



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Una mirada sobre la memoria de las espectadoras de telenovelas

Autores (en el caso de tesis y directores):

Eugenia Marisol Silvera Basallo

Libertad Borda, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Eugenia Marisol Silvera Basallo

UNA MIRADA SOBRE LA MEMORIA DE LAS ESPECTADORAS DE TELENOVELAS

**Tesis para optar por el título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires en
Comunicación y Cultura**

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

DIRECTORA: Dra. Libertad Borda

Buenos Aires

2018

Una mirada sobre la memoria de las espectadoras de telenovelas

Resumen:

A pesar de los múltiples cambios que atraviesa el mundo televisivo, la telenovela continúa siendo uno de los géneros privilegiados en América Latina y, en particular, en Argentina. En esta tesis me propongo examinar la percepción que tienen espectadoras con amplia trayectoria en el consumo de telenovelas emitidas en la televisión argentina respecto a las transformaciones operadas por el género a lo largo del tiempo. Para ello –y tomando en consideración tanto los estudios de recepción como los centrados en el género telenovela– recupero como concepto clave el término memoria, entendiéndolo como fuerza de identidad (Candau, 2008). Si el vínculo entre memoria y narración es imprescindible para comprender la relación de las espectadoras con el género, la investigación se nutre de los aportes de la metodología cualitativa. El corpus está conformado por el material que proveen 13 entrevistas abiertas y personales.

En la investigación parto de un recorrido descriptivo y explicativo de la evolución del género telenovela en la pantalla televisiva argentina para comprender y profundizar los modos a partir de los cuales las espectadoras adoptan, rechazan, aceptan, transgreden y negocian los sentidos allí propuestos. En este aspecto, sostengo la siguiente afirmación: la telenovela puede brindar seguridad para que las espectadoras se muevan en su vida cotidiana y esto emerge, por un lado, de lo que las espectadoras recuerdan pero, por otro lado, de la manera en que lo hacen.

También me interrogo acerca de la percepción que tienen las espectadoras sobre viejas y nuevas formas de presentación de figuras centrales y/o secundarias en las telenovelas y los modos de identificación.

Finalmente, analizo cómo las contradicciones de la época generan dicotomías en las espectadoras porque ellas le exigen al género una cuota de realidad pero, al mismo tiempo, solicitan –de modo desesperado– que sea (siga siendo) un espacio de ensoñación.

Abstract:

In spite of the multiple changes that the television world is going through, telenovela continues to be one of the central genres in Latin America and, in particular, in Argentina. In this thesis I propose to examine the perception of viewers with a broad trajectory in the

consumption of soap operas broadcast on Argentine television regarding the transformations experienced by the genre over time. For this, and taking into account both reception studies and those focused on the telenovela genre, I recover the term *memory* as a key concept, understanding it as a force of identity (Candau, 2008). If the link between memory and narration is essential to understand the relation of the viewers with the genre, this research is informed by the contributions of the qualitative methodology. The corpus is made up of material provided by 13 open and personal interviews.

In the research, I make a descriptive and explanatory account of the evolution of the telenovela genre on the Argentine television screen to understand and deepen the ways in which the spectators adopt, reject, accept, transgress and negotiate the meanings proposed there. In this regard, I maintain the following statement: the telenovela can provide security for the spectators to move in their daily lives and this emerges, on the one hand, from what the viewers remember but, on the other hand, the way in which it they do.

I also wonder about the viewers' perception of old and new forms of presentation of main and/or secondary figures in telenovelas and modes of identification.

Finally, I analyze how the contradictions of the time generate dichotomies in the viewers because they demand from the genre a quota of reality but, at the same time, they request - desperately - that it be (still is) a space of reverie.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	8
1. Estado del arte.....	10
1.1.Los estudios de recepción.....	10
1.2.Investigaciones sobre el género telenovela.....	17
2. Marco teórico.....	27
3. Consideraciones metodológicas.....	30
4. Corpus.....	33
5. Estructura de la tesis.....	34
Capítulo I	
La producción y circulación de telenovelas en Argentina.....	35
1. Etapas de la telenovela desde la perspectiva de la industria.....	36
1.1.El surgimiento de los teleteatros.....	36
1.2.La década del sesenta y la venta de libretos al exterior.....	39
1.3.La destrucción de la industria de la telenovela a partir de la dictadura cívico militar de 1976.....	43
1.4. El retorno de la democracia: un impulso a la producción local de telenovelas.....	46
1.5. La telenovela durante el neoliberalismo de los noventa: importaciones, emergencia de co-producciones y productoras independientes.....	51
1.6. De los inicios de un nuevo siglo a la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522).....	58
1.7. Afianzamiento de las telenovelas extranjeras en el mercado local y desmantelamiento de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522).....	67
Capítulo II	
Telenovela: entre realidad y ficción.....	75
1. Representaciones de las espectadoras sobre el género.....	76
1.1.Funciones de la telenovela. “En las novelas a veces hay cosas en las que me escucho”.....	79
1.2.Lo que seduce de las telenovelas: distintas perspectivas.....	91
1.2.1. La trama: más allá del ideal de amor romántico.....	91
1.2.2. El sello del autor.....	105
1.2.3. La composición de los personajes.....	107
1.2.4. Los actores: entre la belleza física y la trayectoria.....	110
1.3.La asociación del consumo de telenovelas con el tiempo libre.....	112
1.4.El consumo de telenovelas como práctica propicia para una etapa de la vida.....	115
2. Las formas de apropiación del género: ¿evasión de la realidad o compromiso con la realidad?.....	118
3. Evaluaciones de las espectadoras sobre los usos sociales del género.....	120
Capítulo III	
Representaciones sobre las mutaciones del género.....	125
1. Metamorfosis del género: verosímil social y verosímil ficcional.....	126

1.1. Inclusión de nuevas temáticas.....	130
1.2. Conflictos que articulan el relato.....	133
1.2.1. La exacerbación de la violencia en las telenovelas.....	137
1.2.1.1.El caso de <i>Esposa joven</i>	139
2. Transformaciones de héroes/heroínas y villanos/villanas.....	143
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	154
Anexo.....	179

AGRADECIMIENTOS

La telenovela puede provocar para las espectadoras grandes pasiones pero también enormes angustias; puede ser un lugar de reconocimiento e identificación o un mundo lejano, distante, ajeno. Pensar y elaborar una tesis es un fenómeno análogo.

Estoy convencida de que en cada trabajo se condensa la experiencia de quien escribe pero también se inscribe el aliento de los que vivenciaron ese proceso. ¿A quién/es agradecer? Pienso que una manera de hacerlo es ir nombrando a las personas que se fueron cruzando en este camino -un trayecto largo, con extensos momentos de producción pero también períodos de inactividad- que emprendí cuando decidí cursar una maestría.

2014. Caluroso verano. La pantalla televisiva argentina emitía una telenovela enlatada que causaba furor. También en ese momento mirando la página web de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires me enteraba de que se abría la inscripción para una nueva cohorte de la Maestría en Comunicación y Cultura. Y entre algunas asociaciones, sin tener completamente desarrollada una formulación sobre una futura investigación, sí pensé que sería interesante indagar sobre un género televisivo de larga data que todavía seguía convocando espectadores. Y, sobre todo, tenía una leve noción acerca de la importancia de articular producción y recepción. Así, las últimas líneas del primer escrito presentado para solicitar la admisión en la Maestría explicaban: “no se trata de analizar solamente el formato o modelo propuesto por esta telenovela [me refería a *Avenida Brasil*] sino, más bien, qué relación se establece –en términos comunicativos- desde el área de la recepción, en el marco de una situación de cierta detracción de las producciones de ficción locales”.

Cuando reviso la justificación del área de interés no puedo dejar de agradecer a mi director y co-tutora de tesis de grado, quienes a pesar de formar parte de otro campo de estudios -mi tesis de grado versó sobre prensa gráfica- formularon las cartas de recomendación y alentaron mi participación en un curso de posgrado.

El 28 de marzo de ese año recibía la confirmación de mi admisión para formar parte de la Cohorte VIII de la Maestría, con algunas incertidumbres pero con entusiasmo y muchas expectativas.

Agradezco haberme cruzado con Libertad Borda, mi directora de tesis y una guía imprescindible para emprender este proyecto. Aquel boceto inicial presentado en febrero de 2014 se transformó y pude empezar a pensar la tesis desde otro lugar, conservando mi interés

por el estudio del género y, sobre todo, teniendo en cuenta la perspectiva de la recepción. Debo decir que esta tesis no hubiese sido posible sin su enorme acompañamiento y dedicación. Desde el primer momento me brindó materiales, me acercó a muchísimas lecturas, realizó sugerencias, correcciones, alentó mi trabajo pero, especialmente, confió en mí y me animó cuando lo necesitaba. Su paciencia y comprensión fueron muy importantes. Creo que lo más importante es haber encontrado en ella no solo una excelente docente y profesional sino una gran persona cuyas cualidades indiscutibles son la humildad y sencillez.

También destaco los encuentros de la cursada porque conocí personas que hoy siguen a mi lado, especialmente el grupo de maestrandos que son mis amigos, y varios profesores que me ayudaron a pensar.

Agradezco a las entrevistadas por el tiempo dedicado, porque aceptaron concurrir a bares, vinieron a mi casa o me abrieron las puertas de las suyas. Sin sus voces esta tesis no tendría sentido.

Finalmente, y en el plano de mi vida personal, agradezco y dedico este trabajo a los imprescindibles de siempre. Todos los miembros de mi familia acompañaron de diversas formas, por ejemplo, como lo hizo mi mamá, leyendo partes de la tesis o escuchando -el resto de los integrantes- mis quejas o frases como “avancé un poco”, “entregué el plan de tesis”, “me junté con Libertad”. Ellos fueron, sin dudas, los primeros en soportar mi decisión de seguir estudiando y me sostuvieron con el amor necesario en todo el proceso. Y lo hicieron, en definitiva, porque sabían que a pesar de renegar demasiadas veces, la realización de la tesis era un pretexto para hacer lo que me gusta: investigar y escribir.

INTRODUCCIÓN

Jesús Martín-Barbero afirmaba hace unos años que llevaba tiempo preguntándose acerca del “mal de ojo” que afectaba a los intelectuales y no les permitía observar los retos culturales a los que los enfrentaban los medios masivos de comunicación, específicamente, la televisión (1999).

Unos años antes, David Morley señalaba en su libro *Televisión, audiencias y estudios culturales* (1996) dos interrogantes básicos que había tenido que responder para iniciar su investigación sobre el programa *Nationwide*, de la BBC: “(...) ¿por qué estudiar un programa como *Nationwide*? ¿Por qué dedicar una cantidad considerable de energía a analizar y descubrir la estructura de un programa que ni siquiera se toma en serio a sí mismo?” (119). Más allá de las distancias, los planteos de Martín-Barbero y Morley me permiten formular las siguientes preguntas: ¿por qué abordar un trabajo de indagación de un género televisivo específico desde la recepción? ¿Por qué dedicar una cantidad considerable de energía a analizar un género que todavía –salvo ciertas excepciones- sigue siendo considerado un objeto menor? Ambos interrogantes son fundamentales para desarrollar esta tesis que se propone como cierre de cursada de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y pretende sugerir y abrir nuevos debates. Puedo pensar que esas formulaciones, en tanto interpelaciones, constituyen el horizonte de esta tesis.

Mi trabajo de investigación, inserto en el campo de la comunicación y la cultura, se vincula con dos ejes: por un lado, los estudios de audiencia y, por otro lado, los estudios de un género televisivo, la telenovela. El desafío es indagar y problematizar la articulación entre esos dos polos, partiendo de una convicción que, en principio, se propone como punto de partida: todavía falta decir algo más sobre la relación entre el género telenovela y sus televidentes, buscando las tensiones entre producción y consumo.

Los inicios de la telenovela en este país estuvieron emparentados con el surgimiento de la televisión. Desde ese germen hasta la actualidad se han producido enormes transformaciones, tanto en las modalidades de producción como en los estilos o temáticas trabajadas en las telenovelas, desde los personajes e historias representadas hasta las variaciones en los públicos e, incluso, la ausencia o presencia (en diversos grados) de producciones enlatadas.

Hoy el género persiste en un mundo televisivo cambiante ya que no solo variaron los espacios de consumo sino también sus formas y surgieron nuevos formatos audiovisuales.

A través de esta propuesta de trabajo examino la percepción que tienen espectadoras con amplia trayectoria en el consumo de telenovelas emitidas en la televisión argentina respecto a las transformaciones operadas por el género a lo largo del tiempo. Es decir, parto de considerar que el vínculo entre *memoria, espectador y vida cotidiana* es clave para comprender la perspectiva de los televidentes, ya que el significado se encuentra presente no solo en la vivencia que se recuerda sino en cómo es recordada (Piña, 1999). Así, apunto a indagar si en la actual fase del posmodernismo estas espectadoras históricas de telenovelas pueden encontrar nuevos referentes en los cuales identificarse. Del mismo modo, analizo la perspectiva que ellas tienen de sí mismas como consumidoras de telenovelas y el modo en que éstas influyeron tanto en sus vínculos primarios como secundarios.

Para realizar el análisis -utilizando un enfoque metodológico cualitativo- abordé trece entrevistas abiertas y personales a espectadoras fans de larga data que conforman el corpus de la tesis, realizadas en el período septiembre-noviembre de 2016.

En tanto se busca indagar la memoria de espectadoras del género telenovela, decidí – como explico en el apartado sobre metodología- tomar como una variable para la selección de las entrevistadas la cuestión etaria, por ello todas las mujeres son personas mayores de 50 años. A través de las entrevistas busco acceder tanto a las opiniones de las espectadoras como a las categorías con las que construyen sus mundos y desarrollan sus prácticas (Morley, 1996).

Asimismo, considero pertinente retomar una apreciación de Elsie Rockwell (2015) quien plantea, en relación con el concepto de etnografía, la necesidad de realizar investigaciones que tematizen aquello que no está documentado, lo que es familiar y que, por ello, termina configurándose en objeto obviado o trivial.

Debo aclarar que a pesar de que mi tesis de investigación no se concentre en una *biobibliografía*, recuperando el concepto utilizado por Ana María Bach (2010)¹, sí puedo indicar que el interés que ha tenido la telenovela en mi vida debe, al menos, ser mencionado ya que, de alguna manera, el consumo de ese género televisivo también es revelador respecto a la decisión de abordar este objeto.

En esta línea Rockwell (*op.cit.*) revitaliza el concepto de experiencia subjetiva de aquel que investiga pensándolo no como un elemento perturbador, incapaz de producir

¹ Bach hace referencia al vínculo entre la obra de las autoras sobre las que aborda su publicación (feministas) y su vida, pero afirma que ese término puede ser extendido a otros investigadores.

conocimiento significativo sino como un dato que puede ser central en la producción de conocimiento.

Nuevamente, aunque en este trabajo no realizo una biobibliografía, el gesto de explicitar mi relación con el género telenovela debe leerse como una suerte de nota al pie, en la que me hago cargo de un consumo cultural que estructuró -¿estructura?- una parte de mi vida y resalto que si bien en la investigación mantengo una distancia frente a las voces de las entrevistadas, no me posiciono en la perspectiva de creer que son “tontas culturales” -citando a Stuart Hall (1984)- que aceptan pasivamente lo que el mercado les ofrece.

Aludir a la memoria de las espectadoras de telenovelas es pensar cómo los procesos de comunicación constituyen “fenómenos de producción de identidad, de reconstitución de sujetos, de actores sociales” (Martín-Barbero, 1997:177).

1. Estado del arte

La propuesta de este escrito comienza con un recorrido por las investigaciones que abordaron a la recepción como objeto de estudio y la descripción de los antecedentes de los estudios de audiencias. Asimismo, se enumeran trabajos vinculados al género telenovela. Es en función de este estado de la cuestión que mi tesis busca enriquecer los análisis que se ocuparon de la recepción de la telenovela.

1.1.Los estudios de recepción

Estudiar la audiencia es problematizar y repensar el proceso global de la comunicación. Orozco Gómez (2006) afirma que los estudios de recepción surgieron en un campo de tradiciones de investigación heterogéneas e incluso de ciertas miopías contrarias a la investigación empírica de la comunicación. Según este autor, fuera de América Latina se pueden visualizar dos grandes obstáculos: el primero, el enfoque en los efectos de los medios, propio de la corriente conductista y, el segundo, la preponderancia otorgada a los estudios de rating. Al mismo tiempo, tanto fuera como dentro de América Latina se apuntó a abordar de forma fragmentaria el proceso de comunicación, concentrándose en alguno de sus componentes (es decir, la emisión o la recepción como si fueran elementos aislados). Además,

añade que la investigación de la recepción en América Latina sufrió cierto desprecio de los intelectuales por considerarla un tema menor.

