vuelven a hacer los títulos de mayor suceso. No se apuesta a lo nuevo, sino que reitera lo que ya funcionó. A la manera del cuento mítico o folclórico, se cuenta la misma historia. Tienen el atractivo de lo ya sabido, lo conocido, pero que trae emociones y catarsis.*  
(4).

Otros personajes que si presentan variación en las historias son el *Justiciero* y el *Bobo*. Por lo general, la figura del justiciero se retrata en una madre abnegada, un padre rico cuya aparición se da por casualidad para cambiar el destino de la víctima, o incluso, en la figura misma de un religioso cuyo consejo lleva a la víctima por el camino de la rectitud. Martin Barbero describe a *El Justiciero* como el hada madrina de la historia que resuelve la trama:

*El Justiciero o Protector es el personaje que, en el último momento, salva a la víctima y castiga al Traidor. Venido de la epopeya, el Justiciero tiene también la figura del héroe. A veces es un hombre de edad avanzada ligado a la víctima por amor o parentesco, y por tanto el que tiene por función desenredar la trama de malentendidos y desvelar la impostura haciendo posible que la verdad resplandezca. (140).*

Finalmente, la telenovela mexicana también incorpora un poco de humor en su trama a través de la inclusión del personaje de *El Bobo*. Dicho sujeto no hace parte de los protagónicos, pero su presencia suaviza las tensiones, personifica las masas y representa lo esencial de la matriz popular. Su labor nos recuerda lo cómico y jocoso de la representación de la realidad. Martín Barbero señala:

*La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del payaso en el circo, y a lo plebeyo- al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje anti-sublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras. (143).*

El seguimiento de estos arquetipos de personajes en el desarrollo de las telenovelas mexicanas les ha permitido a las televisoras realizar producciones de época ambientadas en los siglos XVIII y XIX, y lograr un éxito rotundo en las mismas ya que los valores promulgados en las mismas son de fácil adaptación en historias del pasado o del presente. En estas producciones también prima la gesta colectiva generalmente en el legado económico y la concentración del poder en una o dos familias a lo largo de varias generaciones. Algunas de las más notorias son *Corazón Salvaje*, *Alborada* y *Amor Real*, las cuales han sido producidas varias veces por Televisa®.

Por otro lado, un factor determinante e infaltable en la trama es El Secreto. Al igual que las novelas por entregas en las que el factor suspenso jugaba un papel fundamental, y lograba mantener al lector-receptor en vilo por conocer los siguientes sucesos, la telenovela mexicana gira entorno a *un secreto* en el entreteje todos dramas y misterios de la serie. Esta estrategia narrativa juega no sólo con los personajes, sino con el espectador obligándolo a

crear una serie de hipótesis tal como lo debe hacer un lector activo. La dosificación del suspenso se da capítulo a capítulo, cuando el televidente adquiere más pistas para resolver el entramado de la historia. Lucrecia Escudero Chauvel puntualiza los tipos de *el secreto* en su libro *Telenovela. Ficción Popular y Mutaciones Culturales* como un motor narrativo y el cual posee una tipología triple:

*En primer lugar estaría el secreto intertextual o interdiegético, es conocido por algunos personajes, que se lo revelan a otros, y el espectador asiste como cómplice del autor, conoce la verdad y sólo espera la revelación. En segundo lugar, el secreto intratextual o intradiegético, ajeno a la trama de los personajes, quienes deben descifrarlo y también el espectador. Por último, el secreto extratextual o extradiegético que se produce tras una revelación que los personajes y los telespectadores pueden creer o no. (17).*

Una historia clásica que gira entorno a varios secretos, y retrata definidamente todos los personajes arquetípicos es *María, la del Barrio*. Dicha producción se transmitió en 1995 y fue una adaptación o nueva versión de la afamada y exitosa producción *Los ricos también lloran*, telenovela de 1979. María, la del Barrio hace parte de la llamada trilogía de las Marías de la actriz y cantante Thalía. En las tres historias, *María Mercedes*, *MariMar* y *María la del Barrio*, Thalía encarna a una joven muy pobre y sin educación, la cual accede al mundo de la clase dominante mexicana, pero es constantemente humillada por sus orígenes humildes. Luego de muchos sucesos, la joven -en las tres historias- pasa de ser una plebeya, a una elegante y sofisticada dama de sociedad.

Sin embargo, el éxito de *María la del Barrio* fue tal, que Thalía se convirtió en una celebridad en varias naciones asiáticas como Las Filipinas y el Japón, contribuyendo así a

la internacionalización de la telenovela como producto cultural latinoamericano, y derrumbando las fronteras culturales y de lengua.

La historia narra como María, una chica de 15 años muy pobre que se dedica a recolectar cartón para sobrevivir, es adoptada por un hombre rico llamado Fernando de la Vega. Luego de muchos obstáculos, y las maldades y humillaciones de la malvada Soraya Montenegro, María logra casarse con el apuesto hijo de éste, llamado Luis Fernando. La pareja pronto concibe un hijo, pero éste se extravía cuando María, afectada mentalmente, lo regala a una vendedora de dulces. Así pues, el secreto sobre el cual gira la narración es el paradero del hijo de los de La Vega, y la verdadera identidad del chico, llamado Nandito. Muchos años después, y tras una trama ilógica y sumamente enredada que incluye aparatosos accidentes, incendios y una Soraya fuera de límites, logran ser felices.

En esta telenovela es posible ver los cuatro arquetipos propuestos por Martín Barbero y heredados del melodrama clásico del siglo XIX. María es la víctima ingenua y pobre a la que se le ha negado educación y bienes materiales, pero cuya resiliencia le permite mostrarse como una heroína. La malvada, ambiciosa y lujuriosa Soraya no tiene reparo en seducir a su primo Luis Fernando, esposo de María, y a la vez dormir con Nandito, el hijo perdido de la pareja, y chico 20 años menor que Soraya. El *Protector o Justiciero* se ve personificado por Don Fernando de la Vega, quien le ofrece a María un hogar cuando la encuentra desprotegida y sucia en las calles recogiendo cartón.

Pero más allá del éxito internacional, el uso de los personajes tradicionales y el modelo de una trama preestablecida, esta producción llama la atención por la exageración de sus escenas, la incoherencia en los roles, y la redundancia en los valores que señala. A este fenómeno Martín Barbero lo denomina como:

*La retórica del exceso: Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos. (127).*

A pesar del éxito y gran comercialización de *María la del Barrio*, el contenido de la telenovela misma resulta poco creíble, y no genera aceptación ni credibilidad fuera de las masas. Por ello, este el género de la telenovela aún resulta encasillado como un producto de consumo masivo, excesivo, devaluado y prácticamente satanizado por intelectuales y un amplio sector de la población.

En la actualidad, Televisa® ha mantenido la costumbre de producir nuevamente las telenovelas más exitosas a lo largo de la historia del canal. Sin embargo, las nuevas tendencias televisivas en Latinoamérica y en los Estado Unidos a conseguido que México les dé apertura a nuevas temáticas en la trama de las historias como el Narcotráfico, el crimen y la violencia que desafortunadamente azota la nación. Si bien no es una tendencia generalizada en este canal, si vale la pena resaltar que otras televisoras como TV Azteca y Galavisión han permitido que se muestre parte de la realidad social en México al incluir personajes relacionados con el tráfico de drogas, contrabando, corrupción, y otros negocios ilícitos que provocan violencia en el territorio nacional mexicano, y desde luego, en la frontera con Los Estados Unidos.

## **2.1. La discriminación a las comunidades indígenas**

Aunque la telenovela logró imponerse en México como el programa televisivo más importante desde los años 70, éste no logró escapar a uno de los problemas sociales que

más azota la sociedad mexicana, tal y como lo es la discriminación de clases sociales bajas y el racismo hacia comunidades indígenas. Cabe anotar que la mayoría de los actores y las actrices que conforman el StarSystem de Televisa ® son sujetos de tez y fenotipo blancos, aunque la mayoría de la población mexicana sea de descendencia mestiza.

Las telenovelas representan también la discriminación a la cual son sometidas las personas de clase baja, en tanto a que los personajes pobres, cuando se enfrentan a individuos acaudalados, son generalmente humillados por sus orígenes y sometidos a un discurso cargado de insultos, referencias de inferioridad y el uso de adjetivos negativos. En este sentido, el lenguaje juega un papel determinante, ya que la caracterización de personajes humildes y del proletariado va más allá de su vestimenta y maquillaje. El habla de éstos es particularmente descrita con modismos, omisión de sonidos consonánticos e inclusión de jergas populares como: Pos-pues; órale, quate; jefecita; etc. Además, de la exageración en la entonación de las frases y la gestualidad, dichos personajes desventurados socialmente se hallan en un habitat de podredumbre y precariedad. El paisaje urbano de la vecindad, y los barrios marginales se nutre con el uso del transporte público inseguro y hacinado de la metrópoli mexicana.

En el caso de Thalía, en sus papeles de María, su discurso era objeto de burlas y críticas en su incorporación a la casa de los De La Vega. Aunque sus vestimentas fuesen diferentes, su vocabulario ocasionaba descontento entre los demás miembros del hogar. La imagen de su antiguo hogar también denotaba la pobreza y desigualdad a la que fue sometida los primeros años de su vida. Contrariamente, la casa de la familia de La Vega muestra la opulencia de la clase dirigente mexicana. Las producciones de Televisa® en los

años 90 particularmente, fueron grabadas en La Casa San Ángel, una mansión a la altura de la riqueza de los Azcárraga, propietarios de la televisora.

Otro elemento que detona socialmente el racismo es la representación de mujeres indígenas como empleadas del servicio. A lo largo de los años, las confidentes de las protagonistas, o las niñeras que criaron los personajes principales, acaudalados y exitosos, fueron mujeres con rasgos físicos mestizos e indígenas bien definidos. Su habla, desde luego, caracteriza las comunidades rurales e indígenas del país, y produce rechazo en los personajes de clase alta cuando son llamados despectivamente “Indios”, “arrastrados”, etc. etc.

Una telenovela que muestra el conflicto racial y de clases es *María Isabel*, producida en 1997 y protagonizada por Adela Noriega. Aunque la historia narra la vida de una chica perteneciente a la comunidad Huichola, el personaje es interpretado por una actriz de fenotipo blanco, enfatizando en la falta de representación de actores con características físicas acordes. *María Isabel* huye de su pueblo natal en el estado de Nayarit a Ciudad de México con su amiga Graciela, y aunque ésta muere luego de dar a luz una niña, *María Isabel* se encarga de la pequeña criándola como a su hija mientras trabaja como empleada doméstica de familias acaudaladas. Allí conoce a Ricardo, un ingeniero guapo, viudo y exitoso del cual se enamora, y luego de varios años, se casan, para convertirla a ella en una gran dama de sociedad al estilo cenicienta.

Al respecto, Melixa Abaíd-Izquierdo señala en su libro *La Economía Cultural de las Telenovelas Mexicanas* que el proceso de *María Isabel* refleja la realidad de muchos indígenas mexicanos que debieron migrar del campo a la ciudad, y emplearse en labores domésticas y similares. Con la historia romántica, la producción televisiva da a entender

que es posible “progresar” cuando se adquieren las costumbres y vestimentas de la clase poderosa y dirigente, y que ello, además, se supone como un deber para no ser discriminados por los orígenes indígenas:

*María Isabel se enamora de su jefe; la raza nunca mencionada como un obstáculo, sino la clase social. Con la ayuda de Ricardo, ella se transforma: de una indiecita, pasa a ser una mujer moderna. La historia puede interpretarse como un manual de instrucciones para la generación de mujeres jóvenes indígenas que miraban a las ciudades. En el proceso, el inmigrante deja atrás los signos culturales de sus orígenes étnicos, de manera más notoria la vestimenta del modo de hablar. María Isabel representaba la capacidad que tenían todos los mexicanos, especialmente los indígenas, de adaptarse a la vida moderna urbana. (97).*

Pero además del mensaje clasista, racial y antifeminista, en el cual una chica sólo puede conseguir la movilidad social gracias al matrimonio con un hombre poderoso, la telenovela muestra otros aspectos de la realidad mexicana tales como la corrupción en las zonas rurales, las alianzas entre los hacendados y los políticos, y la desigualdad en el trabajo y la repartición de tierras. Algunos de los aspectos positivos que presentó esta telenovela fue la realidad de muchos indígenas en la rivera Nayarit. Estos deben trabajar la tierra, que ancestralmente les ha pertenecido, pero que es propiedad de individuos como Don Félix, el padre de Graciela, la amiga de María Isabel. Este hombre encarna el hacendado inescrupuloso que no tiene reparo en ofrecer prebendas y sobornos a los políticos de turno a cambio de impunidad y de permitir abusos hacia la comunidad indígena. Además, su avaricia es tal, que no le importa oponerse a los planes municipales de construir una carretera para que no se descubra la apropiación ilegal de tierras que ha hecho durante

años, el uso de insecticidas peligrosos para la flora y fauna de la región y la contaminación al río con residuos tóxicos de las actividades económicas de las que se lucra.

Otro elemento por resaltar en la historia es la relación entre los indígenas y la naturaleza. La telenovela muestra los valores de la comunidad indígena huichoro, sus labores diarias, su lenguaje, costumbres, comida, música y la belleza del paisaje rural son protagonistas en varios capítulos de la historia. Un claro ejemplo es cuando Andrés, el pretendiente de María Isabel le regala una cabrita como señal de compromiso y promesa de matrimonio. La simplicidad de la vida de los miembros de la comunidad que habita en Jacales y vive de la siembra y el pastoreo re-dignifica el legado de éstos. También, la importancia del agua, en este caso del río, como eje central de la vida rural y de conexión entre el ser humano y la naturaleza son visibles en la producción televisiva.

## **2.2 La telenovela educacional y al servicio de la sociedad**

Entre 1975 y 1982 surgieron las primeras telenovelas con contenido social, las cuales, por medio de historias tradicionales, trataban de incidir en aspectos relevantes de la vida social en México, ya fuera educación, sexualidad, planificación familiar, entre otros. Es también en este período cuando Miguel Sabido llega a Televisa® como vicepresidente de investigación para el grupo, y bajo su mando lideró proyectos que difundieran valores prosociales en un sistema conocido como el *Método Entretenimiento-educación*.

Sabido desarrolló varias telenovelas que brindaban a los espectadores una serie de mensajes positivos en conjunto con las autoridades locales, que consiguieron reducir las tasas de analfabetismo en México, controlar la natalidad de la población e invitar a los jóvenes a utilizar métodos de protección sexual. La primera producción de Sabido se

transmitió entre 1975 y 19676 y se titula *Ven Conmigo*. En ella, la famosa actriz Silvia Derbez interpretaba a Caridad, una maestra soltera que se mudaba a una zona rural a ayudar a los habitantes del pueblo a leer y escribir. Aunque la trama amorosa paralela narra como el exnovio de Caridad la deja para casarse con una mujer adinerada, el rol de Caridad logró estimular a la población adulta a inscribirse en programas de alfabetización. En este sentido, June Carolyn Erlick declara que, aunque al inicio de la producción se intentó enseñar a leer y a escribir a los espectadores, el enfoque de la telenovela pronto cambió para basarse en un 70% de historia de entretenimiento, y 30% de contenido educacional:

*Citando un informe elaborado en 1981 por el Instituto de Investigaciones en comunicación de Televisa, Sabido señalan que el promedio de audiencia subió un 33%, un porcentaje más alto que las otras telenovelas de Televisa en el horario estelar del momento. Después de cada episodio, un epílogo brindaba inspiración información práctica como la dirección del Ministerio de Educación a la cual acudir para obtener panfleto del programa de alfabetización. (56).*

El recibimiento de *Ven Conmigo* en la audiencia mexicana fue tal, que una noche se produjo un embotellamiento y largas filas en la dirección dada por la serie, cuando en Ciudad de México 25,000 personas se presentaron para recoger materiales de aprendizaje.