A pesar de estas salvedades, los distintos estudios sobre la recepción constituyeron -y constituyen- un elemento clave de la investigación en el campo de las teorías de la comunicación. El interés por el eje de la recepción derivó en un enfoque que se alejó de la consideración del campo de la emisión y sus posibles efectos sobre la recepción para adentrarse -progresivamente- en una noción de audiencia activa. Por audiencia activa se entendió, principalmente, una audiencia capaz de construir significados a partir de la exposición frente a los medios masivos de comunicación².

No obstante, cabe destacar que la consideración de una audiencia activa fue utilizada tanto desde las investigaciones norteamericanas de los años setenta sobre los Usos y Gratificaciones como desde los denominados Estudios Culturales. La primera línea de indagaciones citada se enmarcaba en la corriente funcionalista y la actividad se vinculaba específicamente a la capacidad de selección de los mensajes de los medios: las elecciones se relacionaban con la posibilidad de satisfacción de necesidades particulares, ya fueran cognoscitivas, afectivas o de evasión, entre otras. En cambio, los estudios culturales no abordaban la actividad de la audiencia como si fuera un “fenómeno aislado y aislable, sino su incorporación en una red de prácticas y relaciones culturales en producción, y su vinculación a estructuras y procesos político-sociales” (Grimson y Varela, 1999:36).

El trabajo de James Curran “El nuevo revisionismo en los estudios de comunicación: una revaluación” y el escrito de David Morley titulado “Populismo, revisionismo y los ‘nuevos’ estudios de audiencia”, ambos publicados en el libro *Estudios culturales y comunicación* (1998), reflejan un debate acerca del rol de los estudios que Curran califica como revisionistas, es decir, ciertas investigaciones de comunicación que a lo largo de los ochenta y los noventa cuestionaron el enfoque crítico de los estudios en comunicación que se habían concentrado en una perspectiva de análisis del poder de los medios.

Para Curran, esa nueva línea de trabajo abordó dos ejes: por un lado, una crítica al determinismo entre estructuras de propiedad económica y política y proceso de producción de medios y, por otro lado, un rechazo a “las ideas que presenta[ban] a las audiencias de los

² María del Carmen de la Peza Casares afirma que deberían abandonarse las nociones de receptor, audiencia y consumo ya que en esos términos se cristalizan funciones “subordinada[s] a un medio de comunicación” o al “proceso de comunicación entendido como mercado” (de la Peza Casares, 2006:33). Considera que se trata de una trampa del lenguaje que hace que los medios de comunicación, por ejemplo la televisión, sean percibidos como variables independientes, “centro y origen de la producción social de sentido” (36). Empero, a los fines prácticos, utilizo la expresión “recepción”.

medios de comunicación como zombies pasivos o ‘inocentes’ fácilmente influenciados por el poder de los medios” (378). Desde su perspectiva, esas exploraciones que pretendieron mostrarse como novedosas, en realidad no hicieron más que retomar las bases de otros estudios como, por ejemplo, la corriente de usos y gratificaciones, a pesar de pretender distanciarse de la misma. Así, se habría desarrollado una continuidad entre esos estudios rotulados como revisionistas y los trabajos sobre los efectos que se llevaron a cabo desde los años cuarenta. Aunque Curran valora que el enfoque revisionista haya centrado una mayor atención en el texto y situado a las audiencias en un contexto sociológico más adecuado también rechaza la excesiva celebración del poder de los receptores en esos estudios ya que se “(...) exager[ó] la impermeabilidad de las audiencias a la influencia de los medios” (402). Asimismo, señala el fracaso que estos trabajos tuvieron tanto para investigar las diferencias individuales como aquellas que se producían al interior de los grupos.

En suma, la principal crítica de Curran se concentra en la mitificación de la actividad de la recepción que provocó, en sus términos, un pasaje de la predilección por la estética política a la estética popular. En esa línea, sitúa a estudios como el trabajo de John Fiske³ que celebra la idea de un consumidor soberano, al enfatizar que personas pertenecientes a distintos grupos y subculturas elaboraban sus significados en un espacio cultural en el que no intervendrían fuerzas externas.

Frente a los planteos expuestos por Curran, David Morley responde a algunas de sus críticas, por ejemplo, respecto a que los estudios calificados como revisionistas no revelaron nuevas cuestiones. Según Morley, Curran incurre en una táctica consistente en recopilar trabajos de tradiciones dominantes sobre las audiencias en las que se puede encontrar algún punto de coincidencia con los denominados revisionistas. Para este autor, solo a partir del aporte de los estudios revisionistas Curran puede reconocer el valor de esas investigaciones previas. En este sentido sostiene que

sólo (...) tras el impacto de los análisis ‘revisionistas’, [es] posible ver la trascendencia de estas investigaciones anteriores [dado que previamente] la mayoría de éstas se percibían como marginales para la trayectoria central de la corriente principal de los estudios de comunicación (425).

Sin embargo, Morley reconoce al igual que Curran que muchos estudios realizados en el marco de los estudios culturales tendieron a exagerar la polisemia de los textos y el poder

³ Se refiere específicamente a los siguientes trabajos: *Television Culture* (1987), *Reading the Popular* (1989a), *Understanding Popular Culture* (1989b) y “Moments of Television: Neither the Text Nor the Audience” en Ellen Seiter et al. (comps.), *Remote Control* (1989c).

de los receptores frente a los mismos, desconectando –en muchos casos- el momento de “lectura” de su contexto sociológico. El énfasis en la polisemia de los textos podía derivar en una postura relativista y la versión de los estudios culturales podía conducir a una celebración de la “democracia semiótica” (428).

En Argentina, la institucionalización de los estudios de recepción se produce en la década del ochenta con el retorno a la democracia (Saintout y Ferrante, 2006): “una multiplicidad de fenómenos –migraciones académicas, desplazamientos teóricos, políticas editoriales- se conjuga[ron] en [esa época] generando un amplio proceso de exportación y expansión de [la] perspectiva teórica [de los estudios culturales ingleses]” (Grimson y Varela, *op.cit.*:17). Morley (1996) alerta acerca del peligro que representaba trasplantar los estudios culturales británicos a otros contextos, dado que en sus términos los estudios culturales dependían –necesariamente- del contexto. No deben pensarse como una “plantilla ‘lista para usar’ en contextos diferentes del contexto (la Inglaterra de las décadas de 1960 y 1970) donde se los elaboró originalmente” (14-15).

Si bien en Argentina se desarrollan -antes de la dictadura cívico-militar- algunos trabajos que cuestionan o problematizan la relación medios-público, éstos se concentran en la crítica a los efectos de los medios. Tanto en Argentina como en el resto de América Latina, la recepción como tema-problema se introduce en los años '70, en un contexto de preocupación por la producción de sentido de los sectores populares y por la necesidad de explicitar la importancia de esos procesos para la política (Grimson y Varela, *op.cit.*). Una línea de investigación articula el enfoque del pensamiento nacional con algunas premisas de la sociología de la cultura para abordar la resistencia a la industria cultural por parte de los sectores populares⁴, mientras otra, proveniente de la semiología, indaga las condiciones de reconocimiento de los discursos de los medios (Eliseo Verón).

Con la dictadura se detiene la investigación y cuando ella concluye vuelve a replantearse el interrogante por los públicos. Como afirman Grimson y Varela (*op.cit.*): “no es casual que –después de un silencio impuesto por la represión- cuando comienza la crisis del gobierno militar reaparezca la cuestión del receptor” (64). Esta vez, el eje central está afinado en la articulación con el campo de la comunicación y la cultura, ya que como explican Saintout y Ferrante (*op.cit.*), es necesario repensar el contexto de crisis de las

⁴ Aquí mencionan, a modo de ejemplo, a la edición n°7 de la revista *Crisis* de 1973 cuyo dossier fue titulado “Tango. Poesía popular del yrigoyenismo al peronismo” y contó con textos de Aníbal Ford, Blas Matamoro, Jorge Rivera y Eduardo Romano. *Crisis* fue una publicación política y cultural que salió a la luz en mayo de 1973 y vio el ocaso (en su primera etapa) en agosto de 1976.

ciencias sociales y de problematizar el campo de lo político y la relación con la cultura en el marco de la derrota de los movimientos sociales. Es en el período de retorno a la democracia cuando los estudios en recepción empiezan a incluirse en el campo de las teorías comunicacionales,

en el centro de un fuerte movimiento crítico teórico que buscaba una reflexión alternativa sobre la comunicación y la cultura de masas a través de la perspectiva gramsciana, reflexión alternativa a los análisis funcionalistas, semióticos y frankfurtianos, predominantes hasta entonces (Vassallo de Lopes, 2006:129-130).

Según Saintout y Ferrante (*op.cit.*), se empiezan a incluir diversas referencias como la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu o la perspectiva de Michel de Certeau sobre las tácticas cotidianas de los consumidores.

Asimismo, Grimson y Varela (*op.cit.*) retoman la conceptualización que Nilda Jacks (1996) realiza acerca de las líneas de investigación centrales sobre recepción hacia fines de los ochenta y principios de los noventa en América Latina: el consumo cultural (García Canclini); la disputa simbólica entre grupos socioculturales (Jorge González); la recepción activa en el caso de la influencia cultural de la televisión (Valerio Fuenzalida); la relación de los medios y las mediaciones (Jesús Martín-Barbero) y el modelo de las multimediasiones (Guillermo Orozco).

Los estudios, investigaciones y trabajos -tanto a nivel internacional como local- que abordan el eje “recepción televisiva” giran, en líneas generales, en torno a dos tendencias: por un lado, el consumo televisivo y el contexto de recepción y, por otro lado, el análisis de un programa específico o de un género particular.

Un trabajo representativo en el ámbito de los estudios culturales, relativo a la investigación de las audiencias y que sirvió de base para la realización de investigaciones sobre el vínculo de la televisión con los receptores, es el texto de Stuart Hall (1973) “Encoding and decoding in the television discourse” publicado en *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies* en donde se trabaja el concepto de polisemia de los textos. Allí Hall realiza una crítica tanto a la teoría de los efectos (solo parte de la producción y extrae, en función de ello, conclusiones sobre las consecuencias del mensaje) como a la de los usos y gratificaciones (olvida las relaciones de poder)⁵. Sostiene que tanto los momentos de

⁵ “Los procesos típicos identificados en la investigación positivista como elementos aislados –efectos, usos, ‘gratificación’-, están ellos mismos encuadrados en estructuras de entendimiento, a la vez que son producidos por relaciones sociales y económicas que modelan su ‘efectivización’ en la recepción al final de la cadena y que

codificación como de decodificación son instancias específicas que mantienen una “autonomía relativa” respecto al proceso de comunicación como totalidad, es decir, no existe una correspondencia necesaria entre ambas.

Para Hall, el momento de recepción es clave porque se configura como punto de partida de la efectivización del mensaje y por ello plantea la existencia de distintas formas en las que la recepción puede decodificar los discursos de los medios de comunicación, vale decir, diferentes lecturas posibles: dominante (cuando en la decodificación se ponen en juego los mismos códigos culturales empleados en la codificación); negociada (se articulan los códigos dominantes con valores o creencias propios de cada grupo) y oposicional (supone la interpretación crítica de los discursos mediáticos).

El texto de Hall es el soporte teórico de la investigación de David Morley titulada *The “Nationwide” Audience* (1980), que busca “establecer si las decodificaciones se realizaban dentro de los límites del modo preferencial (o dominante) en que el mensaje se había codificado inicialmente” (Morley, 1996:89) ya que “el mensaje no se considera ni un signo unilateral (sin ‘flujo’ ideológico) ni (como en la teoría de los usos y gratificaciones) un signo dispar que puede ser leído de cualquier modo según la psicología del decodificador” (Morley, *op.cit.*:125-126). En el trabajo sobre la audiencia de *Nationwide* se encara la temática de la polisemia de los textos televisivos aunque no se centra en la cotidianidad del consumo televisivo a raíz de la opción metodológica elegida (focus group). Ese aspecto es luego trabajado por el autor en *Family Television*, publicado en 1986, e inscripto en una de las modalidades de abordaje de los estudios en recepción que es el contexto de recepción, a partir del cual los mensajes adquieren sentido.

Para Morley, en el primer trabajo se presenta la dificultad de haber entrevistado a grupos de personas fuera de su ambiente familiar, es decir, del contexto doméstico en el que se miraba televisión, por eso, en *Family Television* (1986) decide “entrevistar a familias, en su calidad de grupos familiares, en sus propios hogares, a fin de obtener una mejor comprensión de los modos en que la gente ve televisión en su contexto doméstico ‘natural’” (Morley, 1996:194).

De este modo, variados ejemplos se concentran en los lugares donde viven los receptores o en la familia como contexto de recepción básico. Roger Silverstone (1986) pone

permiten que los contenidos significados en el discurso sean transpuestos en práctica o conciencia (para adquirir valor de uso social o efectividad política)” (Hall, 1973:4. Traducción propia).

de relieve a través de su libro *Televisión y vida cotidiana* de qué forma la televisión se inserta en el ámbito del hogar.

Otras publicaciones destacadas que cuestionan la naturalidad de lo doméstico como contexto de recepción de la televisión son:

- a) “Un electrodoméstico en la ciudad. Hacia una conceptualización del lugar de la televisión en el espacio público” (Grimson, Masotta y Varela en Grimson y Varela, *op.cit.*) en la que se manifiesta que ver televisión no es una práctica desligada de otras -por ejemplo, el consumo de televisión en bares- y
- b) el trabajo de Varela (2005) quien aborda en el capítulo “Recepción y vida cotidiana” del libro *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna. 1951-1969* la evolución de la televisión, ya que si inicialmente en Argentina fue un “acontecimiento marcado, separado de la rutina (...) que se [iba] a ver fuera del hogar” (55), luego se integró en el espacio doméstico.

A partir de estos escritos y de los debates propuestos es posible señalar una contribución central para mi trabajo de investigación: por un lado, saber que abordar el eje de la recepción no significa desconocer las operaciones elaboradas en la producción para cautivar al público, es decir, no pueden olvidarse las fuerzas políticas, económicas e ideológicas que intervienen en la construcción de los textos mediáticos. Sin embargo, apelo a indagar “cómo las audiencias obtienen placeres y significados de los materiales proporcionados por los medios de comunicación” (Morley, 1998: 378-379). Tanto en el campo de emisión como en el de recepción existe producción de sentido, no hay pura transferencia de un polo hacia otro –aunque esto no suponga una absoluta libertad por parte de los receptores-. Cabría pensar, por ende, en aquellas operaciones de los receptores a través de las cuales atribuyen sentido a lo recibido, teniendo en consideración el campo de efectos posibles de un discurso determinado (Verón, 1987).

Frente a la tesis de la influencia hegemónica de los medios de comunicación debe observarse la utilización creativa e inesperada por parte de los miembros de la audiencia (Press y Livingstone, 2006). En esa línea, Pablo Semán (2009) advierte sobre la necesidad de no tentarse por un abordaje de las culturas populares bajo el lema de la dominación ya que muchas veces solo “Se estudia ‘la recepción’ para confirmar el poder de la ‘producción’” (199). En función de esta perspectiva, considero que en el consumo hay productividad y no mera reproducción de fuerzas (de Certeau, 2010 [1980]).

Si los estudios de recepción consideran la capacidad de agencia de los sujetos sociales como elemento clave no solo para la negociación de significados sino también para la

producción de sentido, aludir a la capacidad de agencia va más allá de una simple actividad o reacción. Asimismo, los estudios de recepción contemplan la existencia de múltiples referentes (historias personales, lugar de procedencia, edad, entre otros) que operan en el proceso comunicacional, sin ser ninguno de ellos un elemento monolítico; por ello la recepción se configura no como un momento sino en tanto proceso, según Vassallo de Lopes (2006), dado que continúa luego del acto de ver televisión: “Así, el primer sentido apropiado por el receptor es llevado por este a otros ‘escenarios’ en que habitualmente actúa (grupos de participación)” (135).

Pensar las negociaciones, las mediaciones, las interacciones con los medios también sirve para analizar las identidades y las memorias (Orozco Gómez, 2006). Por ello, enmarcar un trabajo en los estudios de recepción constituye un paso imprescindible para aproximarse a la comprensión de los sujetos en sus vínculos con los medios de comunicación pero también con procesos socio-culturales y político-económicos de los que forman parte. Es por este motivo que se puede sostener, en línea con la propuesta de Vassallo de Lopes (2006), que la recepción más que un área de investigación constituye una perspectiva de investigación.