La segunda producción de Sabido, titulada *Acompáñame*, se difundió entre 1977 y 1978, y alentaba a la población a utilizar métodos de planificación familiar, a través de la historia de tres hermanas y sus respectivos matrimonios. A dicha telenovela se le atribuye la disminución en la tasa de natalidad y nacimientos en México. De hecho, el recibimiento fue tal, que las llamadas telefónicas a la agencia para solicitar información sobre planificación familiar se dispararon de cero a un promedio de 500 llamadas al mes. Muchos

de quienes llaman dijeron que se animaron a hacerlo a través de las telenovelas. Erlick resalta que *"Como resultado, en mayo de 1986 se otorgó a México el premio de la Población de las Naciones Unidas por ser un país que había logrado mayor éxito en cuanto al control poblacional en el mundo"* (57).

La tercera telenovela que incorpora un mensaje social fue *Vamos Juntos*, que se difundió entre 1979 y 1980, manejando el tema de la paternidad responsable. La serie fue auspiciada por el Departamento Educación de Los Estados Unidos, bajo la conducción de la reconocida presentadora de televisión María Elena Salinas de Univisión® cadena filial de Televisa ® en Los Estados Unidos. *El Combate*, la cuarta telenovela se enfocaba nuevamente en la educación para adultos y la quinta telenovela *Caminemos*, promovía tanto la planificación familiar como la educación sexual para adolescentes incluyendo el uso de condones, ya que probablemente esta temática no era discutida en los hogares debido a la influencia de la Iglesia Católica.

El mismo Miguel Sabido concluye de su labor y paso por Televisa®:

*El elemento más importante del entretenimiento como un beneficio social es, precisamente, el entretenimiento. Sin entretenimiento, el programa jamás logrará capturar a la audiencia deseada ni tampoco establecer mecánica de identificación entre la audiencia y los personajes que habrán de conducir a los miembros de esa audiencia a un cambio de conducta realmente significativo. El elemento entretenimiento deberá constituir alrededor del 70% de la historia. Esta metodología que ahora se conoce en el mundo como la Metodología Sabido, usa dos de tres subtemas de un serial largo para crear un entretenimiento profesional*

*a través del uso de cambio de fortuna.* (Citado por Erlick en *Telenovelas del Mundo Latino*, 58).

Años más tarde, Televisa produjo el seriado *Mujer, Casos de la Vida Real*, un programa conducido por la reconocida actriz Silvia Pinal, en respuesta al terremoto de México en 1986. LA receptividad del público fue tal, que el programa logró mantenerse al aire desde 1986 hasta 2007. Éste mostraba historias de corte real que abordaba los problemas más comunes de la sociedad mexicana tales como el maltrato, la violencia doméstica o diferentes tipos de abusos tanto físicos como psicológicos, aunque estos no fuesen ni expuestos ni comentados públicamente. Pinal además invitaba a los protagonistas reales de las historias para hacer un seguimiento de los casos, o traía al set a profesionales para comentar los efectos psicológicos o legales de cada caso. El programa también sirvió de plataforma para brindarle la oportunidad a nuevos actores y actrices de encontrar una oportunidad de exposición al público de la pantalla chica.

### 3. LA TELENVELA EN COLOMBIA

La telenovela nace en Colombia en la década de los 60, con la producción de *La Mala hora* (1962), una historia basada en la novela del mismo nombre del escritor Gabriel García Márquez. Siguiendo el formato del melodrama tradicional, las producciones eran principalmente adaptaciones de novelas clásicas de la literatura, o de libretos de Radionovelas ya existentes. Así pues, las producciones recibieron gran acogida y fueron evolucionando, a su vez, de acuerdo con los requerimientos del mercado y las tendencias y preferencias de los televidentes. Las primeras producciones representaban temáticas que reflejaban realidades del país y que entremezclaban el melodrama con lo popular, haciendo que la telenovela colombiana se distinguiera por crear una identidad propia, con relación a la de otros países latinoamericanos, en especial, con el caso mexicano. Las historias narraban hechos de varios sectores de la sociedad, jugando con la fórmula de intrigas y secretos ocultos que se develaban capítulo a capítulo y que desembocaron en un final feliz para los personajes principales atrayendo así al público colombiano.

Al inicio, las producciones eran realizadas por productoras privadas, con horarios no establecidos y capítulos de corta duración. Ya hacia 1970, la telenovela se apropió de las pantallas colombianas y fue transmitida diariamente, en distintas franjas del día. Entre 1970 y 1980, la tendencia incluyó el retorno al relato literario, pero con un tinte nacionalista que imprimía gran carácter nacional en las producciones. Convertida ya en un producto de consumo televisivo, la telenovela adaptó nuevamente grandes obras de la literatura colombiana tales como *La María* de Jorge Isaacs, y *La Vorágine*, de José Eustacio Rivera. Hacia 1980, las dimensiones de las telenovelas se expandieron, añadiendo elementos

cómicos, irónicos y entrelazando las distintas identidades regionales del país. Se destacan producciones como *Caballo Viejo*, *Azúcar*, *San Tropez*, y *Gallito Ramírez*.

En los años 90, con la introducción del modelo económico neoliberal y la apertura del mercado colombiano a la globalización, la telenovela incorporó nuevas dinámicas en sus temas e innovó en el uso de contextos más reales, mientras el toque fantástico que ya la caracterizaba. Así pues, las historias combinaban entonces temas locales y regionales con otros de entorno mundial. La característica del melodrama tradicional mexicano en el que una mujer pobre y bella que se enamora de un hombre apuesto, empresario y acaudalado marcaron la fórmula ganadora en producciones como *Café con Aroma de Mujer* y *Yo soy Betty, la fea*, ambas del escritor Fernando Gaitán. Hoy en día, la telenovela colombiana se halla en un gran momento de transformación, en tanto que ha logrado superar la producción nacional y se ha abierto un gran camino al mercado global con la ayuda de grandes productoras y canales internacionales, marcando así una pauta de integración audiovisual en América Latina, desnacionalizando las telenovelas y concibiéndolas como un modelo único de melodrama convencional, reflejando el folclor y la unidad latinoamericana.

Aunque la incursión de la telenovela colombiana en el mercado global es relativamente nueva, algunos de sus componentes han marcado un sello de distinción entre los televidentes. Además de combinar elementos modernos con el melodrama típico y tradicional, la telenovela colombiana se refleja una búsqueda de lugar constante por medio de sus personajes. Éstos se hallan en una búsqueda constante de exploración en sí mismo, hecho que contribuye al crecimiento y desarrollo personal de los mismos en ámbitos urbanos, provinciales, rurales, y a la vez laborales, domésticos y profesionales. Otro elemento significativo es el retrato de la vida rural y el paisaje natural colombiano, que, a

diferencia de su par mexicana, se muestra con valor y orgullo, con énfasis en la calidez de los mundos de provincia, y los pueblos alejados de los centros urbanos y de sus habitantes. Este aspecto enmarca una diferencia a nivel audiovisual, puesto que la imagen se complementa con la musicalización fuerte y pertinente los colores y la textura de la pantalla.

En cuanto a la división entre personajes correspondientes al arquetipo víctima-traidor, los límites entre el bien y el mal son poco definidos pues la finalidad de los personajes, como ya se mencionó anteriormente es mostrar una gran evolución y desarrollo personal, apelando a un sentimiento de identificación por parte de la población colombiana. En cambio, la articulación entre el humor y la ironía con el drama sobresale ampliamente en el formato colombiano. Los personajes estereotipados del melodrama mexicano clásico como la mujer bella y pura, el hombre exitoso y mujeriego se desdibujan en la pantalla chica colombiana. Un claro ejemplo de lo expuesto es *Café con Aroma de Mujer*, producida en 1994 y protagonizada por Guy Ecker y Margarita Rosa de Francisco. En la telenovela, la Gaviota, una recolectora de café en las montañas cafeteras colombianas, se enamora de Sebastián, el dueño de la empresa productora para la que trabaja. Aunque el protagonista masculino pareciera tener los rasgos propios del Don Juan latino, cómicamente es un hombre impotente sexualmente. La gaviota, por su parte, es una mujer humilde y trabajadora, pero no teme mostrar su carácter fuerte y preferencia por las bebidas alcohólicas. Nora Mazziotti compara el producto mexicano y el brasileño con el colombiano: *“Hay una pintura de lo popular no estetizada (o debería decir tal vez no glamourizada al estilo O’ Globo) ni ideologizada (al estilo Televisa, donde los pobres son buenos y sonsos).”* (6).

La novela colombiana se atrevió a jugar con los estereotipos más definidos en la televisión latinoamericana y burlarse de los atributos que se les otorgaban a los personajes principales sin generar rechazo. El galán que juega con las mujeres hasta que se enamora de la heroína, también se muestra enternecedor, contrariamente a la imagen mexicana de sujeto machista. Además, las actitudes regionales no son reprochables como vicios, tal y como lo es la bebida, que más bien se definió como un elemento costumbrista más no pecaminoso.

Otro ejemplo clásico de la pantalla chica colombiana es *Yo soy Betty, la fea*, producción de 1999 que, propiamente hablando, puede considerarse como la telenovela más exitosa y de mayores alcances en el mercado global. Betty, una mujer poco agraciada físicamente, es contratada como asistente de presidencia en *Ecomoda*, una gran empresa de moda. Su habilidad con las finanzas le permite ganarse la confianza de su jefe Armando Mendoza, pero a su vez, su apariencia física y torpeza la convierten en blanco de burlas por lo demás ejecutivos de la empresa. Mazziotti indica que en *Yo soy Betty, la fea*, los estereotipos fueron caricaturizados, y que la inclusión de elementos cotidianos permitió el éxito sin precedentes de la producción:

*En Betty, se caricaturizó todo, desde la protagonista en adelante: a su amigo, al cuartel de las feas, a los padres de Betty, a la peliteñida, al galán, etc. La audacia está en colocar a una protagonista fea (y que se mantenga fea en más del 80% de la historia, y cuyo su embellecimiento final no se deba a cirugías, sino que sea parte de un proceso interior de encontrar su propia seguridad; La distribución de personajes es semejante y se mantiene la tendencia a la exageración y a la deformación. La sensualidad y el humor son los rasgos*

*característicos ya que tienen una energía rebosante, mucha picardía, un ritmo contagioso. (7).*

Otras de las grandes particularidades de la telenovela producida en Colombia es el rol que juegan los personajes femeninos y su evolución durante la historia. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la protagonista ha tenido la libertad de romper los estereotipos de mujer que el formato mexicano había delimitado. Si bien el humor característico de las producciones tiene a caricaturizar los personajes femeninos, la apertura a la sexualidad y su manejo con libertad se enmarca como un factor diferenciador de los demás formatos latinoamericanos. En el caso mexicano, la protagonista siempre se muestra con una sexualidad reprimida, ya sea porque jamás ha experimentado su sexualidad, o porque algún otro “misterio – secreto” se lo impide. Si bien si se dan escenas sexuales entre los protagonistas, estas están enmarcadas por un factor sentimental fuerte que produce la fidelidad y/o la lealtad de la mujer hacia al hombre.

En este sentido, la virginidad ya no es un atributo que pueda definir el destino de la mujer, y le ocasione beneficio o prejuicio alguno. La televisión colombiana logró romper con dicho paradigma, y les brindó la oportunidad a nuevos perfiles a verse representados en la pantalla. Uno de esos casos es el personaje de Mónica en *En los Tacones de Eva*, una mujer joven, de clase media y madre soltera quien intenta darse la oportunidad de iniciar una nueva relación con Juan Camilo, un ejecutivo en la empresa que trabaja. Otro ejemplo inminente es Marilyn, en *Todos Quieren con Marilyn*, una mujer que fue obligada a ejercer la prostitución desde que era una niña, y aún así, decide cambiar su trabajo, empezar una nueva vida y ganarse el afecto de Juan Ignacio. Estos ejemplos claramente se oponen a la regla mexicana, en la cual, la heroína suele tener una sexualidad reprimida, sea porque

todavía es virgen, sea porque está decidida a no consumir su matrimonio; solo su galán, su héroe, podrá tener relaciones sexuales consentidas con ella a lo largo del serial.

### **3.1 El narcotráfico y las narconovelas**

La ola de violencia producida en Colombia a manos de narcotraficantes entre los años 80 y 90 se empezó a ver reflejados en producciones televisivas nacionales hacia el año 2004-2005 con la telenovela *La Viuda de Mafia*, del canal RCN®. En dicha historia, se narra la vida de una mujer viuda que descubre que su fallecido esposo era en realidad un piloto involucrado en el transporte de drogas hacia Los Estados Unidos. Sin embargo, fue hasta 2006 cuando el Canal Caracol® produjo *Sin Tetas No Hay Paraíso*, una historia adaptada de la novela homónima del escritor Gustavo Bolívar. La producción pronto causó gran conmoción y censura en los sectores más conservadores de Colombia, ya que mostraba abiertamente como un grupo de mujeres muy jóvenes se enredaban con narcos a cambio de regalos y una vida de excesos.

En dicha producción, Catalina, el personaje femenino principal, viene de una familia disfuncional y muy pobre y sueña con tener acceso a ese mundo del narcotráfico para poder darle a su mamá un hogar lejos de la precariedad. Sin embargo, sus senos son tan pequeños, que constantemente es rechazada por los hombres, así que no descansa hasta lograr conseguir unos nuevos implantes mamarios. Pero la telenovela no solo mostró la prostitución, la falta de oportunidades en las clases más bajas, el poder de los narcos en las zonas rurales colombianas, -pasando por la corrupción de las entidades estatales, el sicariato, y la violencia en general- sino también como el narcotráfico había penetrado en

todas las capas sociales colombianas y se convirtió pronto en un modelo a seguir para las generaciones más jóvenes del país.

El éxito de la telenovela fue tal, que pronto le permitió a otras series con la misma temática llegar a la televisión nacional y exportarse a otros países latinoamericanos. Varias historias literarias recientes que se enfocaban en los actores del conflicto armado colombiano pasaron a ser memorables telenovelas, tales como *El Cartel de los Sapos*, *La Vendedora de Rosas*, y *Rosario Tijeras*. Ya la temática y discusión del narcotráfico y la violencia colombiana había permeado tanto la sociedad colombiana, que hacia 2012 el país ya estaba preparado para ver la vida del gran capo colombiano Pablo Escobar en *Pablo Escobar, el Patrón del Mal* en televisión abierta nacional. La telenovela se estrenó en 2012 y, desde luego, causó estupor en muchos hogares y sectores de la sociedad, pues los colombianos habían trabajado mucho para desligarse de la figura del capo y su legado criminal.

La producción trajo a la mesa el debate sobre los hechos ocurridos en dicha época tan negra para la historia reciente del país. Las generaciones que vivieron los días de las explosiones de bombas, la inseguridad, los secuestros y las masacres condenaron la producción. No obstante, esta misma expuso a las generaciones más jóvenes todos esos acontecimientos históricos recientes que no se encontraban en los libros de historia y de los que quizá, los adultos mayores no querían hablar. Según June Carolyn Erlick, la producción refuerza la memoria colectiva (reprimida por muchos sobre una época de la que se ha omitido el contexto y el drama:

*Y para los colombianos jóvenes, la narconovela brinda un contexto histórico que no recibieron la escuela... Durante el prolongado conflicto armado*

*en Colombia, las personas no se mostraron dispuestos a hablar sobre lo que les había ocurrido a ellos o a sus familiares. Muchos pensaban que ello equivaldría a ir en busca de problemas. Pablo Escobar, El Patrón del Mal brinda una experiencia de contemplación colectiva en el que individuos de distintas generaciones tenían la oportunidad de reflexionar el tráfico de drogas y sus efectos sobre el país en un tema de conversación nacional. (168).*

Contrariamente a lo expuesto por Erlick, la prensa nacional colombiana condenó la producción argumentando que ésta retrataba la violencia explícita en las calles de Colombia y le daba a Escobar una imagen de hombre poderoso que resultaba llamativa para los espectadores que no fueron testigos directos de sus acciones. Además, dado el impacto de las telenovelas en un contexto latinoamericano, fue muy factible que algunos sectores de la sociedad encontraran identificación con el personaje, y su desarrollo, de individuo regular al gran capo de la droga de los años 80. En este sentido, Erlick trae a colación las palabras de Miguel Cabañas, profesor asociado de la Universidad de Michigan afirma que *“La narconovela resulta atractiva para la s audiencias más jóvenes no sólo porque ofrece una ventana al mundo de la delincuencia, sino porque también contiene temas globales y muestra el lado oscuro de la globalización”*. (171).