1.2. Investigaciones sobre el género telenovela

A partir de lo expuesto previamente puede añadirse que existe toda una línea de trabajos sobre recepción ligados a la relación de las audiencias con la ficción seriada. Dentro de los géneros que esta última comprende, uno de los más abordados es la telenovela.

La telenovela fue estudiada en América Latina por diversos autores e investigadores (Martín-Barbero, 1983, 1987a, 1987b, 1992; Fuenzalida, 1992; González, 1993; Mazziotti 1993, 1996, 2006; Soto (Coord.), 1996; Vassallo de Lopes, Simões Borelli y Rocha Resende, 2002; Bourdieu, 2009; Borda, 2012, entre otros). De estos aportes que sostienen mi investigación, destaco -principalmente- la compilación *Televisión y melodrama* (Martín-Barbero y Muñoz, coord., 1992) que enfatiza en la apropiación que los sectores populares hacen de la telenovela y, de esta manera, analiza la articulación o imbricación entre lógicas de producción y lógicas de consumo.

La publicación es el fruto de una investigación realizada en la Universidad del Valle desde mediados de 1986 hasta finales de 1987. En el libro se recopilan algunos textos que versan sobre las transformaciones del género y modalidades de apropiación en Colombia, los usos sociales de la telenovela (el rol de la familia y el barrio en las rutinas de consumo),

temáticas transversales a distintas telenovelas colombianas y miradas sobre la telenovela de la mujer del sector popular y de jóvenes provenientes de dos sectores sociales diferentes. Por ejemplo, en el artículo de Clara Llano, incluido en la compilación, la indagación sobre la lectura de telenovelas en un barrio popular muestra cómo parte de los consejos y saberes de las mujeres se articulan a partir de su experiencia con telenovelas y la forma en que éstas “(...) remite[n] a la vida, algunas veces a experiencias que han marcado hondamente la existencia” (Llano, 1992:231). Este trabajo se conecta con publicaciones previas de Martín-Barbero:

1. En “Memoria narrativa e industria cultural” (1983) postula la posibilidad de concebir al melodrama como un género popular en el que se plasma la memoria narrativa popular. No se trata de pensar que en el esquematismo del melodrama se encuentra solamente una operación de simplificación sustentada por las lógicas comerciales de producción sino, fundamentalmente, la reminiscencia a un modo de narrar distinto pero no menos complejo que el de otros productos: un modo de narrar que conecta con un imaginario social⁶. La preocupación de Martín-Barbero es rescatar aquello que el género telenovela puede hacer con los sectores populares: lejos de una mirada condenatoria –típica de los intelectuales que acusaron a este formato de alienante- busca encontrar la matriz de sentido que ese producto cultural genera en los públicos no pertenecientes a las elites.
2. *De los medios a las mediaciones* (1987a)⁷ es un trabajo en el que propone analizar las mediaciones, entendidas como “lugares de los que provienen las

⁶ Sobre esta cuestión, véase también Mazziotti, 2006.

⁷ Esta publicación retoma la anterior y la amplía.

Debe consignarse que la perspectiva del libro *De los medios a las mediaciones* también se encuentra en el trabajo “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”(1987b) en donde el autor interroga la articulación entre lógicas de producción de la telenovela y lógicas culturales de consumo. La preocupación surge a partir de concebir que todos los estudios sobre televisión se concentraron únicamente en tres aspectos (económico, jurídico e ideológico) y olvidaron explicar los “fenómenos de manifestación, de modernización y de configuración de los gustos y los usos sociales” (1987b:47).

A diferencia de una perspectiva que concibe al género en términos de propiedades textuales (Soto, 1996), la propuesta de Martín-Barbero en “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana” es comprenderlo en tanto estrategia de comunicabilidad (Wolf, 1984). El trabajo que se propone realizar tiene dos facetas: por un lado, se busca efectuar un análisis diacrónico (etapas en la historia de la producción de telenovelas en Colombia) y, por otro lado, un análisis sincrónico (consumo de telenovelas en Colombia en el período 1986-1987). Al autor le interesa pensar y analizar los procesos de apropiación de las telenovelas, basándose en la concepción del consumo como lugar de producción de sentido –en línea con la propuesta de Michel de Certeau, 2010 [1980]- y no como un simple lugar de reproducción de fuerzas. En este sentido, el trabajo está orientado por la noción de productividad desarrollada en el consumo. Se afirma un distanciamiento respecto de la teoría de los Usos y Gratificaciones ya que el estudio se enmarca en el campo problemático de la cultura, afirmando -de este modo- que “El plural de las lógicas del uso no se agota en la diferencia social de las clases, pero esa diferencia articula las otras” (1987b:53).

constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión” (233:1987a). Allí plantea cómo el melodrama se consolidó en América Latina como el género por excelencia: en la telenovela aparece el “drama del reconocimiento” (en línea con el planteo de Brooks, 1995 [1976]⁸) en tanto marca que posibilita a los sectores populares latinoamericanos disfrutar o gozar con el triunfo de la virtud, de la justicia (el camino que se desarrolla desde el desconocimiento de la identidad hacia su reconocimiento). Si para algunos el melodrama es solo un lugar de ensoñación, aquí se propone pensar en él como un espacio que se relaciona directamente con la vida cotidiana. Así, se le otorga un nuevo sentido a la noción de reconocimiento: ya no se la piensa como costo inútil (operación redundante), ni en términos de desconocimiento sino como interpelación a la forma en que un sujeto es constituido (1987a; 1987b).

La relación establecida entre los espectadores y las telenovelas también es recuperada por Valerio Fuenzalida (1992) quien describe, tempranamente, en su artículo “¿Qué ve la gente en las telenovelas?” las percepciones sobre las telenovelas por parte de jóvenes y adultos de ambos sexos, mujeres urbanas populares (jóvenes y adultas) y jóvenes urbanos de Santiago de Chile (de estratos medios y bajos y de ambos sexos), a partir de algunos datos arrojados por investigaciones sobre la recepción televisiva desarrolladas en 1985 y 1988. De esta forma, puntúa algunas (provisorias) conclusiones: frente a una “cultura racionalista dominante [que] al descalificar antropológicamente la afectividad, desvaloriza también su expresión comunicacional popular en el género de la telenovela” (67), se pueden señalar – como contrapartida- los procesos de identificación, reconocimiento y proyección que la telenovela como género televisivo provoca en los espectadores. La identificación se produce con “lo propio y lo significativo” (59); el reconocimiento de lo propio permite verificar tanto la ausencia de lo propio como la presencia en lo ajeno y la proyección posibilita o bien recordar y recrear el pasado o, mediante la fantasía, producir “anticipada y lúdicamente el futuro” (59). Además del vínculo con el género también se postula -someramente- que puede existir un tipo de apropiación diversa respecto al material aportado por éste.

⁸ Peter Brooks (*op.cit.*) identifica en el melodrama francés la presencia de cuatro sentimientos básicos (miedo, entusiasmo, lástima y risa) que se corresponden con cuatro situaciones/sensaciones (terribles, excitantes, tiernas y burlescas) vividas por cuatro personajes (el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo) y que se originan en los siguientes géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia (Martín-Barbero y Muñoz, 1992). Además, la característica clave del melodrama es la retórica del exceso (Aprea y Martínez Mendoza, *op.cit.*) ya que se explotan al máximo, al punto de la exageración, los sentimientos, las situaciones y las características de los personajes.

Nora Mazziotti, por su parte, es una de las precursoras en la investigación de la telenovela en Argentina. En *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas* (1993) -una recopilación de artículos de diversos autores- presenta un bosquejo del rol de las telenovelas en distintos países latinoamericanos (Colombia, México, Perú, Brasil y Argentina), recorriendo tanto sus modalidades de producción como las características propias que asume en esos contextos. Asimismo, aparecen algunos lineamientos teóricos sobre las particularidades del género.

Si la telenovela latinoamericana es un producto cultural y un fenómeno comunicacional es también un producto exportable que genera “audiencias transclasistas y transculturales” (Mazziotti, *op.cit.*:12). En ese marco, la autora señala que debe ser pertinente hacer referencia a “telenovelas latinoamericanas” y no aludir a la “telenovela” en términos genéricos ya que, afirma Mazziotti, la telenovela en tanto género se encuentra en un proceso de redefinición. Es por ello que es necesario reconocer las invariantes del género: las telenovelas son diferentes según su origen de producción e incluso -al interior de un país- según las realizaciones de una misma productora. Las variables están dadas por la forma en que se desarrolla lo melodramático y en las nuevas temáticas, estilos e intertextualidades. Incluso, cabría plantearse, por un lado, cómo la faceta industrial de este producto cultural incide en las características que la telenovela adopta en cada país⁹ y, por otro lado, si el tema de las co-producciones hace posible referir a una identidad de la telenovela argentina, mexicana, entre otras. De los trabajos allí publicados resultan insumos particularmente pertinentes para esta tesis los textos de Jorge González, Eliseo Verón¹⁰ y el de la compiladora Nora Mazziotti (1993).

En “La cofradía de las emociones (in)terminables (parte primera) Construir las telenovelas mexicanas”, González (*op.cit.*) pretende entender a las telenovelas desde una teorización de los procesos culturales ya que entiende que la significación de estos productos se articulan con la memoria colectiva. En este aspecto, la pregunta que subyace al trabajo es qué hace la sociedad con la telenovela. El autor señala que deben analizarse tres ejes: producción, composición textual y apropiaciones diferenciales de las telenovelas. Del artículo citado interesa rescatar la apropiación realizada por parte de los espectadores, cómo tienen competencias para formar parte del juego propuesto por estos productos (participación en la

⁹ Por ejemplo, se interroga si la primacía de lo dialógico frente a lo escenográfico en las telenovelas argentinas remitirá a una cuestión económica o se relacionará, simplemente, con la matriz cultural de la que es resultado.

¹⁰ Cabe destacar que el trabajo fue publicado anteriormente -en mayo de 1980- en la edición número 4 de la revista *Lenguajes. Revista Argentina de Semiótica* de Ediciones Tierra Baldía.

historia, toma de partido ante diferentes situaciones, entre otros), la implicación con la telenovela y la forma en que las telenovelas inciden en la domesticación de las emociones.

“Relato televisivo e imaginario social” es el resultado de la preocupación de Verón (*op.cit.*) respecto del funcionamiento discursivo del teleteatro¹¹, en la relación establecida entre este último y quienes lo consumen, ya que en ocasiones “(...) las reacciones del público alteran (a veces de una manera substancial) el desarrollo del relato” (36). Asimismo, esta cuestión excede la concepción del mentado rating. Plantea, en la misma línea, que la lógica de producción “colectiva” con el público afecta las condiciones propias de elaboración de la telenovela: por ejemplo, dado que los actores tienen poco tiempo para estudiar los libretos, terminan, finalmente, interpretando a todos sus personajes de la misma manera y se acaba confundiendo el personaje interpretado con el actor o la actriz en tanto persona “real”. La pregunta que atraviesa todo el artículo aborda la relación entre ficción-realidad. Podría preguntarse, en este punto, en qué medida esta apreciación es vivenciada por las espectadoras del género.

Por último, en el trabajo “Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo”, Mazziotti (*op.cit.*) señala que en el caso argentino a la matriz melodramática –que permea todas las telenovelas latinoamericanas- se agrega otra matriz, el costumbrismo, que posee un peso fuerte en la tradición teatral popular argentina. El costumbrismo aparece visible, especialmente, en los tipos representados, los espacios y el lenguaje. Este rasgo fue el que, durante mucho tiempo, determinó el estilo particular de la telenovela argentina hasta que, luego, las coproducciones lo diluyeron.

En la articulación entre producción y consumo cabría examinar las perspectivas de los espectadores sobre la tensión local-global presente en las producciones. ¿Es necesario para las audiencias dar prioridad a aspectos locales? ¿Cómo penetran las producciones internacionales? ¿En dónde está el placer de las espectadoras? ¿Qué tipo de historias las movilizan, conmueven, interpelan? ¿De qué hablan esas historias? ¿Cómo conectan con situaciones básicas y vitales? ¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales las televidentes califican o valoran a las telenovelas?

En cambio, en *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina* (1996) la autora reconoce fases en la generación de telenovelas en América Latina: desde una etapa artesanal hasta el momento de transnacionalización y concluye que ese fenómeno generó un descuido y hasta un abandono de las marcas propias de lo local/regional.

¹¹ Argentina es el único país en el que se conoció a la telenovela como teleteatro por la tradición teatral previa.

En *Telenovela, industria y prácticas sociales* (2006) finaliza indicando que como la telenovela es apreciada por la industria ya ha dejado de ser un objeto menospreciado; sin embargo, cabría preguntarse si es posible, solo por ese hecho, afirmar que ha perdido su consideración de producto “superficial”.

Ambos trabajos focalizan en el lugar que ocupa el producto en el contexto de la industria. Mazziotti propone una mirada a las formas de elaboración, venta y circulación de telenovelas en América Latina. No son trabajos sobre audiencias sino sobre la producción y tránsito de telenovelas, aunque quien escribe no desconoce las actividades que pueden generarse a partir de esos objetos como, por ejemplo, su capacidad para ofrecer materiales que ayudan a la socialización cotidiana o su posibilidad de convertirse en instrumentos de placer (Mazziotti, 2006).

El aporte de estos textos reside en la capacidad de pensar el anclaje socio-histórico de la producción de telenovelas así como también la percepción de los espectadores respecto a las diversas fórmulas adoptadas por esas obras. En este sentido, un estudio que pretenda abordar al género debe considerar que la telenovela -además de ser un relato- es un producto de la industria que dio inicio a la apertura de un mercado internacional (Mazziotti, 1993; 2006).

Otro trabajo valioso es el libro *Telenovela/ Telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (1996). Compilado por Marita Soto, es el fruto de la tarea generada en el marco de la cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos de la Universidad de Buenos Aires que arrancó en el año 1992. La propuesta es pensar en la dupla telenovela/telenovelas para, desde allí, observar el tránsito del género a las variaciones estilísticas. En la publicación aparecen, entonces, tanto artículos que versan acerca de la concepción del género como los que abordan las desviaciones estilísticas de la telenovela en Argentina.

Allí se retoma un trabajo de Oscar Steimberg presentado en un coloquio en la ciudad de Urbino¹² en 1994 y se citan las tres categorías propuestas por éste para abordar las transformaciones de la telenovela argentina: el momento primitivo, el moderno y el neobarroco. En el primer caso el verosímil de género se impone frente al verosímil social: espacios esquemáticos, personajes sin mucha complejidad, entre otros. En el segundo momento, el moderno, los verosímiles de género y social se enfrentan: aparecen otros conflictos, nuevos temas que irrumpen la historia de amor, presencia de personajes que

¹² La publicación se encuentra en el libro *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales* (1997) compilado por Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel.

reflexionan a la par que se desarrolla la telenovela. En el momento neobarroco, que se inicia en la década del noventa, la telenovela se caracteriza por la multiplicación de series narrativas, mezcla de géneros, complejidad de los personajes y abandono de relaciones de causalidad interna del relato.

Del artículo de Gustavo Aprea y Rolando Martínez Mendoza (1996) se rescata el reconocimiento de la telenovela en tanto género. Si bien no plantean una noción de género al estilo de Wolf (1984), el énfasis en las propiedades textuales retóricas, temáticas y enunciativas permite reconocer las invariantes de la telenovela que posibilitan clasificarla como tal.

Estos autores indican que en la telenovela, desde la dimensión retórica, se observa la presencia de figuras del exceso (hipérbole, antítesis, oxímoron) propias del melodrama como, por ejemplo, lo excesivamente bueno de la heroína (21); el recurso de figuras metonímicas (personajes arquetípicos caracterizados de tal modo por sus vestuarios, gestos, entre otros) y la utilización de una estructura narrativa serializada -definida por la existencia de una transformación de tipo mitológico (Todorov, 1983 [1978])- cuya existencia a través de diversos episodios continuados se sustenta en la fragmentación en variadas situaciones de suspenso. Y en cuanto a la esfera temática¹³ afirman que el tema específico de la telenovela es la felicidad de una pareja: “Se trata de historias que giran alrededor de la constitución de al menos una pareja monogámica y heterosexual que llevará a la construcción de una familia por medio de la institución matrimonial cristalizada en una ceremonia religiosa” (24).

Finalmente, en el nivel enunciativo se construye un enunciador intratextual, un voyeurista de los momentos de felicidad. La instancia enunciativa se muestra como transparente, es decir, parece que la historia se cuenta a sí misma.

Laura Chernitsky (1993) se interroga acerca del placer del género telenovela y concluye que éste se encuentra en las catálisis, siguiendo a Roland Barthes (1982): complementarias de los nudos del relato, permiten sostener el vínculo entre narrador y, en este caso, espectador. Esta situación es desconocida, para la autora, por aquellos detractores de la telenovela que solamente se centran en lo que ella tiene de repetitivo. El placer del género está en los “intersticios” (34), por ello se trata de un placer catalítico.