Si bien el melodrama con temáticas de narcotráfico llegó a establecerse como una opción de alto rating, no sólo en Colombia, sino en México y en la televisión hispana en Los Estados Unidos, dicho producto aún causa rechazo en sectores sociales que desean alejar la imagen de naciones latinoamericanas violentas y fuertemente unidas al comercio ilegal de drogas. Sin embargo, es inevitable negarle el espacio en la programación televisiva, ya que hace parte de la historia de países como Colombia, México, Brasil y

Venezuela, y que así sea un tópico esencial de discusión en la cotidianidad de todos los latinoamericanos.

## **4. OTRAS DIVERSIFICACIONES DE LA TELENOVELA**

La telenovela ha sido un producto cultural masivo a lo largo del continente, y elemento esencial en la televisión latinoamericana. Cada país ha adoptado el formato a las necesidades de la población y ha modificado el contenido de acuerdo con los parámetros que considerasen necesario. Aunque hoy por hoy la telenovela mexicana y la colombiana son las más reconocidas, las telenovelas argentinas y venezolanas también obtuvieron gran acogida durante los años 90. Debido a la crisis socio-económica ocurrida en Venezuela, muchos guionistas, actores y productores emigraron a Los Estados Unidos, Miami particularmente, a trabajar con cadenas como RTI Televisión, Telemundo y Univisión. Otra nación importante que domina el mercado de las telenovelas es Brasil, que aunque no tenga el habla hispana, sus producciones son altamente distribuidas en el mundo sin problema de la diferencia lingüística.

### **4.1 El modelo de telenovela brasileña**

Durante los primeros años de la década de los cincuenta, la telenovela ya establecida como una historia secuencial, adaptada desde reconocidas obras clásicas literarias, pudo llegar a los televidentes y logró convertirse en fenómeno televisivo por excelencia en Brasil, tal cual y ocurrió en otros países latinoamericanos, donde la transmisión de televisión apenas lograba los inaugurales niveles de audiencia. En las siguientes décadas entre los años sesentas y noventas con el desarrollo y la consolidación de la cadena *TV Globo*, la telenovela adquirió su estilo moderno y modelo propio que le valió gran acogida y éxito a nivel internacional. Dicho elemento particular se caracterizó por matices propios de su cultura brasileña conjugados con el arquetípico suceso del

melodrama clásico, pero que a su vez se permitió el juego de lo moral en relación con la clase media como su mayor consumidor y espectador. Así pues, fue entonces posible transmitir elementos que telenovelas de otras naciones habían censurados, tales como el erotismo abiertamente expuesto y la exploración los diferentes matices de la sexualidad e identidad de género, marcando así abiertamente la diferencia con los otros modelos latinoamericanos contemporáneos.

Otro aspecto importante y presente en la novela brasileña es el componente de relato sistémico donde confluyen, congruentemente, varias historias en paralelo a los protagonistas restándole relevancia al carácter del sufrimiento del héroe, enfocando en diferentes perspectivas, los roles de los personajes que evolucionan o involucionan a conveniencia. En el plano social, la novela en Brasil adquiere su máxima relevancia ya que ésta se erige como piedra angular en el plano informativo, político y cultural del país al punto de configurarse en referente de la agenda nacional en medios de comunicación para luego convertirse en referente social para la mayoría de los ciudadanos. Es decir, es un fuerte indicador del imaginario colectivo y el tejido social.

*En el plano de la historia, es un modelo coral. El protagonismo no está únicamente en la pareja, sino que todos los personajes tienen historia, hay varios núcleos narrativos que se desarrollan en ámbitos definidos que tienen personajes y conflictos delineados. A veces esas historias se desenvuelven en forma paralela a la principal. (Mazzioti 6)*

Algunos ejemplos notorios de ello son las famosas novelas que rompen con el paradigma ortodoxo de la telenovela clásica tales como *El clon* escrita por Gloria Pérez (Globo 2001) la cual explora niveles impensados en la ficción y los más relevantes

adelantos de la ciencia como lo es la clonación de seres humanos idénticos. Así mismo, este fenómeno de la pantalla chica trasciende los límites geográficos del continente y se adentra en el África árabe marroquí, instaurando culturalmente matices religiosos. La historia novedosa, arriesgada y sin precedentes atrapó la teleaudiencia de la época y se vendió exitosamente en el extranjero, otorgándole el reconocimiento en diferentes premios locales e internacionales. Igualmente, otra aclamada novela distintiva del formato brasileño es *Terra Nostra*, con un guion original de Benedito Rui Barbosa (Globo 1999), la cual logró ser exportada a más de ochenta países en el mundo, y mostraba el tema de la inmigración de italianos a Brasil en los siglos XIX y XX junto con todas las coyunturas que intervenían en el proceso de inserción y adaptación cultural a un sistema costumbrista y de tradiciones fuertes en el ámbito rural de una hacienda cafetera de Sao Paulo, y la puesta en escena de las más arraigadas formas del amor idílico.

En otros aspectos de relevancia social, la telenovela brasileña abarca amplios intentos de justicia social en temas nunca antes tratados en televisión en Latinoamérica. Temas espinosos como el racismo, la lucha de clases, la homosexualidad, el empoderamiento femenino y demás le brindaron a ésta la oportunidad de ubicarse a la vanguardia respecto de sus pares de referencia como los formatos colombianos y mexicanos. Algunos ejemplos puntuales son las telenovelas del tipo *Dos caras* escrita por Aguinaldo Silva (Globo 2007) que retrataba directamente la relación de poder y el racismo entre la población brasileña negra y blanca, y exponía el concepto del mito de la democracia racial mediante la yuxtaposición de la vida de *fabela* y las altas esferas de la sociedad a través de la relación de Evilasio y Julia como la versión posmoderna de un Romeo negro y una Julieta blanca.

*Aunque Brasil siempre ha tenido una sociedad racial y culturalmente diversa, esta diversidad no se ha reflejado en la televisión, especialmente en las telenovelas. Aunque este género ha constituido el tipo de programación mas popular en América Latina durante los últimos 30 años, tradicionalmente en lo que respecta a Brasil, los afrodescendientes han sido virtualmente invisibles o han estado relegados a roles secundarios. Pero eso está cambiando. Guionistas y políticos han estado haciendo un esfuerzo consciente por introducir un elenco mas diverso, así como por incorporar argumentos que aborden temas de raza y racismo. (Joyce Nogueira 1).*

En esa misma línea encontramos también producciones memorables y de alto impacto para la sociedad brasileña y latinoamericana del tipo *Ventre de alquiler* de Gloria Pérez (Globo 1990) que trataba el tema de los derechos y las tecnologías reproductivas y la emancipación femenina o el siempre controversial suceso *gay* en televisión. Desde unos preliminares intentos por visualizar el personaje homosexual en novelas como *Rueda de fuego* (Globo 1986) *La próxima víctima* (Globo 1995) y los reconocidos personajes pioneros transformistas y bisexuales de *Explotar corazón* y *Por amor* (Globo, 1996 & 1997) respectivamente, *Insensato Corazón* en 2012 se caracterizó por ser la primera telenovela cuyo argumento gira directamente entorno a las vidas de seis personajes *gay*, desde un mesero hasta un empresario, pero sin expresar abiertamente en pleno la homosexualidad. Sin embargo, es sólo hasta 2016 con la telenovela de Globo *Libertad* que se muestra desmitificadamente y por primera vez -a pesar de la controversia religiosa y dura crítica- en televisión abierta una escena de sexo *gay* entre André y Tolentino.