¹³ Aquí se sigue la perspectiva de Cesare Segre (1985) quien diferencia entre temas –exteriores al texto- y motivos –incluidos en el texto-.

Si bien estos trabajos se ubican en una perspectiva semiótica, analizando las características del género en tanto discurso, sirven para reflexionar acerca de los recursos a partir de los cuales se despliega lo melodramático.

El trabajo titulado “Telenovela, paradoja de su metadiscurso teórico: Despreciada por simple, respetada por compleja” de José Luis Petris (1996) enfatiza que existe una indagación o preocupación teórica por el género telenovela aunque los resultados a los que se arriban deben ser analizados, discutidos. Sostiene que el prejuicio teórico que recibió la telenovela por parte del campo intelectual –considerada como estereotipada, pasatista e irreal (159)- se revierte en los años ochenta, cuando aparece una valorización teórica sobre el género, en concordancia con el éxito en Europa de las telenovelas latinoamericanas. De esta forma, toma algunos ejemplos de investigaciones sobre telenovelas, entre ellas, el libro ya reseñado *El espectáculo de la pasión* (1993). Clasifica a estos trabajos en dos grupos: a) aquellos textos que abordan un recorrido histórico de la telenovela y b) los que emprenden un recorrido comunicacional. En este aspecto critica a los primeros porque trabajan desde una perspectiva amplia (la caracterización de las diferencias entre telenovelas de distintas épocas transforma al objeto telenovela en inasible) y a los segundos porque al concentrarse en la telenovela como práctica cultural-comunicacional olvidan o desplazan el análisis textual.

Este trabajo de Petris es un antecedente que vuelve a destacar la forma en que el género telenovela fue abordado -leído- en el campo académico¹⁴, con lo cual sirve para reflexionar acerca de la mirada que las propias espectadoras mantienen respecto al género, vale decir, si los metadiscursos teóricos y, fundamentalmente, los periodísticos que circularon en torno a la telenovela también se replican –o son subvertidos- en los relatos de las propias espectadoras.

A pesar de esta reseña, en la compilación de Soto (*op.cit.*) no se presenta ningún análisis respecto a la percepción de la audiencia sobre el género, a excepción de un primer intento de aproximación –como señalé- en el apartado de Chernitsky.

María Victoria Bourdieu (2009) propone en su libro *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina* una reflexión sobre los últimos 25 años del género, analizando las mutaciones –sociales, políticas y tecnológicas- que se produjeron a partir de las funciones y usos que el público les dio a estos productos. La autora concluye que los cambios, empero, no modificaron la esencia de la

¹⁴ Al respecto, cabe mencionar que no es el único artículo que problematiza la mirada condenatoria sobre el género desde el campo intelectual. Se puede encontrar esa lectura en Martín-Barbero (1987a), Mazziotti (1993, 1996, 2006), María Victoria Bourdieu (2009), Soto (1996), entre otros.

telenovela: el objetivo de “zanjar las injusticias” (98). Abriéndose a nuevos públicos, reconoce la presencia de un nuevo estilo en la telenovela: si en los años noventa se privilegiaba el estilo posmoderno o neobarroco (Soto, 1996), para Bourdieu (*op.cit.*) el estilo de la primera década del siglo XXI tiende a un “acercamiento al verosímil social antes que al de género” (89), aproximándose más al estilo moderno en donde los protagonistas son los hombres-héroes-justicieros. De este trabajo resulta útil recuperar el recorrido realizado sobre las variaciones estilísticas del género y sirve para indagar cómo ellas pueden ser “habladas”, interpretadas y discutidas por sus espectadoras.

Vivendo com a TELENOVELA: mediações, recepção, teleficcionalidade (2002) es un libro coordinado por Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Simões Borelli y Vera da Rocha Resende en donde se manifiestan los resultados de una investigación etnográfica que aborda el proceso de recepción de una telenovela específica –*A Indomada*– a partir del trabajo con cuatro familias pertenecientes a distintos sectores sociales de la ciudad de San Pablo (una familia de la favela, otra de la periferia, una de un barrio de clase media y una perteneciente a la clase alta).

El objetivo general de la indagación es hacer una traducción de la teoría de las mediaciones de Martín-Barbero a una investigación empírica (se eligieron cuatro mediaciones: la cotidianidad familiar, la subjetividad, el género ficcional y la videotécnica). Así, al igual que en otros trabajos centrados en la recepción (Morley, 1986 y Silverstone, 1996), el énfasis se coloca en el consumo doméstico, excluyendo otros espacios o contextos de consumo. El trabajo utiliza una variedad de técnicas: observación etnográfica, encuestas, entrevistas, historia de vida y focus group. Quizás esta multiplicidad de técnicas empleadas puede ser discutible. Una conclusión útil a la que se arriba es que la telenovela propone una agenda de temas que se intersectan con la cotidianidad familiar (¿podría pensarse en otros aspectos de la vida cotidiana?) y que el uso de la telenovela depende de la dimensión simbólica configurada por cada grupo y sujeto: en este aspecto, afirma que “las lógicas de los usos sobrepasan los límites de clases sociales” (368. Traducción propia).

Finalmente, una investigación pertinente para el trabajo a desarrollar es la tesis de doctorado titulada *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas* (Borda, 2012) dado que manifiesta no solo un interés por el género sino también por las acciones efectuadas por espectadores a partir del consumo de la telenovela. No son solo televidentes sino fans que participan en foros online. A través del análisis del discurso, la autora aborda 48 foros de internet de 31 telenovelas latinoamericanas (emitidas en Argentina) en el período 1996-2010 y analiza las prácticas que resultan

novedosas como la fanfiction y la de resúmenes de capítulos. Aunque en mi tesis no trabajaré con prácticas nuevas sino con la memoria, este trabajo constituye un antecedente porque se ocupa de espectadores¹⁵ de telenovelas.

También cabe destacar que algunas investigaciones sobre las soap operas serán consideradas como antecedentes, si bien existe una distinción entre telenovela y soap opera ya que la primera se define por la existencia de conflictos que vive una pareja protagónica y no una comunidad barrial o laboral, como en el caso de la segunda. Además la soap opera se mantiene en pantallas durante años.

En primer término, debe citarse el trabajo *Soap opera and women's talk* (1994) de Mary Ellen Brown en el que se presenta una investigación de corte etnográfico con mujeres que se autodenominan fans de soap operas. El interrogante que articula el estudio remite a por qué las mujeres disfrutaban de este género. La autora parte de la consideración de que el consumo de soap opera puede ser la base de un tipo de empoderamiento para las mujeres¹⁶. La pesquisa, asentada sobre los Estudios Culturales y los movimientos feministas, le permite considerar que si a las soap opera se las designó, originalmente, para cultivar a las mujeres como consumidoras en sus hogares, también les proveen a éstas placer y les brindan un material para que puedan charlar/conversar y, por esa vía, subvertir el orden dominante. Para Brown (*op.cit.*) la interacción con el texto no se agota en el momento de consumo del mismo¹⁷, de allí que plantee la noción de spoken text (prefiere este concepto al de tertiary text, de Fiske (1987) ya que solamente hace alusión a conversaciones orales) (67).

En segundo término, es preciso destacar la publicación de Lee Harrington y Denise Bielby (1995) titulada *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life* en la que parten de eliminar la estigmatización que existe sobre los espectadores de este género (ellas se reconocen como espectadoras de soaps). Señalan que centrarse solamente en

¹⁵ Si hablamos de espectadores debo mencionar un trabajo que, pese a que no aborda el género telenovela, sí indaga la relación entre aquellos y la televisión, incluyendo el concepto de memoria autobiográfica. Me refiero al artículo "Cartas a la televisión: memoria, biografía e identidad cultural" de Fernanda Longo Elía, publicado en el libro de Grimson y Varela (*op.cit.*). El texto retoma la tesis de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la autora, publicada en 1996. En su trabajo –que se realizó sobre cartas enviadas por los televidentes al canal *Volver* y a partir de cartas que la propia autora recibió a raíz de una solicitud divulgada en el diario Clarín en noviembre de 1995- busca analizar la relación entre consumo de medios, vida cotidiana, biografía y cultura. Esta publicación es clave ya que al pensar el vínculo entre medios y biografía también considera que la actividad de ver televisión no se escinde de las emociones de los televidentes.

¹⁶ "En este estudio intento reconceptualizar género y clase para ampliar el concepto de política para definir una cultura política o una cultura política popular. Me estoy apropiando del concepto de hegemonía de su clásica definición original para ver cómo el placer, y en particular el placer en los discursos de las mujeres, pueden formar un tipo de hegemonía de género. En otras palabras, la noción de hegemonía es incompleta si no incluye el género en su conceptualización de las luchas contra el poder" (Brown, 1994:7. Traducción propia).

¹⁷ "(...) el proceso de comunicación no se concluye con su transmisión sino que propiamente ahí se inicia" (Vassallo de Lopes *et al.*, 2002:41. Traducción propia).

las actividades que realizan los fans de soap operas oscurece un elemento importante del mundo fan que es el proceso por el que las personas se identifican a sí mismas como fans; por este motivo, las autoras enfatizan en el mundo privado de las fans.

Estas indagaciones sobre soap opera sirven para pensar el involucramiento que los públicos pueden mantener con la narración de relatos y las formas en que esos materiales pueden ser adquiridos, apropiados, poseídos, utilizados, transformados y vinculados con la propia experiencia.

Sin embargo, ninguno de los trabajos analizados ha tratado de pensar en la memoria de las espectadoras de telenovelas, razón por la cual se considera que ese eje constituye un espacio de vacancia importante para abordar en mi tesis.

2. Marco teórico

La tesis se enmarca en una perspectiva teórica comunicacional y cultural, entendiendo que la comunicación deviene en un proceso de generación de sentido, situada históricamente: es decir, el sentido no viene dado sino que se construye a través de distintas prácticas. En este trabajo al hacer referencia al concepto de sentido se sostiene que éste se halla entramado con comportamientos sociales. A través de los discursos se ponen en funcionamiento ciertas significaciones que, a pesar de estar controladas desde la esfera de la producción, se traman en la red discursiva de la sociedad (Verón, 1987).

Desde la teoría de la semiosis social, la producción de sentido está implantada en lo social –por eso la única forma en la que se puede explicar un proceso significativo es a partir de sus condiciones sociales productivas- y, al mismo tiempo, todo fenómeno social resulta ser, en una de las dimensiones que lo conforman, un proceso de generación de sentido. Ese doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido (Verón, 1987) resulta pertinente para la tesis, ya que los discursos son los elementos de los que se dispone para analizar y trabajar la producción de sentido¹⁸. Es a partir de considerar la doble hipótesis de anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido (Verón, *op.cit.*) que mediante mi

¹⁸ “Se trata de concebir los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como *sistema productivo* (...) el punto de partida sólo puede ser el *sentido producido*” (Verón, 1987:124).

promesa de investigación apunto a indagar si en la fase de la posmodernidad las espectadoras históricas de telenovelas pueden encontrar nuevos referentes en los cuales identificarse.

En un entorno inestable, de soluciones rápidas, de placeres instantáneos, de satisfacciones inmediatas, el amor es un peligro y los individuos buscan reducir los riesgos (Bauman, 2009 [2005]). No obstante, para las consumidoras del género telenovela sigue existiendo una demanda afectiva que encuentran saciada en la repetición de alguna de las viejas producciones, o que esperan encontrar en los primeros capítulos de una nueva. “A lo mejor hay que volver a la historia de amor”, afirma una de las entrevistadas marcando que hoy la telenovela se concentra en otros aspectos más que en la historia –como dirían Aprea y Mendoza (*op.cit.*)- de una pareja monogámica y heterosexual que consigue lograr, luego de sortear múltiples obstáculos, su unión matrimonial en una ceremonia religiosa.

Asimismo, también apelo a analizar la perspectiva que ellas tienen de sí mismas como consumidoras de telenovelas y el modo en que éstas influyeron tanto en sus vínculos primarios como secundarios. En el capítulo I del libro *Televisión y vida cotidiana* (1996), Roger Silverstone presenta un concepto que considero clave para tratar de pensar la inserción de la telenovela en la vida cotidiana, que es el de “objeto transicional”. Silverstone retoma la noción de la teoría psicodinámica de D. Winnicott, quien plantea un análisis acerca de la creación del individuo como sujeto social. Así como el niño reconoce que está separado de su madre y empieza a encontrar en objetos como una manta o un osito un centro de consuelo, la televisión también opera como un objeto transicional, como un horizonte que proporciona una lectura de certidumbre sobre el mundo.

La cualidad de la televisión, según Silverstone (1996), de ser eterna¹⁹, es decir, tener una presencia constante, garantiza o posibilita su condición de objeto transicional aún para aquellas personas que han crecido sin un televisor. Entonces, si la televisión puede entenderse como tal, es posible señalar que el consumo televisivo se inserta en un ambiente en el que determinados ritos se ponen en juego, prácticas que se convierten en rutina y que alimentan la seguridad ontológica (esta última categoría planteada por A. Giddens en su teoría de la estructuración, es retomada por Silverstone para analizar cómo la inserción de la televisión en pautas y hábitos cotidianos contribuye a nuestra seguridad).

¹⁹ Cabe destacar que esa es la apreciación de este autor en el momento en que escribe su trabajo. Hoy podríamos al menos poner en discusión esa afirmación ya que la televisión está bajando su audiencia. Según las mediciones de Kantar Ibope Media el promedio anual de encendido de los cinco principales canales de aire en Argentina disminuyó 13 puntos entre los años 2004 y 2016, es decir, se perdió el 33% de la audiencia.

La ficción televisiva es un elemento fundamental para que las personas encuentren reconocimiento, puedan acercarse a problemas de la condición humana y se aproximen a nuevas formas de comprensión del mundo. Es por esta razón que la telenovela, como un género en ese vasto campo, fue y es un lugar clave para la interacción con la vida cotidiana de las personas que a lo largo de los años la han consumido. Por ello

La aprehensión selectiva de los contenidos televisivos opera sobre su forma particular de comprensión del mundo, sobre el sentido de su vida cotidiana en un contexto social que se postula organizado, y participa de unas formas culturales que lo identifican como una colectividad (nacional, regional, local) y con un imaginario compartido (Segura Escobar, 1992:181).

Esta idea se vincula con el planteo que Raymond Williams (2011 [1974]) había desarrollado tempranamente en *Televisión. Tecnología y forma cultural* al mencionar que la televisión forma parte de la urdimbre de la vida cotidiana de los televidentes y tiene un peso en ella.

A partir de las entrevistas, y en función de las preguntas que orientan el espíritu del trabajo, es posible afirmar que la telenovela, así como el medio televisivo, funciona como ese objeto transicional que brinda seguridad ontológica para las espectadoras del género. En esa línea, el género televisivo ayuda a la construcción de la identidad de los sujetos que la consumen.

En tanto las telenovelas son productos culturales que intervienen en la construcción de una forma de pensar y de sentir y activan en la audiencia “una competencia cultural y técnica en función de la construcción de un repertorio común, que pasa a ser un repertorio compartido de representaciones identitarias, ya sea sobre la realidad social o sobre el propio individuo” (Vassallo de Lopes, 2006:127), me interesa abordar la articulación entre su consumo y la experiencia de los sujetos.

A los fines de mi tesis entiendo que la vinculación entre memoria y narración es clave para discernir la relación de las espectadoras con el género ya que aquello que es relatado significa que ha sido vivido y, consecuentemente, colmado de sentido. Un trabajo que aborde la memoria de las audiencias pretende indagar “los modos en que la memoria televisiva opera en la actualidad como formante de identidades culturales, así como aportar en la búsqueda de especificidades históricas de los modos de ver” (Grimson y Varela, *op.cit.*:11).

La memoria, que ha sido abordada desde perspectivas sociológicas, antropológicas y filosóficas, será entendida en este trabajo como una fuerza de identidad (Candau, 2008). El ejercicio de “identificar y seleccionar determinados acontecimientos por sobre otros que

merecen permanecer en el olvido, implica que aquellos se tornan significativos” (Piña, 1999:77) para los sujetos, por ello el acto de memoria exhibe la capacidad humana “que consiste en poder dominar el propio pasado para inventariar no lo vivido (...) sino lo que queda de lo vivido” (Candau, *op.cit.*:68). En este sentido, aludir al término *memoria* implicará profundizar no tanto en hechos que quedaron fijos en el pasado sino a la significación que éstos tienen en el presente (Lechner y Güell, 1998). Al seleccionar algunas vivencias específicas –en este caso, con el género telenovela- las significan desde la actualidad (Piña, *op.cit.*).