Así pues, la telenovela en Brasil ha logrado posicionarse como un elemento distintivo de la sociedad brasileña y ha tenido gran aceptación a nivel internacional, debido a las temáticas desarrolladas por sus historias. Aunque ésta ha mantenido el formato heredado por el melodrama en tanto a la explotación del suspenso y exageración en la actuación de los personajes, la inclusión de elementos y tópicos de corte social distantes del conservatismo y tradicionalismo latinoamericano, tales como el homosexualismo, la incursión de la tecnología en aspectos como la reproducción y concepción, el racismo y la justicia social, han determinado un camino nuevo para la televisión brasileña en aras de buscar una sociedad más abierta e inclusiva. La telenovela entonces ha servido como un instrumento de ayuda para dicho fin y una herramienta para la representación de todos los individuos que conforman la nación brasileña.

## **4.2 La telenovela en Los Estados Unidos**

El caso de la telenovela o formato televisivo norteamericano para la comunidad latina podría definirse como el *melting pot* o *patchwork* de los modelos y formas latinoamericanas más influyentes. Dicho modelo ha logrado establecerse como un estilo transnacional que extralimita las fronteras características del formato clásico latinoamericano y reconfigura el concepto mismo de telenovela como un relato continuo en transición hacia la implementación del formato de temporadas. Este escenario nace con Telemundo como vértice de acoplamiento de las vertientes latinas de referencia México, Colombia, Brasil y Argentina) y allí se constituye un naciente formato híbrido, globalizado, postmoderno, atemporal, acultural, y simbiótico que carece de en ocasiones de fuerza

narrativa, pero que se enaltece en lo diverso de sus componentes y es allí precisamente donde se fortalece.

En el formato de la telenovela de canales estadounidenses, los actores, la narrativa, y la geografía confluyen en una misma esfera sin lugar a patrimonios identitarios estableciendo un “des-género mutante” del modelo tradicional impuesto en los años ochentas y noventas, y reconfigurando entonces un nuevo tipo de producción que se vale de arquetipos mínimos y fieles a la construcción del imaginario latino, muchas veces como inmigrante en Norteamérica.

*La telenovela se produce en cualquier parte. Se toman las historias de aquí, los actores de allá, el ambiente de más acá. No importa la contextualización histórica, el acento, la actuación. No importan las pertenencias identitarias. Como hizo el Spaghetti Western, estas telenovelas no pretenden recrear ninguna época, ninguna geografía, sino a la misma telenovela. El nuevo mito no se nutre de un sustento histórico, sino televisivo. (Mazzioti 12).*

En los años más recientes, el formato de co-producción ha tomado y aprovechado el boom originado por la narrativa del narcotráfico y la producción de historias que retratasen de manera directa y cruda la violencia y las realidades vividas por las naciones tocadas por el crimen del tráfico de drogas y las mafias adyacentes que se crean para sustentar el ilícito y que se infiltran en todas las esferas sociales inclusive infectan los gobiernos, la política y la justicia. De esta manera, la memoria colectiva se mantiene viva y no se adormece con el dolor de las inclemencias de las atrocidades perpetuadas por el músculo armado de las organizaciones delictivas. En un primer momento, Colombia inició el relato de historias que incluyen individuos nocivos socialmente tales como el

narcotraficante, el sicario, el pandillero y trabajador público y corrupto que le trajo al país dineros sucios durante los años ochentas, noventas y principios de los años 2000.

Así pues, Telemundo de la mano de RTI, iniciaron un nuevo flujo de producciones en las que se retrataba al narco como un individuo poderoso e inescrupuloso que consigue la movilidad social a partir del comercio de drogas y la violencia desmedida. Algunos ejemplos representativos de estas narconovelas son sin lugar a dudas *Pablo Escobar: El patrón del mal*, *El capo*, *Rosario Tijeras* y *La reina del sur*. Estas telenovelas representan esa voz acallada y apaciguada frente a la exposición de los hechos de violencia y crimen sucedidos durante años y que no pudieron ser mostrados por lo descarnado de sus realidades y porque la misma mafia atentaba contra todo aquello que la pusiera al descubierto. Igualmente, son un esfuerzo por crear una descripción detallada de la realidad, aquella que muchas veces supera por lejos a la ficción y la cual se refleja en cada uno de los espectadores en mayor o menor medida.

En el caso particular de *La Reina del Sur*, la historia televisada de la novela homónima de Arturo Perez Reverte, narra la historia de Teresa, una mujer de escasos recursos que debe viajar a España pues su vida corre peligro. Allí, se relaciona con individuos que contrabandean tabaco desde Marruecos por el Estrecho de Gibraltar. Por esto, ella es enviada a prisión, y allí conoce a Patricia, una mujer con la que se asocia y deciden rescatar un cargamento de drogas ubicado remotamente en Gibraltar. Teresa pronto se convierte en una mujer poderosa, teniendo bajo sus manos el un gran consorcio y manejo de las drogas en todo el sur de España, lo que le vale el nombre de La Reina del sur. Para muchos es un tanto irreal que sea precisamente una mujer, y de origen mexicano, quien lleve las riendas de un negocio de tal calibre en el país europeo.

Luego de varios eventos, Teresa regresa a México y desde allí interviene para que un candidato presidencial no logre su cometido de llegar al poder y amenace su negocio. La telenovela no sólo muestra el poder que puede llegar a tener una mujer extranjera, sino además la corrupción de entes como las autoridades, la justicia y miembros activos de la política. La historia además retrata también la fuerte relación entre México, Los Estados Unidos y otras naciones latinoamericanas, los problemas migratorios en el borde mexicano y la fuerte dependencia, influencia y sometimiento de los muchos países en Centro y Suramérica a manos del país norteamericano.

De manera alternativa, las historias también recrean el empoderamiento femenino visto desde las mujeres afectadas guerra contra las drogas, detectives en busca de cabecillas o como villanas líderes de organizaciones, así como también ilustran las dinámicas de vida de aquellos en situación de pobreza y las historias que se tejen en relación con el terrorismo asociado al mercado de estupefacientes. En esa línea las narconovelas además de su componente histórico son el polo a tierra que demuestra de primera mano las formas difíciles, peripecias y consecuencias de involucrarse en el modelo de héroe y cultura “*traqueta*” que abraza y se mimetiza al arquetipo desdibujado del aclamado Robin Hood.

## 5. EL FUTURO DE LA TELENOVELA

El futuro de la telenovela parece realmente incierto en el escenario contemporáneo, cuando la sociedad se halla inmersa en la internet y los usuarios son cada vez más dueños de su paladar como espectadores quienes eligen qué, cuándo, y como disponer de su tiempo de ocio. Así pues, las producciones melodramáticas enfrentan con mayor angustia el reto de mantenerse vigentes en el mar de posibilidades y formatos descritos en el menú de consumo de lo que hasta dentro de muy poco continuaremos llamando televisión. La posibilidad de poder tener una pantalla en el ordenador, un teléfono, o cualquier dispositivo electrónico hará que la telenovela tenga que mirarse en el espejo y reinventarse.

La telenovela en sí misma y debido a su formato pareciera estar en riesgo de extinción. Conforme a la demanda de la televisión por cable, la internet y las plataformas tipo Netflix, Amazon o HBO que se consolidan en Estados Unidos y se infiltran en América Latina, y mientras los televidentes accedan a programación más compleja, más difícil será para la novela sostenerse en el tiempo. Aunque hoy por hoy se presenta una gran segmentación en la audiencia y así como la mangosta, la variedad de la oferta audiovisual se está comiendo al “*culebrón*”. Las cadenas televisivas que monopolizaban y abarcaban el ancho y largo de las producciones y las teleaudiencias, hoy son vistos como dinosaurios, y no son más que los fósiles anquilosados que brindan sus últimas batallas de cara a un público cada vez más crítico y amante de la inmediatez. Los formatos de más de ochenta horas son imposibles de llevar a cabo hoy en día, aburren; y es entonces que el entramado de las telenovelas gira por la dominación del rating, luego se improvisa demasiado durante el camino y la audiencia sucumbe ante el tedio.

Igualmente, el enemigo más grande de las telenovelas son sus propios creadores. Libretistas y cadenas televisivas le temen al cambio, están peleados con la imaginación. La eterna receta del *remake* los erige como “*refritos*” y/o “*costureras*” (en el argot del gremio) quienes parchan una historia sobre otra o en su defecto, las adaptaciones que se hacen son calcos, compran libretos y se mexicaniza o americaniza según la necesidad. Si había una fórmula o secreto para hacer novelas, lo han violentado hasta el cansancio.

Sin embargo, hay una luz al final del túnel. El modelo brasileño se instituye como bastión y se ubica a la vanguardia en torno a la renovación temática que impone un giro de cambio. A pesar del mercado fragmentado por la ola tecnológica, su formato ha mutado y vira hacia la renovación temática que debe acomodarse a la realidad social actual de la región. Directores y productores se interesaron por hacer telenovelas disímiles, una manera diferente de narrar las historias, distintos y diversos temas y por recortar o flexibilizar la duración de las mismas hacia el modelo de 13 horas; transitar en dirección hacia los *biopics*. Como señala Tiago Mello, productor ejecutivo de Boutique Films Brasil, y creador de contenidos para netflix: ‘*En Brasil, se está dando la diversidad*’ después de muchos años de telenovelas, aparecen formatos como *Bajo Presión, de Globo, que narra la realidad de un hospital*. A las producciones brasileñas se les considera como representantes de la telenovela llamada “*de ruptura*”, en la que se fija el avenir del género. Algunos ejemplos de ellos pueden ser *El rey del ganado* (donde el amor sirve de excusa para hablar del movimiento de los Sin Tierra), directores y libretistas afirman que la única fórmula es inspirarse en las contrariedades de Brasil, como la miseria, la corrupción, los empresarios y políticos inescrupulosos y algunas tramas históricas que son usuales a toda América latina, como por ejemplo la novela sobre *La esclava Isaura*.

Por otra parte, también es necesario reconocer que nos movemos cada vez más hacia una “televisión” estratificada que puede tener tanto aspectos positivos como negativos. El número de personas con acceso a internet y dispositivos es menor en relación con aquellos que tienen televisión por cable, e ínfimamente irrelevante frente a quienes solo disponen de la televisión abierta y se ven obligados a consumir lo que las compañías televisoras decidan ofertar puesto que no tienen otra opción. Esta desigualdad a pesar de significar contenidos grandes y de altísima calidad para aquellos de mayores ingresos económicos y contenido empobrecido para quienes no, se puede erigir como piedra angular para el resurgir de la telenovela en tanto esto supone la oportunidad perfecta para deconstruir el formato trasnochado y monótono de las producciones dejando de menospreciar al público y entrando en las dinámicas sociales de las gentes.

## 6. CONCLUSIONES

El formato televisivo que hoy conocemos como telenovela tiene sus orígenes en el melodrama clásico del siglo XIX, que fue difundido por toda Europa a través de la prensa escrita. En la época, los periódicos pagaban escritores para que escribieran historias asequibles y entendibles por las poblaciones iletradas. Dichas historias se basaban en tramas de suspenso que atraían a los receptores y lectores -muchos simplemente escuchaban las historias en reuniones públicas- y los obligaban a continuar comprando la prensa para conocer los hechos siguientes. En este formato, muchos autores reconocidos hoy en día, encontraron la posibilidad de adquirir fama y prestigio.

Muchas de las historias promulgaban valores cristianos en los que la justicia, el honor y la rectitud eran altamente resaltados. Desde luego, el público femenino era el que consumía más dicho tipo de historias. Éstas también se distribuyeron en Latinoamérica y fueron empleadas por la radio naciente de principios del siglo XX. En Cuba por ejemplo, las trabajadoras en las tabaquerías sintonizaban la radio mientras trabajaban para hacer más llevaderas sus rutinas laborales. De esta manera se dio la Radionovela, que pronto evolucionaría y permitiría a los productores de las cadenas radiales presentar historias inéditas y adaptadas al contexto local.

Con la inauguración de los primeros canales de televisión en México, los ya denominados empresarios de medios, siguieron los pasos de la predecesora, la radionovela, e inauguraron la Telenovela, basándola en su mayoría, en el modelo melodramático del siglo XIX. México pronto emergió como una potencia productora de telenovelas y estableció el modelo clásico de telenovelas que aún sintonizamos en nuestro día a día. Aunque Televisa, la mayor productora del continente, se ha mantenido fiel al formato que

promueve los valores cristianos, y tradicionales del hogar, con familias conservadoras, en los años 70 logró crear telenovelas educativas con el fin de influenciar la sociedad en temas como los embarazos adolescentes, el control de la natalidad, la alfabetización, el consumo de drogas y la paternidad responsable. En la actualidad televisa se ha visto obligado a emplear nuevas temáticas más acordes a las nuevas generaciones y, desde luego, que problematice la realidad social, tal y como lo es la violencia fronteriza con Los Estados Unidos y el narcotráfico.

Otras naciones también se unieron a la creación de telenovelas, e imprimieron un sello propio sobre ellas. En el caso de Colombia, las telenovelas resaltan los paisajes y costumbres regionales sin caricaturizar a los personajes. También, el formato colombiano se distingue por la inclusión del humor, la evolución y crecimiento de los personajes protagónicos a lo largo de la historia y la representación de distintos perfiles sociales en los que las mujeres ya no poseen una sexualidad reprimida ni están sujetas a las acciones masculinas, tal y como ocurre aún con el formato clásico mexicano. Colombia también se atrevió a contar parte de sus problemáticas sociales tal y como lo es el conflicto armado. Como un ejercicio de memoria histórica y colectiva, la televisión empezó a mostrar a las nuevas generaciones los actores del conflicto pasado, tal y como Pablo Escobar y otros grandes capos narcotraficantes, y sus consecuencias en todas las capas del tejido social, ya sea la corrupción, los antivalores, el sicariato, la prostitución, etc.

Entre las grandes diversificaciones de la telenovela están los casos de los formatos brasileños y estadounidenses. En el caso de Brasil, la telenovela se aleja claramente de lo que se acostumbra a ver en los teleseriales de habla hispana. Temáticas como la clonación, el divorcio, el racismo, las parejas interraciales, la pobreza, la homosexualidad y las

familias homoparentales son ahora las protagonistas de las historias brasileñas, separándose así, de lo producido en el resto del continente. En Los Estados Unidos, en cambio, la migración latinoamericana ha sido un factor fundamental para la creación de nuevas narrativas. Mientras que en algunas naciones latinas el leguaje es un elemento esencial que refuerza el concepto de nacion e identidad, en las producciones de cadenas como Telemundo, la variedad de acentos, y culturas es ampliamente aceptada y valorada para resaltar la heterogeneidad del continente e inmigrantes en el país del norte.

Así pues, las telenovela ha presentado un recorrido evolutivo en los aproximadamente 70 años que tiene en las pantallas de los latinoamericanos. Si bien cada nación logra recrear e imprimir un sello particular, la base de la historia en la que se cuentan hechos fragmentados que producen tensión e incertidumbre, la universalidad de personajes que permite identificación con ellos y el refuerzo de valores sociales han permitido que la telenovela siga noche noche transmitiéndose como el producto cultural latinoamericano más importante del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Aprea, Gustavo, and Rolando C. Martínez Mendoza. "Hacia Una Definición Del Género Telenovela." *Telenovela/Telenovelas: Los Relatos De Una Historia*.

Arroyo Redondo. Susana. "La estructura de la novela como relato tradicional". Culturas Populares. 2006.

Azorín, Laura Soler. "Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana." (2015).