El acto de recordar se configura como un sistema de clasificación que sirve para que los sujetos construyan su identidad. El componente generacional es clave para pensar la mirada de las espectadoras sobre la telenovela, quienes deslegitiman en muchos casos a la actual; en este aspecto, la identidad del grupo es “un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso” (Hall, 2003:16).

3. Consideraciones metodológicas

Cuando comencé a trabajar sobre mi proyecto de tesis y, en particular, a interesarme por la memoria como una manera de conocer qué procesos se ponen en juego en el área de la recepción, entendí que debía abordar de manera general a los espectadores. En este aspecto no tenía en mente entrevistar únicamente a mujeres ya que como se afirma en varios estudios de recepción tanto mujeres como hombres consumen el género (Borda, 2012). A modo de ejemplo, Libertad Borda demuestra en su tesis de doctorado la participación entusiasta de los hombres en las comunidades de foristas de telenovelas.

En el momento en el que ingresé al grupo de Facebook *Los teleteatros de Alberto Migré* para colocar mi comentario solicitando espectadores que se animaran a ser entrevistados, varios hombres respondieron con gran entusiasmo. Incluso acordé una cita con uno de ellos, intercambiamos colores de ropa que utilizaríamos para identificarnos en el lugar y quedamos en volver a tener una comunicación antes del encuentro. Sin embargo, esa

conversación nunca se produjo y la entrevista no se concretó. Lo mismo ocurrió con los otros internautas.

Sería aventurado realizar un análisis o esbozar una hipótesis de lo que aconteció en esos casos pero el hecho de que todas las entrevistas que sí pude concretar fueron con mujeres abrió un abanico de nuevas posibilidades.

Las entrevistas a las mujeres me acercaron a un mundo en el que pude encontrar algunas regularidades y ello terminó por convencerme de que mi tesis debería ser el espacio para indagar ya no la memoria de los espectadores del género sino la memoria de ellas, las espectadoras fans de larga data.

Así recordé el trabajo de Andreas Huyssen (2002), quien parte de la imagen de Madame Bovary para abordar la inferioridad atribuida a la cultura de masas y, por esa vía, la inferioridad de la mujer. Históricamente a la cultura de masas se le adjudicaron las mismas características que a la mujer: irracionalidad, propensión a los extremos, pasividad (el consumo remite a lo femenino; el área de producción a lo masculino), entre otras. ¿Cómo dejar hablar, entonces, a las voces de las mujeres que a partir de su consumo durante la mayor parte de sus vidas vuelven a cuestionar y a desarticular esa antigua –pero no por ello inexistente en la actualidad- idea?

La metodología de trabajo que se utiliza en la investigación es cualitativa ya que su objeto de estudio siempre es la experiencia vivida y ello permitirá desentrañar las interpretaciones que los sujetos realizan de su vínculo con el género telenovela. Este tipo de enfoque puede desarrollarse a partir de la utilización de diversos métodos, desde la observación participante hasta las entrevistas en profundidad. A partir de ellos se busca destacar “la inmersión del investigador en un determinado entorno de investigación y el esfuerzo por descubrir el significado y la significación de los fenómenos sociales para las personas que experimentan esos entornos” (Ragin, 2007:159). En este aspecto, la elección de un método u otro se determina no solo por el escenario y sus circunstancias, por las personas a estudiar, por los intereses de la investigación sino también por las limitaciones (materiales y prácticas) propias del investigador (Taylor y Bogdan, 1986).

La presente tesis, que se enmarca en la serie de trabajos que se han denominado etnografía de audiencias, se realiza a través de entrevistas abiertas y personales. El método de la entrevista resulta pertinente ya que no solo permite el

acceso a las opiniones y declaraciones conscientes de las personas encuestadas, sino también porque nos da acceso a los términos y a las categorías lingüísticas (...) en virtud

de los cuales las personas entrevistadas construyen sus mundos y la propia comprensión de sus actividades (Morley, 1996:261).

Como afirma Sautu *et. al.* (2005) la entrevista habilita el conocimiento de la perspectiva de los actores sociales ya que se trata de una conversación sistematizada “que tiene por objeto obtener, recuperar y registrar las experiencias de vida almacenadas en la memoria de la gente” (Benadiba y Plotinsky, 2001:22) e introduce -consecuentemente- “la subjetividad del hablante” (33).

Como mencioné previamente, una manera de acceder a las entrevistadas fue a partir de la inclusión de una publicación en el grupo de Facebook *Los teleteatros de Alberto Migré*²⁰ en la que comentaba que en el marco de mi posgrado requería realizar entrevistas a personas espectadoras de telenovelas mayores de cincuenta años. Rápidamente, muchas internautas respondieron la solicitud aunque, posteriormente, se cancelaron algunos encuentros (varias aducían falta de disponibilidad horaria, otras mencionaban problemas personales e incluso una entrevistada no acudió a la cita, enviándome un mensaje en el que se disculpaba por no haber llegado). El resto de las entrevistadas fueron seleccionadas a partir de la utilización del diseño secuencial denominado bola de nieve: a través de familiares y/o contactos laborales y del ámbito académico, accedí a ellas. Al mismo tiempo, algunas de estas entrevistadas fueron quienes me permitieron acceder a otras personas, dado que creían que podían ser potenciales insumos para mi trabajo.

El muestreo de avalancha o nominado en bola de nieve supone ampliar a los sujetos de estudio en función de los contactos que son facilitados por otros individuos por lo que, en suma, la selección de la muestra (no probabilística) se produjo en base a las referencias de algunas entrevistadas. Por un lado, la ventaja de haber utilizado este método radicó en que las nuevas entrevistadas se sintieron en una relación de confianza así como también me facilitó, en mi calidad de investigadora, el acceso a personas que, de otro modo, hubiesen sido inaccesibles. Por otro lado, una desventaja que percibí en una pareja de amigas es que la primera entrevistada comentó telefónicamente algunas preguntas con la persona que, luego de unos días, terminé consultando.

Debo destacar que el punto de saturación surgió a medida que se desarrollaron las diferentes entrevistas ya que se trata de un axioma que orienta el muestreo, es decir, cuando la información es redundante y no aporta ningún dato más para el objeto de estudio se alcanza el

²⁰ En 2017 el grupo cambia el nombre a *Inolvidable Alberto Migré* y en abril de 2018 queda inactivo. Su autor comenta que seguirán los recuerdos en un nuevo grupo de Facebook, *La antesala del futuro*.

nivel de suficiencia (Mejía Navarrete, 2000). En otros términos, es el punto de saturación el que “facilit[ó] operativamente la determinación del tamaño de la muestra cualitativa” (Mejía Navarrete, *op.cit.*:171).

Finalmente, debo aclarar que las entrevistas se realizaron en tres lugares diferentes: mientras algunas espectadoras abrieron las puertas de sus casas, otras prefirieron reunirse en bares y solo dos solicitaron acudir a mi casa.

4. Corpus

A los efectos de cumplimentar el objetivo de la presente tesis, mi objeto de estudio está constituido por personas mayores de cincuenta años residentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o en el Conurbano Bonaerense que se reconocen como espectadoras del género.

La decisión de recurrir a personas de ese rango etario está dada por la necesidad de contar con la experiencia de las televidentes del género que puedan manifestar las mutaciones en diversos órdenes: formas de ver la telenovela; estilos de telenovelas; la antinomia héroe/villano o heroína/villana; la presencia de coproducciones; las tensiones entre producción local y producción global; la incidencia de factores políticos en la producción; las marcas de lo decible e indecible en determinadas coyunturas históricas, entre otros. Vale decir, para construir el corpus es imprescindible trabajar con sujetos que acompañaron el tránsito de estos productos simbólico-culturales. Es imposible entender las configuraciones actuales que adopta la telenovela si no se recupera el pasado y si no se rescata, por esa vía, la voz de las espectadoras. Se trata, por lo tanto, de analizar la telenovela, por un lado, como fruto de un proceso histórico y, por otro, según se ha señalado, como punto de pasaje del sentido y, para ello, el foco está concentrado en la instancia de la recepción.

Incluso, también debe leerse el alejamiento de algunas televidentes frente al género en ciertos momentos históricos. Tanto los tiempos de exposición y apropiación de estos objetos como aquellos en los que las espectadoras dejaron de consumirlos merecen un proceso de interpretación, pues remite a la forma en que ellos se articularon con sus vidas cotidianas, sus deseos y aspiraciones. Las consumidoras de las telenovelas reconocen y aceptan o rechazan dichas marcas diferenciales. Toda telenovela procura construir vínculos particulares con sus espectadoras. Uso la palabra vínculo en un sentido amplio, expresando, en definitiva, la relación entre un producto y quien lo consume. Pensar en esos lazos presupone indagar en las

modalidades en que los productos del género cimientan su identidad en una doble operación: una manera de determinar rasgos propios y, al mismo tiempo, de posicionarse frente a otros buscando una identificación/diferenciación en la institución del grupo al que pretende dirigirse o constituir en televidentes permanentes –técnicamente denominado target buscado-.

Debo consignar que todos los nombres de las entrevistadas serán cambiados para preservar su privacidad. Para fines prácticos indicaré en cada caso el número de entrevista.

5. Estructura de la tesis

La tesis se organiza en tres capítulos. En el capítulo I abordo la evolución de la industria de la telenovela en nuestro país teniendo en consideración los contextos económicos, políticos, sociales y culturales. Para ello retomo y amplío las etapas reseñadas por Mazziotti (1996) y extendiendo la indagación hacia la actualidad.

En el capítulo II me detengo a analizar la interacción entre la telenovela y las espectadoras, recuperando los conceptos de memoria e identidad. Así examino y describo las representaciones que estas espectadoras tienen sobre el género y detallo, por un lado, las funciones destacadas que le adjudican y, por otro lado, los elementos/rasgos que valoran o identifican como fuente de atracción. También abordo las percepciones que sostienen acerca de la relación entre consumo de telenovelas y tiempo libre y analizo la forma en que piensan al género como un consumo propicio para una etapa de la vida.

Asimismo, indago en las formas de apropiación del género partiendo de la siguiente pregunta: ¿existe en el consumo de telenovelas, para las espectadoras, una evasión o un compromiso con la realidad? En esta línea, y por último, trabajo con las evaluaciones que estas mujeres hacen respecto a los usos sociales del género.

Finalmente, en el capítulo III analizo cómo las mutaciones por las que atravesó el género (ya sea en los niveles retóricos, temáticos o enunciativos) son percibidas por las espectadoras. Para ello exploro los siguientes ejes: a) la tensión entre el verosímil social y el verosímil ficcional; b) la presencia de nuevas temáticas y conflictos en las telenovelas y c) las transformaciones de héroes/heroínas y villanos/villanas.

CAPÍTULO I

LA PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DE TELENÓVELAS

EN ARGENTINA

Todos los esfuerzos de las industrias están dirigidos a decrecer los riesgos, a través de diversos procedimientos: unos comunes a otras actividades (ampliación de los gastos de circulación a través de las redes de ventas y la publicidad de las novedades, concentración empresarial, estudios de mercados y especialización) y otros específicos (estandarización cultural, repetición de éxitos, intervención del Estado, la puesta en pie de conjuntos-mercancías sobre un mismo contenido simbólico, ampliación de horas de emisión, suplementos, fragmentación de la audiencia, coproducciones, sobreoferta luego seleccionada...)

Ramón Zallo, *Economía de la comunicación y la cultura* (1988).

La telenovela es un género televisivo que despierta el interés de diversos agentes: las audiencias que encuentran historias que les permiten, entre otras cuestiones, divertirse o conversar sobre ellas; diversos organismos que reconocen la potencialidad de este producto para generar conciencia en los espectadores sobre diversos temas, por ejemplo, el maltrato, y también la industria, ya que allí descubre un formato capaz de proveer enormes ganancias a través del circuito comercial que genera, es decir, temas musicales, cobertura en revistas de espectáculos, merchandising, entre otros (Mazziotti, 2006). A nivel mundial, en los últimos años la telenovela se transforma en uno de los géneros más funcionales -permitiendo la competencia con series estadounidenses y europeas- y una de las razones de ese triunfo se vincula con una cuestión de mercado: es un producto barato para el canal comprador ya que éste sabe que por unos meses no debe preocuparse de una franja horaria. En un mundo post-fordista, en donde se realiza una producción para una amplia variedad de mercados entrelazados por variaciones demográficas y regionales (Mosco, 2009:165), la telenovela sigue vigente.

Para pensar el caso de la producción y circulación de telenovelas en Argentina parto de los siguientes interrogantes: ¿cómo evolucionó la industria de la telenovela en Argentina y cuál es la escena que atraviesa en los últimos años? ¿Cuál es el rol que hoy ocupan las telenovelas locales frente a las importadas? Se intenta reconocer el avance de las telenovelas

extranjeras en el mercado argentino en la actualidad, observando mutaciones caracterizadas por vaivenes económicos, políticos e ideológicos.

En este marco, el presente capítulo se propone realizar un acercamiento a la circulación de telenovelas en Argentina, partiendo de la necesidad de reflexionar sobre el comercio global de estos productos culturales.

1. Etapas de la telenovela desde la perspectiva de la industria

1.1.El surgimiento de los teleteatros

La historia cuenta que la televisión llegó tarde a Argentina en comparación con otros países (incluso respecto a vecinos latinoamericanos como Brasil) y a diferencia de lo que había ocurrido con el otro medio masivo de comunicación por excelencia, la radio, en el que el país se había adjudicado ser pionero en su desarrollo. Pero, además, si algo definió a la televisión argentina fue la iniciativa estatal de su gestación (de nuevo, a diferencia de la radio que había aparecido por el empuje del sector privado). Así, fue Juan Domingo Perón quien designó a Jaime Yankelevich para que realizara el viaje a Estados Unidos y adquiriera la antena y los equipos transmisores. El 17 de octubre de 1951, “Día de la Lealtad”, se realizó la primera transmisión oficial del acto en Plaza de Mayo.

Los primeros años de la televisión argentina se caracterizaron por la improvisación: todavía no existía un lenguaje propio, no podía hablarse de géneros. Como afirma Varela:

Su precariedad inicial, completamente contradictoria con las exigencias de un medio de comunicación de masas, convierten los primeros tiempos de Canal 7 en un espacio permeable a la experimentación de jóvenes autores, directores y actores provenientes del teatro independiente o ajenos al circuito de los medios de masas (2005:17).

Heredero del folletín y del radioteatro, el teleteatro se insertó prontamente en el panorama televisivo argentino. Cuando comenzaron las transmisiones en el país se presentó un programa corto, de tan solo 15 minutos, llamado *Néstor Villegas vigila*, convertido, tiempo después, en el *Teleteatro del Suspenso* (Bourdieu, 2009). Ana María Campoy y José Cibrián (*Teleteatro del Suspenso*) fueron los intérpretes más recordados del primer año de transmisión televisiva (Nielsen, 2001). El término teleteatro exhibe en Argentina, según indica Varela (*op.cit.*), la continuidad tanto con el radioteatro como con el teatro popular pero también

muestra la vinculación con famosos ciclos teatrales y algunas comedias. En estos inicios de la televisión se destacaron el *Teleteatro del romance* (1952), de Eifel Celesia y Celia Alcántara, transmitido de lunes a viernes a las 18 horas y con la presencia de Nelly Darren, José María Gutiérrez, Perla Mux, Benito Cibrián y Claudio Martínez Leiva y el *Teatro universal* (1952) dirigido por Luis Alberto Negro y protagonizado por Ana María Campoy y José Cibrián (se emitía los martes a las 21.30 horas) (Nielsen, 2001) así como también las comedias *Cómo te quiero Ana*, de Abel Santa Cruz, que luego se transformó en *Cómo te odio, Pepe* y presentó a la pareja protagónica de Ana María Campoy y Pepe Cibrián como la primera “pareja televisiva”.

La primera etapa se caracterizó por la indefinición genérica, como mencioné líneas arriba, que no solo fue exclusiva de Argentina sino que también fue el rasgo predominante de los inicios de la telenovela en todo el territorio latinoamericano (Mazziotti, 1996).

Esos ciclos de teatro fueron importantes durante la etapa inicial de la televisión, también conocida como etapa experimental: en un principio las transmisiones se hicieron desde los teatros (Colón, Cervantes, entre otros) como había ocurrido con la radio. Para ello “se utilizaban tres cámaras: una se colocaba detrás de la platea y las otras dos cada una en un palco, así se podían obtener planos generales y planos de uno u otro actor (...)” (Varela, *op.cit.*:80).