Castellanos, Nelson (2006): 'El precio de un pecado: oír radionovelas a escondidas', en: Signo y

Pensamiento, XXV (48). Universidad Javeriana Pontificia. Red de Revistas Científicas de

América Latina, España y Portugal. Bogotá

Cué-Sierra, Mayra (2003): Mitos y realidades sobre la génesis de la Radio- Telenovela en Cuba.

La Habana.

Cueva, Á., Estrada, C., Garnica, A., Jara, R., López, H., Orozco, G., Soto, s. (2011).

Telenovelas

en México. Nuestras íntimas extrañas. México: Grupo Delphi.

Dávila, Arlene (2001): *Latinos, Inc. The Marketing and Making of a People*.

Dorce, Andre. (2014). *Latin American telenovelas: Affect, citizenship and interculturality*.

10.4135/9781473910423.n19.

EcuRed. "Radionovela - EcuRed." *EcuRed*, 2015, [www.ecured.cu/Radionovela](http://www.ecured.cu/Radionovela).

El Libro de Valentina. "NOVELAS POR ENTREGAS ¿QUÉ SON? //

ELdV." *YouTube*, uploaded by Valentina Trava-Osorno, 5 Sept. 2019,

[www.youtube.com/watch?v=BvOV\\_WZLfU0](https://www.youtube.com/watch?v=BvOV_WZLfU0).

Erlick, June Carolyn. "Telenovelas en el mundo latino". Fondo Editorial, Universidad del Pacífico. Perú, 2018.

Fuenzalida, Valerio (2011). *La apropiación educativa de la telenovela*. Universidad

Católica de

Chile. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/31538>

Galindo, C. J. (1998). *Lo cotidiano y lo social. La telenovela como texto y pretexto*, 95-135.

[http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/lo\\_cotidiano\\_y\\_lo\\_social.pdf](http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/lo_cotidiano_y_lo_social.pdf)

f

Havens, Timothy. "Globalization and the Generic Transformation of Telenovelas."

*Thinking*

*Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. Ed. Gary R.

Edgerton and

Brian G. Rose. Lexington, KY: The UP of Kentucky, 2005. 271- 292.

"Heroínas-sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas

mexicanas" en *Trayectorias*, vol. 15, núm. 36, enero-junio, 2013, pp. 20-44.

Monterrey,

Nuevo León, México.

Janowitz, M., Schulze, R. O. (1986). Tendencias de la investigación en el sector de las comunicaciones de masas. En M. d. Moragas Spa, *Sociología de la comunicación*

de

masas. Vol. I: Escuelas y autores (pp. 24-50). Barcelona: Gustavo Gili.

Lazarsfeld, P. F., Kingmerton, R. (1985). *Comunicación de masas, gustos populares y acción*

social organizada. En M. d. Moragas Spa, Sociología de la comunicación de masas. Vol.

II: Estructura, funciones y efectos (pp. 22-49). Barcelona: Gustavo Gili.

Manzanos, R (1997). “Los personajes ficticios transmiten mejor el contexto político y social”:

Marcela Fuentes, coguionista de “La Antorcha Encendida”. *Proceso*, 1062, pp. 60.

Martín Barbero, Jesús (1989): ‘Identidad, Comunicación y Modernidad en América Latina’, en:

*Contratexto*, no 4.

Martin Barbero, Martin. “Melodrama: El gran espectáculo popular”. *De los Medios a las Mediaciones*. GG Mass Media, México, 1991.

Martínez Garza, Javier. “La oferta de televisión en América Latina: hacía un análisis de flujos.

Buenos Aires, Argentina, 2005.

Mato, Daniel. “The Transnationalization of the Telenovela Industry, Territorial References, and

the Production of Markets and Representations of Transnational Identities.” *Television &*

*New Media*, vol. 6, no. 4, Nov. 2005, pp. 423–444,  
doi:[10.1177/1527476403255822](https://doi.org/10.1177/1527476403255822).

Mazziotti, Nora. “La expansión de la telenovela”. *Revista Contratexto* No 14, 2016.

Mazziotti, Nora. “La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica”. *La Mirada de Telmo*. 2008.

Mazziotti, Nora (2006): *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Norma. Bogotá.

Mazziotti, Nora (Comp.) (1995): *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*.

Ediciones Colihue. Buenos Aires.

Medina, Mercedes; Barrón, Leticia. *La telenovela en el mundo*, v. 13, n. 1, june 2010.

ISSN

2027-534X. Disponible en:

<<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1635/2154>>.

Bogotá, Colombia.

Navarrete, César (2007): *Las Radionovelas en México y Latinoamérica*. México.

Ordóñez, Francisco Javier (2007): 'La radionovela como instrumento de poder en Latinoamérica', en Cervantes. Congreso Internacional de la lengua española. Valladolid.

Orozco Gómez, Guillermo (2006): 'La telenovela en México: ¿De una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?', en: Comunicación y Sociedad. Universidad de Guadalajara. Nueva Época, 6. Páginas. 11-36.

Orozco, Guillermo. "La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?" Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006, pp. 11-35. issn 0188-252x. Guadalajara, México.

Zavala, Oswaldo. Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives. *Comparative Literature* 1 September 2014; 66 (3): 340–360. doi: <https://doi.org/10.1215/00104124-2764088>

Pérez, María de la Luz Casas. "Cultural Identity: Between Reality and Fiction: A Transformation

of Genre and Roles in Mexican Telenovelas.” *Television & New Media*, vol. 6,  
no. 4,

Nov. 2005, pp. 407–414, doi:10.1177/1527476405279956.

Quiroz, María Teresa; Cano, Ana María. “Los antecedentes y condiciones de la  
producción de

telenovelas en el Perú *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*”, vol. II, núm.  
5,

1988, pp. 187-221 Universidad de Colima. Colima, México

Rene León-Valdez. “La Telenovela Histórica en México: Apuntes para la Construcción  
de un Proyecto con ‘Beneficio Social.’” *Repositorios Universidad Nacional  
Autónoma De México*, 22 May 2019, repositorio.unam.mx/contenidos/la-  
telenovela-historica-en-mexico-apuntes-para-la-construccion-de-un-proyecto-con-  
beneficio-social-

56776?c=BD295r&d=false&q=\*&i=2&v=1&t=search\_0&as=2.

Ricoy, T. “Globalización, televisión y telenovelas: la experiencia mexicana.” (2000).

Ríos, Diana I. “U.S. Latino Audiences Of “Telenovelas”.” *Journal of Latinos and  
Education* 2.1

(2003): 59-65.

Rondón, Gloria De Los Ángeles Zarza. “Entre La Ficción y La Pasión. Dos Siglos de Historia Mexicana a Través de La Telenovela.” *Redalyc*, 2017, [www.redalyc.org/jatsRepo/200/20049680006/html/index.html](http://www.redalyc.org/jatsRepo/200/20049680006/html/index.html).

Rovira, José Carlos; NAVARRO, José Ramón (1989): Literatura y espacio urbano.

Fundación

Cultural CAM. Alicante.

Sánchez Sierra, Juan Carlos. “Telenovelas, narcotráfico y consciencia política en Latinoamérica:

Perspectivas sobre un problema de estudio”. *Revista Guillermo de Ockham* 11, 2013.

Schmidt, Betina. “Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica”. Indiana, USA. 2003.

Thompson, John B, (2006). *Ideología Y Cultura Moderna: Teoría Crítica Social En La*

*Era De*

*La Comunicación De Masas*. México, D.F: Universidad Autónoma

Metropolitana,

Unidad Xochimilco.

Trejo Silva, Marcia (2011): La telenovela mexicana. Orígenes, características, análisis y

perspectivas. Mexico.

Tufte, Thomas. "Telenovelas, Culture and Social Change - from Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development." <http://www.portalcomunicación.com/catunesco> (2003).

## Vita

Name	<i>Diana Higuera Cortés</i>
Baccalaureate Degree	<i>Bachelor of Arts, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia Major: Language Teaching</i>
Date Graduated	<i>December, 2015</i>