Las primeras emisiones de teleteatros tuvieron algunos éxitos, por ejemplo, *Teleteatro para la hora del té* que se presentaba en pantalla de lunes a viernes de 17.30 a 18 horas (Mazziotti, *op.cit.*). Emitido en 1958 y con las participaciones de María Aurelia Bisutti y Fernando Heredia que conformaban la pareja protagónica, se caracterizaba por narrar historias que solo duraban una semana, a pesar de que la dupla de actores se mantenía (Varela, *op.cit.*).

Los primeros teleteatros fueron auspiciados por distintas firmas tales como Odol y Palmolive, retomando la tradición del radioteatro (Mazziotti, *op.cit.*). Sin embargo, la conexión con los radioteatros no se redujo solo a ese aspecto: muchos libretos y autores de ese género radial (Alberto Migré, Abel Santa Cruz) migraron hacia el nuevo medio (la televisión). En el caso de *Teleteatro para la hora del té* tanto María Aurelia Bisutti como actores de reparto (Menchu Quesada, Jorge Larrea, Pedro Buchardo y Lucio Deval) habían trabajado en la radio (Varela, *op.cit.*).

Ensayados por la mañana y grabados por la tarde, los teleteatros de la década del cincuenta también se identificaron por presentar una escenografía escasa, acartonada y desmontable. Además, el vestuario era propiedad de los actores. No obstante, y como Varela afirma respecto a la programación televisiva en general, pese a “(...) la pobreza de recursos,

la escenografía tiene, desde el comienzo, un alto impacto en la recepción de los programas: forma parte de lo ‘visible’, del plus de imagen que comporta la televisión” (*op.cit.*:71).

La década del cincuenta fue la de una incipiente conformación de la televisión, aún no desarrollada como un verdadero medio masivo de comunicación, ni mucho menos como un lenguaje. Sin embargo, fue el momento en el que se sentaron las bases del marco regulatorio que, finalmente, conduciría al desarrollo de la televisión privada en Argentina. En el segundo mandato de Juan Domingo Perón se sancionó la Ley de Radiodifusión 14.241, aprobada el 28 de septiembre de 1953 y promulgada el 13 de octubre de 1953. En lo referente a la televisión, la legislación indicaba que los particulares podían hacerse cargo de su prestación a través de licencias que solo se otorgarían luego de una licitación pública. Además, se destacaba que las licencias se otorgaban por un plazo de veinte años y para poder acceder a ellas quienes las solicitaran debían contar con ciertos requisitos tales como ser argentinos nativos y si conformaban sociedades o se trataba de personas jurídicas el 70% del capital debía ser poseído por argentinos nativos. En junio de 1954 se llamó a licitación para la explotación de tres redes de radiodifusión. La Red “A” que tenía como cabecera a LR6 Radio Mitre; la Red “B” cuya cabecera era LR3 Radio Belgrano y, por último, la Red “C”, que tenía de cabecera a LR4 Radio Splendid. Finalmente el 22 de octubre de 1954 la Red A se otorgó a la Empresa Editorial Haynes Limitada Sociedad Anónima; la Red B a Promotores Asociados de Teleradiodifusión Sociedad Anónima y la Red C de radio más un permiso de televisión a Sociedad Anónima La Razón, Editorial, Emisora, Financiera y Comercial (Arribá, 2006).

Luego esas adjudicaciones se anularon por el Decreto N°170/55 y se nombraron interventores en las emisoras privadas, en el marco de una reconfiguración del panorama de la propiedad de medios, llevada a cabo por el general Eduardo Lonardi, tras producirse el golpe militar de 1955. Además, por el Decreto 686/55 el Estado estuvo facultado para administrar todos los bienes de las emisoras.

En 1957 se derogó definitivamente la Ley de Radiodifusión 14.241 y en noviembre de ese año se sancionó una nueva (15.460), en la que se destacaba el fuerte carácter antiperonista (por ejemplo, se prohibía la participación en la licitación de personas que hubiesen tenido un cargo en estaciones de radiodifusión durante el peronismo) y -entre otros aspectos que serán recordados- se fijaba la prohibición de participación del capital extranjero en la titularidad de las emisoras. En cuanto a la extensión de las licencias, el plazo se fijó en 15 años.

El General Pedro Eugenio Aramburu, por Decreto-ley N° 6.287, otorgó las licencias para la instalación de los canales de televisión a las empresas CADETE que fue adjudicataria del Canal 9 (dirigida por Kurt Lowe, tenía entre sus accionistas a empresarios de la industria

cultural y militares); DICON que obtuvo la licencia de Canal 11 (encabezada por el padre Héctor Grandinetti quien se había encargado de reunir a inversionistas ligados al Colegio del Salvador) y Río de la Plata TV (fruto de la relación entre algunos miembros de la Unión Cívica Radical del Pueblo y figuras de la aristocracia agroexportadora), que quedó a cargo de la administración de Canal 13.

1.2.La década del sesenta y la venta de libretos al exterior

La década del sesenta fue el período de la conformación y afianzamiento de la televisión privada en Argentina. Como mencioné previamente, dos años antes, durante los últimos días de la presidencia de Aramburu, la firma decreto que permitía a particulares obtener licencias constituyó el germen de un nuevo panorama para la televisión local, caracterizado por la inyección de capitales norteamericanos. La creación de los canales 9, 11 y 13 no fue un proceso sencillo ya que pese a que en 1958 se habían otorgado las licencias los años siguientes se caracterizaron por la búsqueda de financiamiento para aquellos que habían obtenido la licitación (Bulla, 2006). Dos grandes problemas definieron el proceso de transición hacia el surgimiento de la televisión privada: por un lado, la ausencia de inversores argentinos que completaran la suma de dinero necesaria para que los canales comenzaran a operar y, por otro lado, la existencia de una ley de radiodifusión que impedía expresamente la participación del capital extranjero tanto en el medio televisivo como radial. Sin embargo, esa ley pudo ser sorteada a partir de la creación de productoras de contenidos que proveerían materiales a los canales y estarían en manos de capitales extranjeros quienes, en definitiva, se convirtieron en los dueños de los canales. En este aspecto, los sesenta no solo abrieron la puerta para la creación de canales privados sino que dieron lugar a “una transformación de las bases económicas y legislativas del sistema de medios en el que se insert[ó]” (Varela, *op.cit.*:105) la televisión.

Canal 9 comenzó sus emisiones en junio de 1960, el 13 en octubre de ese año y el 11 en julio de 1961. Las cadenas norteamericanas (NBC, CBS y ABC) fueron las que se encargaron de invertir en el nuevo negocio. Como afirma Varela (*op.cit.*) la televisión se afirmó como un medio rentable “recién en el momento en que se trasnacionaliz[ó] a través de la intervención de las cadenas norteamericanas” (104). Cada emisora, por lo tanto, tuvo un acuerdo con cada una de las cadenas norteamericanas: Canal 9 con la NBC, que “emitió debentures (deuda privada) por un valor de 500.000 dólares” (Bulla, 2006:118) a favor de esta

última, quien además manejaba la productora Telecenter; Canal 13 con CBS-Time Life (que dejó en manos de su representante, Goar Mestre, la administración del canal y su productora) y Canal 11, que dependía de la productora Telerama, con la cadena ABC (Bulla, *op.cit.*). Por ello, hacia 1965

sobre un total de 22 canales no estatales, 20 de ellos estaban ‘afiliados’ a las grandes productoras encabezadas, respectivamente, por el Canal 13, 11 y 9 de la ciudad de Buenos Aires y, por su intermedio, asociadas a las cadenas norteamericanas CBS, NBC y ABC (Muraro, 1987:34).

No obstante, a mediados de los sesenta, las grandes cadenas norteamericanas iniciaron un proceso de desprendimiento de las acciones que poseían en los canales privados y en las productoras. La retirada se produjo, por un lado, debido a la crisis de rentabilidad de la televisión norteamericana y, por otro lado, a raíz del incipiente desarrollo de otros negocios como la televisión por cable, las videocaseteras para el hogar y las comunicaciones vía satélite. A pesar de este alejamiento, el propósito por el cual estas cadenas habían arribado al negocio de la televisión argentina se había cumplido (y con creces): no solo se desarrolló y consolidó la televisión privada en Argentina con el consecuente ingreso de programas de las tres cadenas y la diferenciación de los públicos sino que también se conformó un fuerte mercado publicitario, además de la instalación de equipamiento para el ámbito profesional y del hogar (Bulla, *op.cit.*).

Alejandro Romay adquirió en 1965 las acciones de CADETE (Compañía Argentina de Televisión), que era la licenciataria de LS83 Canal 9. Recién en 1970 Canal 11 quedó a cargo de Héctor Ricardo García y en el caso de Canal 13 cuando la sociedad CBS/Time-Life se desprendió de sus acciones en Proartel, en 1971, ingresaron los dueños de Editorial Atlántida (Constancio y Aníbal Vigil).

La década del sesenta fue también, según explica Varela (2005), la década del melodrama. Con un mercado televisivo consolidado y ante la presencia de mayores receptores de televisión, la programación empezó a transformarse (Bulla, *op.cit.*) basándose en la competencia entre los canales. “Frente a las experiencias iniciales de los cincuenta, la televisión de la década siguiente intentó convertirse en un gran espectáculo” (Varela, *op.cit.*:17), a partir de una “una grilla relativamente estable de géneros diferenciados” (Varela, *op.cit.*:273). En ese nuevo panorama de géneros diferenciados, el melodrama siguió jugando un rol fundamental.

¿Qué transformaciones tuvieron los teleteatros en los sesenta? En principio, hay que señalar que la modificación técnica producida por la llegada del videotape no cambió la forma de grabación de los capítulos, es decir, pese a las posibilidades ofrecidas por esa tecnología solo se grababa un capítulo por día en función del orden del guion (Mazziotti, 1996). A pesar de ello, una repercusión importante para la época fue que aun cuando los títulos se hicieron sin mucha inversión y todavía no se podía hablar de una explosión de ventas hacia el mundo, aparecieron dos casos emblemáticos de difusión de libretos de autores argentinos al exterior: *El amor tiene cara de mujer* y *Simplemente María*. De esta forma se configuró una incipiente circulación de ficción local por América Latina.

El amor tiene cara de mujer, obra de Nené Cascallar, se describe como el “texto paradigmático del período” (Varela, *op.cit.*:138): emitido por canal 13 en el horario de las 18.30 de lunes a viernes durante el período 1964-1971, narraba la historia de mujeres que se concentraban en un instituto de belleza (el Instituto Vanesa Lertaud), donde predominaba el tema del amor por encima de otros conflictos de la vida cotidiana (Varela, *op.cit.*). Éste teleteatro representó un “estilo primitivo”, según María Victoria Bourdieu (2009), ya que “las vicisitudes de las protagonistas [eran] el motor de la historia lenta, lineal, que satisfac[ía] la rutinaria expectativa de su público” (23). Según Soto (1996) –quien sigue a Steimberg- en el estilo primitivo el verosímil de género imponía sus reglas frente al verosímil social. Enmarcado en una clara tradición melodramática, donde aparecían espacios y personajes esquemáticos, exhibía “la polarización en la presentación de los juegos actanciales tradicionales (héroe, víctima, malo/a, bobo)” así como “un desarrollo narrativo lento y lineal” (Bourdieu, *op.cit.*:22).

Al año siguiente de salir al aire, Nené Cascallar lanzó *Cuatro hombres para Eva* y tiempo después *Cuatro mujeres para Adán*. Esta situación exhibe la diferencia con los teleteatros del período precedente, que no duraban más de una semana (Varela, *op.cit.*). Alberto Migré, en una entrevista con Mazziotti, relató que el estilo de esta autora era netamente romántico, un estilo que, iniciado ya en su programa de radio *Nosotras, las mujeres*, le permitió marcar “un avance, una personalidad” (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:89).

Los libretos de *El amor tiene cara de mujer* se vendieron a México, Puerto Rico, Venezuela y Perú y, además, se emitió su versión argentina en Chile (Mazziotti, 1996).

Simplemente María, televisado por canal 9 desde inicios de 1967 hasta fines de 1969, con guion de Celia Alcántara, fue la reedición de un radioteatro de 1948 (Bourdieu, *op.cit.*). También se trató de otro exponente del estilo primitivo: narraba la historia de una joven que, llegada a Buenos Aires, iniciaba sus estudios de costurera y lograba el ansiado ascenso social.

Esto dotó a la telenovela de un fuerte carácter pedagógico: “la historia de la migrante-modista-diseñadora de modas tuvo tanto éxito que se agotó la existencia de máquinas de coser y generó una importante demanda en cursos de costura y de alfabetización” (Mazziotti, 1996:69).

Luego de los tres años de emisión en Argentina (600 capítulos), se exportó, primero a la televisión peruana (versión que tuvo circulación internacional). En 1970 se hizo una versión en Brasil, y en Venezuela en 1972. Esta telenovela fue adaptada al formato radial en México, Colombia y España y en Argentina volvió a realizarse con el nombre *Rosa de lejos* (1980) (Mazziotti, *op.cit.*). También tuvo versiones cinematográficas (*Simplemente María*, en Perú y *Rosa de lejos*, en Argentina) e incluso se convirtió en un libro.

Según Bourdieu (*op.cit.*), tras el éxito de *Simplemente María*, Canal 9 adquirió “una conversora de ciclaje de 625 líneas (modalidad de producción en la TV argentina de la época) a 525 líneas (como la mayoría de los países latinoamericanos)” (24) para exportar telenovelas a América Latina.

Esta fase artesanal de la telenovela en Argentina (años sesenta) también compartió algunos rasgos de la etapa previa, que son reseñados por Mazziotti (1996) de la siguiente forma:

- a) la adaptación de guiones ya que los libretos llegaron de otro medio masivo de comunicación, la radio;
- b) la modalidad de escritura de los libretos: por un lado, se realizaba a medida que se emitían las novelas y el relato dependía de varios factores, por ejemplo, las repercusiones que tenía en el público y, por otro lado, se producía de forma individual, es decir, se observaba la presencia de un “estilo reconocible” (62). Sobre esta última característica, Migré afirmaba que tanto Abel Santa Cruz, Nené Cascallar y él mismo tenían estilos diferentes pero pese a eso “si hubiera una receta que definiera cómo hacer una telenovela descubriríamos que el género propone reglas comunes de las que no se puede escapar” y, por ello, a pesar de que cada autor poseía un aura propia, en cada uno podía encontrarse “un denominador común” (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:89).

1.3.La destrucción de la industria de la telenovela a partir de la dictadura cívico-militar de 1976

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 instauró la dictadura cívico-militar más sangrienta de la historia argentina. Toda una serie de medidas tendieron a implantar un régimen regresivo a nivel económico, socialmente injusto y con niveles de autoritarismo impensados a través del desarrollo de una política de terror (secuestro, desapariciones, torturas, asesinatos y apropiación de menores). El objetivo era claro: desmembrar el tejido social.

En líneas generales, las principales acciones desplegadas fueron:

- a) en el plano político/social: la disolución del Congreso; la prohibición de la actividad de los partidos políticos y las asociaciones gremiales; el gobierno por decreto y la supresión de la autonomía universitaria, entre otras (Postolski y Marino, 2006).
- b) en el plano económico: el desarrollo de grupos económicos concentrados y apertura al capital financiero nacional e internacional generando endeudamiento externo²¹ y haciendo aparecer en escena como actores dominantes al Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial (Sidicaro, 2001).
- c) en el plano específico de las comunicaciones: la implementación de una política de desinformación y censura de los medios masivos de comunicación; la aplicación de un plan que incluyó el asesinato de periodistas y la confección de listas negras de comunicadores, escritores y artistas así como la prohibición de exhibir algunas películas (tanto nacionales como extranjeras) o la apelación al recurso de la quema de libros (Muraro, *op.cit.*). Para ello la Secretaría de Información Pública (SIP)

elaboró un Plan Nacional de Comunicación Social con la intención de crear un sistema comunicacional integral y eficiente, que generara consenso interno, pudiera pautar los lineamientos de la agenda temática de los medios y garantizase el posicionamiento favorable en torno de las políticas del gobierno militar (Postolski y Marino, *op.cit.*:163).

²¹ Tal como explicita Sidicaro (2001): “El incremento de la deuda externa significó para la Argentina una temprana entrada en el entonces incipiente proceso de globalización, cuyas consecuencias perjudicaron la autonomía de toma de decisiones de todos los gobiernos posteriores a la dictadura. La deuda dejó establecida en el plano externo una situación de merma de la soberanía nacional y en el interno un tipo de relación Estado-sociedad en la que las consecuencias de la globalización financiera afectaron prácticamente al conjunto de la vida social” (43).

En ese panorama, la televisión y uno de sus géneros, la telenovela, no fueron elementos ajenos a la injerencia del gobierno de facto. En 1973 se habían cancelado las licencias a los tres canales privados de Buenos Aires (9, 11 y 13) y al año siguiente se habían expropiado las productoras. Con la llegada de la dictadura cívico-militar en 1976, los canales se mantuvieron en manos del Estado aún a pesar de “sus propias declaraciones en contra de la intervención estatal en cualquier sector de la economía” (Muraro, *op.cit.*:22). El único canal que retornó a manos de su antiguo dueño fue el 9 debido a que éste se negó a aceptar la indemnización y la Justicia falló a su favor.

Nielsen (2006) afirma que el lustro 1976-1980 fue acaso “el peor período de la historia de la televisión argentina” (172) ya que, sumado al proceso de censura, de confección de listas negras y ocultamiento de la verdad, se produjo un deterioro del equipamiento, así como una tardía incorporación del color. Sobre este último aspecto, Muraro (*op.cit.*) entiende que la producción de equipos de TV-color podría haber generado un incentivo para la recuperación de una economía en crisis, fuertemente dañada por la política de apertura del mercado. Empero,

El régimen arancelario establecido por el gobierno militar fue elaborado de tal suerte que estimuló directamente la importación de equipos semiterminados, cuyo montaje no requiere de ninguna capacidad en ingeniería y obliga al fabricante local a operar exclusivamente con un proveedor (29).

El traspaso de los tradicionales canales televisivos a manos de la nueva administración produjo una contracción del financiamiento al medio, proceso que generó un desfase respecto a otros países de América Latina que estaban iniciando su camino industrial, un camino que los colocaría en “los primeros puestos en producción y comercialización de telenovelas latinoamericanas para todo el mundo” (Bourdieu, *op.cit.*:43). Los canales emblemáticos de ese período fueron la TV Globo (Brasil), Televisa (México), y Radio Caracas Televisión y Venevisión (Venezuela).

El incipiente camino de expansión del género telenovela en Argentina (una combinación de rasgos artesanales con vetas de experimentación propias de la década del sesenta) fue interrumpido, entonces, a partir del golpe militar de 1976. La telenovela vivenció la desaceleración de la producción y, en consecuencia, la senda que podría haber conducido a su circulación por los países latinoamericanos. Tal como afirma Mazziotti (2006):

A pesar de que las telenovelas se han producido sin interrupciones en la Argentina desde la década del 50, de que han sido una de las columnas básicas de la programación y

han tenido importantes niveles de audiencia, las diversas crisis políticas y económicas, las dictaduras militares y los cambios de propiedad, detienen o estancan el crecimiento de la telenovela como lenguaje (40).

Para llenar las horas de programación las producciones locales se reemplazaron con enlatados latinoamericanos y series estadounidenses. En 1977 se emitieron 45 series norteamericanas (Bourdieu, *op.cit.*), entre ellas, *La mujer maravilla*, *La mujer biónica* y *El hombre nuclear* en canal 13; *Starsky y Hutch* en el 11 y *Kojak* en el 7. Nielsen (*op.cit.*) describe el año 1977 como aquel en el que se produjo un “mazazo” a la ficción local por varios factores: el teleteatro de la tarde prácticamente desapareció (los títulos se hicieron no solo en menor cantidad sino con inversiones más acotadas, según relata Mazziotti (1996)), se contrataron –como se comentó anteriormente- un arsenal de series extranjeras y se produjo una fuerte restricción temática. En este sentido, afirma que solo se salvó la telenovela *Pablo en nuestra piel* (de Alberto Migré) aunque perdió en la disputa del rating contra otros productos extranjeros.

En 1980 se firmó el Decreto-ley de Radiodifusión 22.285, reglamentado por el Decreto 286 el 24 de febrero de 1981. Ese Decreto-ley expresó rasgos autoritarios y centralistas (Postolski y Marino, *op.cit.*). Y es precisamente en ese año cuando la SIP (Secretaría de Información Pública) realizó recomendaciones a los teleteatros, entre los meses de marzo y abril. Las indicaciones apuntaban en varias direcciones: las historias, que debían tener una duración definida de antemano y tenían que concentrarse solo en una historia central; los contenidos de los teleteatros, que no debían atacar la moral, evitando la presencia de situaciones que exhibieran conflictos sociales; orientación de las historias según la necesidad nacional; una emisión de dos títulos diarios por canal y si existía un tercero debería haber sido vendido previamente al exterior, entre otras cuestiones. Además, tampoco podían emitirse dos teleteatros en forma continuada.

Migré recordaba en conversación con Mazziotti que hacia 1980 se le había comunicado que no podía emitirse la telenovela que estaba produciendo porque no debía haber más de tres teleteatros por día. Además, contaba que le habían entregado unos libros en los que se sugería que era necesario “‘pelear contra la viveza criolla, exaltar los ídolos nacionales’. O sea, la novela debía ser un pequeño panfleto” (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:41).

Mazziotti (1996) relata un segundo ataque a la telenovela, producido a partir de un cable de la agencia Noticias Argentinas que mencionaba disposiciones de la SIP sobre la programación. En 1981 se imprimía una preocupación clara acerca de los conflictos y personajes exhibidos en los teleteatros, por ejemplo, los amores en triángulo, la tragedia y

personajes prototípicos como el “vividor”, el “piola”. La autora también comenta cuando el COMFER ordenó que telenovelas como *La búsqueda* (argentina) se emitieran después de las 22 horas, es decir, luego del horario de protección al menor, al afirmar que promovían modelos negativos para la sociedad. Como bien reconoce Mazziotti, en estas ordenanzas se exhibía el cinismo de aquellos que, aparentemente preocupados por la protección a la ciudadanía y la inclusión de mensajes éticos en los contenidos televisivos, censuraban un producto cultural, la telenovela, mientras llevaban a cabo un plan sistemático de exterminio y terror.

Además, a esta situación se sumó todo un arsenal de notas periodísticas que vaticinaban la crisis del género (Mazziotti, 1996; Bourdieu, 2009), olvidando, por esa vía, la verdadera misión del gobierno militar: producir el desmantelamiento de esa incipiente industria y, consecuentemente, la destrucción de la industria nacional en todos sus campos. En este aspecto, el embate no fue solo contra los valores promovidos por la telenovela ya que si eso hubiese sido así no se hubieran comprado telenovelas de otros países o series que también aludían a ciertos estereotipos (temáticos y de figuras) y poseían una estructura narrativa similar. En definitiva, desde el régimen se había identificado a la telenovela argentina como un espacio para promover representaciones identitarias sobre la realidad social (Vassallo de Lopes, 2006) que, por lo tanto, debía ser desarticulado en pos de desarrollar el macabro plan de destrucción del tejido social.

1.4.El retorno de la democracia: un impulso a la producción local de telenovelas

La década del ochenta puede escindirse en dos momentos bien demarcados: por un lado, los años iniciales correspondientes con el final del gobierno de la dictadura cívico-militar y, por otro lado, el período fundado con el gobierno encabezado por Raúl Alfonsín, quien asumió su mandato como Presidente de la República Argentina el 10 de diciembre de 1983. El Poder Ejecutivo contó con el apoyo de un electorado de variado origen ya que el legado del horror de la dictadura cívico-militar pesaba en toda la población y, por ello, aun aquellos ciudadanos que no pertenecían al partido radical aplaudieron el regreso de un sistema de partidos y, por esa vía, el retorno de la democracia²². Como afirma Landi (1987)

²² Empero, en unos pocos años el gobierno de turno desgastó esa legitimidad, entre otros factores con la sanción de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). Además, pese a que durante los dos primeros

El nuevo régimen político inaugurado a fines de 1983 recibió una herencia que incluía el fuerte deterioro de la industria cultural nacional y del sistema educativo y operatorias y normas legales de los medios de comunicación que revelaban las marcas de una larga crisis política y el autoritarismo [de la dictadura] (7-8).

Además de un plan sistemático de tortura, desaparición y muerte de ciudadanos, las consecuencias de la dictadura se hicieron visibles en otras áreas, por ejemplo, en lo económico dejó como saldo una decadencia en el nivel productivo, un proceso inflacionario en crecimiento sumado al endeudamiento externo. En materia comunicacional, no solo abonó a un proceso de destrucción de la comunicación entendida en su principio cabal de participación, puesta en común y proceso de producción de sentido de los sujetos sociales a partir del ocultamiento deliberado de la información, del proyecto de manipulación –en su sentido peyorativo- de la información y del establecimiento de mecanismos de censura sino la conformación de una Ley de Radiodifusión autoritaria y de marcado carácter centralista.

En 1981 -y en efecto de lo que había resuelto el PLANARA (Plan nacional de Radiodifusión)- se dispuso un llamado a licitación de los canales de televisión y las radios. Mientras las licitaciones correspondientes a los canales 11 y 13 quedaron suspendidas, en el caso de Canal 9 se realizó la adjudicación a Alejandro Romay el 25 de octubre de 1983, que lo habilitó a explotar la licencia por 15 años (Postolski y Marino, *op.cit.*; Bourdieu, *op.cit.*).

En los primeros años de la década del ochenta continuó la exhibición de telenovelas brasileñas y mexicanas. Salvo el éxito de la primera telenovela transmitida en color en el país²³, *Rosa de lejos*²⁴ (1980) -que siendo una remake de *Simplemente María*, volvió a captar a la audiencia del mediodía-, durante el lustro 1979-1983 fue constante el éxito de las telenovelas brasileñas. Sin embargo, además de colocar en pantalla telenovelas de otros países latinoamericanos se fomentó la reubicación de las producciones locales en el mercado continental. Para ello, se contrataron a actrices extranjeras que tuvieron éxito en el público argentino. Esto inició el proceso de realización de producciones mixtas entre productoras y canales. Las coproducciones fueron tanto locales como de carácter internacional. Así, en 1983

años Bernardo Grinspun, a cargo de la cartera de Economía, pretendió cumplimentar las promesas de reactivación de la economía y recomposición salarial que se habían enarbolado durante la campaña electoral, el camino que se inició devino en un deterioro económico agudizado, cuyo resultado final fue el desarrollo de un proceso hiperinflacionario.

²³ Ver, al respecto, el artículo “Los cinco mejores culebrones de los 80”. *La Nación*. 10 de junio de 2013. En: <http://www.lanacion.com.ar/1580035-los-cinco-mejores-culebrones-de-los-80>

²⁴ Libro de Celia Alcántara. *Actuaciones de Leonor Benedetto*, Juan Carlos Dual y Pablo Alarcón (Nielsen, 2006).

los teleteatros de la tarde fueron casi monopolizados por Verónica Castro en su segunda temporada de *Verónica, el rostro del amor* (líder en audiencia durante el viernes, culminó en mayo) y en *Cara a cara*, esta vez en pareja con Pablo Alarcón (con igual jerarquización en la publicidad gráfica) (Nielsen, 2007:90).

En octubre de 1982 se contrató a Verónica Castro para que grabara *Verónica, el rostro del amor* (el libreto era del brasileño Vicente Sesso) luego de los éxitos que tuvieron las telenovelas mexicanas que ella había protagonizado (*Mariana* y *El derecho de nacer*). Su contrato generó escándalo entre los actores argentinos, que observaron que el monto que cobraría la mega estrella superaba los topes estipulados²⁵.

Los efectos de las coproducciones se hicieron visibles: la pérdida de marcas lingüísticas domésticas que contribuyen a la generación de identificación con los espectadores; la desterritorialización, es decir, ningún espectador podía saber en qué lugar ocurría la historia y, finalmente, la homologación de la telenovela con una simple mercancía que podía generar rentabilidades para los productores (Mazziotti, 1996).

En el segundo período de la década del ochenta, bajo el nuevo gobierno radical, si bien “(...) en términos generales, no se tomaron medidas significativas para intentar solucionar la crisis del funcionamiento estatal” (Sidicaro, *op.cit.*), se produjo una revisión sobre la legislación en materia comunicacional. Ya desde la campaña electoral se había anunciado una modificación en el sistema de medios a través de la creación de tres sistemas (gestión estatal, privada y del ente autónomo de derecho público no gubernamental) para la explotación tanto de la radio como de la televisión así como la emergencia de una comisión bicameral permanente de radio y televisión y la inclusión de programas de educación a distancia mediante el sistema de radio y televisión (Com, 2006). Asumido en el poder, se intervino el COMFER y se dispuso el nombramiento de un delegado normalizador. En 1984 se suspendió el PLANARA (Plan Nacional de Radiodifusión) hasta que se modificara la Ley 22.285.

No obstante, a pesar de la imposibilidad de extender el sistema de radiodifusión, comenzó un proceso de instalación de radios comunitarias que dio lugar en 1985 a la fundación de ARCO, luego devenida en FARCO (Federación Argentina de Radios Comunitarias). Esa explosión no solo se produjo por la avidez de encontrar un lugar para la

²⁵ Para una descripción detallada sobre el tema de la contratación de Verónica Castro véase el capítulo “Los años ‘80” del libro *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina* de Nora Mazziotti (1996).

expresión, robada por la dictadura, sino como consecuencia de una necesidad económica, producida al calor del fenómeno de la desocupación.

En ese contexto, se buscó ordenar a los medios de comunicación social. Se presentaron dos proyectos bien definidos: uno privatista (liderado por el normalizador del COMFER) y otro que hacía énfasis en la participación estatal (encabezado por la SIP). A fines de 1987 se presentó el proyecto del COCODE (Consejo de Consolidación de la Democracia) que, finalmente, fue descartado en 1988. Algunos puntos destacados del estudio del COCODE eran la conformación de una autoridad de aplicación como cuerpo colegiado, incluyendo la participación de diversos sectores sociales; la limitación a los medios gráficos y la descentralización en el otorgamiento de frecuencias. El Poder Ejecutivo impulsó cambios en ese proyecto que buscaban beneficiar al sector privado. El proyecto del COCODE fue descartado y la Cámara de Diputados recibió el del PEN para su análisis. No obstante, desde septiembre de 1988 “no hubo hechos decisivos en relación a la elaboración de nuevos proyectos de ley de radiodifusión, con excepción de la ley de emergencia económica votada en 1989, durante el gobierno de Carlos Menem, que afectó artículos específicos de la Ley N°22.285” (Com, *op.cit.*:205).

Durante el gobierno alfonsinista se modificaron las caras de las pantallas televisivas. Respecto a este punto, mientras algunos consideraban que ese recambio era propio de nuevas prohibiciones del gobierno de turno, para otros la causa de esa mutación era el problema que existía con los *cachés* (Bourdieu, *op.cit.*).

Los años del gobierno radical no difirieron de la tendencia de los inicios de la década del ochenta, es decir, se mantuvo la actividad de producción de telenovelas aunque siempre en el marco de dos requisitos: por un lado, la estandarización en la fabricación del género; por otro lado, la entrada en el proceso -incipiente- de transnacionalización del mercado, a partir de coproducciones para la venta en mercados internacionales. En lo que respecta a la primera característica, se reformuló la escritura de libretos, que pasó de realizarse en forma individual a convertirse en un producto de equipos. Esta transformación constituía para Migré una dificultad porque -según relataba en forma irónica- ocurría, por ejemplo, que en un capítulo se mencionaba una fecha de cumpleaños de un personaje y en otro se citaba una diferente. Para él, hasta el momento de publicación de su entrevista con Mazziotti, no existía un equipo teleteatral que fuera infalible y, por ello, afirmaba: “Hay que trabajar solo. Yo no concibo cómo siete pueden escribir una novela” (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:71).

Además, otro cambio se desarrolló en la producción de los capítulos: no solo se contaba con la totalidad –o casi totalidad- de los guiones antes de la grabación sino que

también se había estandarizado la duración de los títulos (entre 160 y 180 capítulos) (Mazziotti, 1996).

Para Bourdieu (*op.cit.*), a pesar de que en los medios gráficos se sostenía el deceso de la telenovela, en este período resultó productiva ya que

En 1984 se realizan por lo menos ocho producciones que se emiten por todos los canales y horarios posibles. Entre ellas, la tira sensación de la temporada, y un hito fundamental del género (...) *Amo y señor*, emitida por Canal 9 (...) (54).

En ese “sutil” y tenue impulso a la producción local *Amo y señor* terminó por consagrar a ladupla encarnada por Arnaldo André y Luisa Kuliok como la pareja del período. Ambos ya habían protagonizado en 1983 *Amor gitano* (Canal 11), telenovela que generó el rechazo de algunos libretistas como Celia Alcántara quien afirmaba en público que era “una copia de *Rafael Heredia, gitano*” (Nielsen, 2007). Además, André ya había sido un galán con impacto en el público cuando Migré lo convirtió en protagonista de *Pobre Diabla* (1973)²⁶ y de *Piel Naranja* (1975).

Amo y señor causó polémica por la inclusión de violencia hacia la mujer: serán recordados los cachetazos que recibía el personaje de Kuliok. El COMFER calificó a la telenovela como perjudicial pero el canal suponía que la inclusión de esos cachetazos implicaba mayores niveles de audiencia²⁷.

La lógica de contratación de figuras extranjeras también se mantuvo durante el gobierno de Alfonsín. Otro caso emblemático fue la llegada de Venezuela de Grecia Colmenares quien protagonizó la producción argentina *María de nadie* (1985), emitida por Canal 11.

En 1985, el guionista Carlos Lozano Dana tuvo dos grandes sucesos en la pantalla de Canal 9: *La viuda blanca* y *El infiel*. La primera producción, emitida de lunes a viernes en el horario de las 13²⁸, contó con la presencia de la española Carmen Sevilla y fue coprotagonizada por Gerardo Romano. Entre otros actores, hicieron su aparición Luis Dávila,

²⁶ Arnaldo André obtuvo su primer protagónico en *Pobre Diabla*.

²⁷ En una entrevista publicada el 05 de febrero de 2017 en el sitio web de *Infobae*, Arnaldo André relataba: “No éramos muy conscientes de lo que pasaba. Hoy observamos y decimos: ‘Mirá dónde hemos llegado’”. Además, precisaba: “No estaría mal hacer una novela donde veamos cómo vive esa mujer al lado de un hombre golpeador. Enseñemos a través de la ficción qué debe hacer esa mujer. Sería muy interesante que pudiéramos usar la ficción para eso, además del cartelito que dice adónde llamar”.

²⁸ Para Bourdieu (*op.cit.*), la telenovela como género se mantuvo en ese período debido a la presencia de las obras emitidas durante la tarde.

Gigí Rúa, Cristina Banegas y Katja Alemann (Nielsen, 2007). La segunda telenovela también ocupó la pantalla en horario diurno y fue protagonizada por Arnaldo André y María Valenzuela. Además, aparecieron estrellas invitadas como Fred Astaire, Lindsay Wagner, Ornella Muti y Linda Carter (Nielsen, 2007; Bourdieu, *op.cit.*).

También en 1985 la actriz Linda Cristal retornó a Argentina para grabar *Rossé*, con guion de Jorge Maestro y Sergio Vainman, un producto cuestionado por la inclusión de un personaje homosexual y que llevó a Víctor Martínez, vicepresidente de la Nación, a dar instrucciones precisas sobre el respeto del horario de protección al menor.

En suma, a lo largo de la década del '80 buscó activarse la producción de telenovelas con la presencia de productores independientes y la reinserción en el mercado latinoamericano aun cuando ello se diera bajo el formato de coproducciones y con la presencia de figuras del exterior. No obstante, ese pequeño impulso culminó hacia 1989 cuando junto al proceso de privatización de los canales comenzó una nueva y fuerte apuesta por las importaciones.

1.5. La telenovela durante el neoliberalismo de los noventa: importaciones, emergencia de co-producciones y productoras independientes.

Privatizar toda empresa pública como razón de Estado fue no solo un lema sino la acción concretada a lo largo de los años noventa. Carlos Saúl Menem asumió el Poder Ejecutivo unos meses antes de lo previsto, el 8 de julio de 1989, en el marco de una severa crisis económica y sus medidas no tardaron en mostrar el sendero a seguir. La Ley 23.696 de emergencia administrativa y reforma del Estado, sancionada el 17 de agosto de 1989 y promulgada al día siguiente, abrió el panorama hacia la privatización. En materia comunicacional, el artículo 65 establecía una modificación a la Ley 22.285: en su inciso a, derogaba el inciso c del artículo 43; en el inciso b reemplazaba el inciso e del artículo 45 y en el inciso c derogaba los incisos a y c del artículo 46.

El artículo 43 de la Ley 22.285 se refería a la multiplicidad de licencias y en su inciso c se explicitaba que los licenciatarios para la explotación de servicios de radiodifusión solo podían instalar “en distintas áreas primarias de servicio hasta Tres (3) licencias de radiodifusión sonora o de televisión” en las zonas establecidas por la reglamentación de la ley y en aquellas que determinara el Plan Nacional de Radiodifusión. En este aspecto, su eliminación por la Ley Dromi supuso la posibilidad de que una misma persona (física o

jurídica) pudiera poseer más de 3 licencias de televisión o radio en diferentes áreas de cobertura.

El inciso b del artículo 65 instituía la sustitución del inciso e del artículo 45 de la Ley 22.285 que establecía las condiciones que debería presentar un licenciario de radio o televisión:

“No ser propietario ni socio de diferentes sociedades de radiodifusión. No tener vinculación jurídica o económica con empresas periodísticas extranjeras. Tampoco con empresas periodísticas nacionales.

En este último caso se exceptúa a los titulares de servicios de radiodifusión cuyas licencias hayan sido adjudicadas con anterioridad a la fecha de sanción de la presente ley, salvo cuando se tratase de la única estación privada en la localidad”.

Y su reemplazo por la siguiente leyenda:

“No tener vinculación jurídica societaria u otras formas de sujeción con empresas periodísticas o de radiodifusión extranjeras”.

Es decir, esa modificación permitió la participación de medios gráficos en la presentación a concursos.

Finalmente, el artículo 65 derogaba el inciso a del artículo 46 que sostenía sobre las sociedades que “el objeto social [sería], exclusivamente, la prestación y explotación de servicios de radiodifusión de acuerdo con las previsiones de esta ley”. En suma, esa eliminación habilitaba a la participación de empresas o personas que tuvieran otras actividades económicas para la explotación de las licencias. Asimismo, el inciso c sostenía que los socios serían personas físicas y que su número no podía superar los 20 miembros, por lo que su derogación terminó avalando la conformación de sociedad de sociedades.

De este modo, la Ley de Reforma del Estado permitió la flexibilización de puntos trascendentales de la Ley 22.285 “que imposibilitaban hasta el momento la constitución legal de conglomerados en forma de multimedios y con características de propiedad extendida (...)” (Rossi, 2006:237).

Un mes después, ya habiendo sido derogada la reglamentación que imposibilitaba a dueños de medios gráficos la adquisición de las emisoras nacionales (Nielsen, 2001), el 21 de septiembre, y por vía del Decreto N°830/1989, Carlos Menem llamó a la licitación para la privatización de los canales 11 y 13, lo que constituyó “el puntapié inicial para la concentración mediática más brutal que se hubiese vivido hasta entonces” (Baranchuk, 2006:211). El 22 de diciembre, por Decreto 1540/89, se otorgaron las licencias a los

triunfadores: LS84 TV Canal 11 quedó en poder de Televisión Federal SA (Telefé) y LS85 Canal 13 fue cedido a Arte Radiotelevisivo Argentino SA (Artear). Los canales fueron entregados formalmente el 29 de diciembre. La conformación de dos grupos multimedios se había concretado.

A partir de la privatización de los canales la compra de enlatados para llenar la grilla de programación fue la vía elegida por los nuevos dueños. No obstante, como afirma Mazziotti (1999), los empresarios no previeron las repercusiones. Por ejemplo, en el caso específico de las telenovelas, la AAA (Asociación Argentina de Actores) fue muy crítica con el lenguaje que exhibían esas producciones ya que entendía que eliminaban un registro propio, local.

Un dato que merece la pena ser destacado es la eliminación, en 1991, del artículo de la Ley de Radiodifusión (22.285) que prohibía la PNT (publicidad no tradicional). El Decreto 1771²⁹ establecía la supresión de los dos primeros artículos del Decreto 286/81 que reglamentaba la Ley 22.285 y, por consiguiente, la eliminación del inciso m del artículo 1 que rezaba: “No incluir en los programas, en forma directa o indirecta, promoción o publicidad”. No obstante, es destacable que, pese a que en esa derogación se eliminó el citado artículo, sí se destruyeron algunas directrices censoras que aparecían en la ley elaborada durante la dictadura.

Durante el segundo gobierno de Menem (1995-1999), se registró una creciente presencia de empresas transnacionales en la economía. El caso emblemático fue el ingreso del grupo español Telefónica en el mercado local. Asimismo, en estos años creció la importancia de las productoras audiovisuales independientes de capital nacional, vinculadas a los canales de cabecera: Pol-Ka Producciones³⁰, relacionada con Canal 13; Ideas del Sur³¹ con Canal 11 y Cuatro Cabezas³² con Canal 2 (Albornoz y Hernández, 2006).

²⁹ Además, el Decreto 1771 establecía un mínimo de producción propia (un 5% del total diario cuando el canal emitiera menos de ocho horas y un 10% del total diario en caso de que su emisión superara las ocho horas) y de producción nacional (40% de la programación de la emisión diaria ocupada).

³⁰ Pol-ka Producciones se fundó en 1994, a partir de la asociación entre Adrián Suar y Fernando Blanco, quienes hicieron el piloto de *Poliladron* y lo ofrecieron primero a Telefé (allí fue rechazado) y, luego, a Canal 13, que compró, finalmente, el programa. A partir de ese momento, continuaron con la producción de ficción en diversos formatos: *Verdad consecuencia*, *Carola Casini*, *RRDT*, *Gasoleros*, *Campeones*, *Por el nombre de Dios*, *El hombre*, *Vulnerables*, *Primicias*, *Ilusiones compartidas*, *Culpables*, *Calientes*, *El sodero de mi vida*, *Son amores*, *22 el loco*, *099 Central*, *Durmiendo con mi jefe*, *Soy gitano*, *Sin código*, *Hombres de honor*, *Padre Coraje*, *Locas de amor*, *Botines*, *½ falta*, *Mujeres asesinas*, *Valentino el argentino*, *Sos mi vida*, *Juanita la soltera*, *Mujeres de nadie*, *Amas de casa desesperadas*, *Son de fierro*, *El hombre que volvió de la muerte*, *Socias*, *Por amor a vos*, *Enseñame a vivir*, *Valientes*, *Trátame bien*, *Alguien que me quiera*, *Para vestir santos*, *Malparida*, *Herederos de una venganza*, *El puntero*, *Los Únicos*, *Condicionados*, *Lobo*, *Sos mi hombre*, *Vientos de agua* (en

En esta segunda etapa, los tratados internacionales (Protección Recíproca de Inversiones y de reciprocidad de servicios satelitales) obtuvieron el estatuto de ley tras la reforma de la Constitución Nacional en 1994, permitiendo la legalización de la propiedad extranjera (por ejemplo, el caso de Telefónica-Telefé) y la llegada de plataformas de Televisión Directa al Hogar (DirecTV y SkyTV) a los servicios de televisión complementarios (Albornoz y Hernández, *op.cit.*). Además, el Decreto 1005/99 terminó por sellar la concentración de la propiedad ya que posibilitó la ampliación de licencias por operador en el país (de 4 a 24) y, consecuentemente, avaló la concentración en manos de pocos operadores (Clarín, Telefónica, Grupo Uno). También dejó lugar a la ampliación de la pauta publicitaria y eliminó la restricción publicitaria que consignaba la presencia de 12 minutos para televisión y 14 para radio, suplantándola por la distribución en bloques de tres a seis horas de programación.

La telenovela no escapó al impacto de las reformas orientadas a la transformación del funcionamiento de la economía. Como indiqué previamente, ya desde mediados de la década del '80 se había generado una pequeña inserción en el mercado continental y también internacional, situación que prosiguió en los comienzos de los '90. Mazziotti (1996) concibe que el proceso de circulación de la telenovela por fuera de América Latina tuvo el siguiente punto germinal: la presentación de la telenovela *La extraña dama* (1989), que alcanzó un éxito inesperado en Italia en donde fue emitida con el título *La donna del mistero* (1990).

Las coproducciones con empresas extranjeras ocuparon un rol decisivo a lo largo de la década del noventa, creando productos *for export*. Como explicita Bourdieu (*op.cit.*): “No casualmente, fue la época en la que la tercerización copó la manera de producir, no solo en la industria cultural” (66). Pero este proceso de coproducciones no remitió a una mera decisión económica sustentada en el marco de una reestructuración de mercados sino que supuso

coproducción con Telecinco de España), *Solamente vos*, *Tiempos compulsivos*, *Farsantes*, *Mis amigos de siempre*, *Guapas*, *Noche & día*, *Esperanza mía*, *Los ricos no piden permiso*, *Soy Luna* (Coproducción con Disney), *Quiero vivir a tu lado*, *Las Estrellas*, entre otros programas. Actualmente se consolida como una de las productoras de ficción más importantes de América Latina.

³¹ Marcelo Tinelli creó en 1996 la productora Ideas del Sur. Entre sus producciones principales se pueden mencionar: *Videomatch*, *Ritmo de la Noche*, *Los Roldán*, *Costumbres argentinas*, *Fugitivos*, *Bailando por un sueño*, *Showmatch*, entre otros. En 2006, cuando se produjo el traspaso de Tinelli de Canal 9 a Canal 13, el grupo Clarín adquirió el 30 por ciento del paquete accionario de Ideas del Sur. También en ese año Sebastián Ortega y Pablo Culell, productores de la empresa, se apartaron de Ideas del Sur para crear su propia productora, Underground Contenidos. En 2013, la productora el grupo Clarín vendió sus acciones en la productora Ideas del Sur a Cristóbal López (Grupo Indalo). En abril de 2016, Tinelli terminó de vender sus acciones al Grupo Indalo.

³² Cuatro Cabezas fue creada en 1993 por Diego Guebel y Mario Pergolini. Algunas de sus producciones más destacadas fueron: *El Rayo*, *Caiga Quien Caiga* y *Algo Habrán Hecho*. Algunos formatos fueron exportados. En 2007 se integró al holding de contenidos audiovisuales Eyeworks (empresa holandesa). En junio de 2017 Eyeworks Argentina, propiedad del Grupo Warner, conocida por su nombre previo Cuatro Cabezas se decretó en quiebra.

consecuencias concretas sobre las producciones y sus contenidos así como también para las audiencias y las modalidades de trabajo (Mazziotti, 1996):

- a) la estandarización de los productos;
- b) la pérdida de marcas de identidad (empezaron a borrarse los localismos);
- c) la internacionalización de los elencos (por ejemplo, la presencia de un protagonista argentino y una coprotagonista venezolana) y
- d) el uso de un lenguaje neutro (pérdida de rasgos lingüísticos identificatorias como el “vos”) que atañe no solo a cómo se habla ya que “la neutralización también corresponde a los mundos narrados (...), las tramas de las historias se someten a las normas de la transnacionalización” (114).

Mazziotti (*op.cit.*) registra tres modos en los que se produjo el proceso de transnacionalización durante los primeros años de la década del noventa:

1. la generación de producción propia (de canales locales) que podía incluirse en el mercado internacional como, por ejemplo, los casos de *Antonella* (1992); *Casi todo, casi nada* (1993) y *Nano* (1994), producidas por Sonotex y Artear;
2. las coproducciones con empresas europeas como en los casos de *Micaela* (1993) y *Más allá del horizonte* (1994) que contaron con la participación de empresas de Silvio Berlusconi;
3. y, finalmente, las coproducciones con empresas de otros países latinoamericanos, por ejemplo, el caso de Televisa que se instaló en los estudios Pampa en 1993 y grabó las telenovelas *Esos que dicen amarse* (1992), *Apasionada* (1993) y *El amor tiene cara de mujer* (1994) hasta que, en 1995 -y en el marco del tequilazo- tuvo que retirarse del mercado argentino.

La estrategia de las empresas de Silvio Berlusconi fue contratar a los mismos actores, es decir, figuras que circularon por los diferentes títulos (nada muy diferente de lo que ocurre hoy en Netflix con las series españolas) puesto que contaban con el beneplácito del público. Asimismo, ¿qué otros cambios en la producción de telenovelas implicó el fenómeno de la transnacionalización? En el caso específico de la inversión realizada por Berlusconi para la producción de telenovelas, se hicieron mutaciones en la trama luego de que se enviaran a Italia los capítulos grabados. De esta forma, la edición se veía afectada si desde ese país se consideraba pertinente alguna variación. Además, mientras a los productores locales se les permitió hacerse cargo de la comercialización en la región y en Estados Unidos, las empresas de Berlusconi estuvieron encargadas de esa acción en el resto del mundo y también tuvieron

en su poder la posibilidad de introducir los cambios que fuesen necesarios (musicales o de reedición de capítulos) para completar el proceso de venta.

Además, la fuerte polarización de los roles de los buenos y los malos, el anacronismo que conducía en muchos casos a “la anulación de la vida social y de las contradicciones sociales como conflicto” (Mazziotti, 1996:145), el abandono del costumbrismo presente en los teleteatros desde la década del cincuenta y la aproximación hacia un registro hollywoodense (por ejemplo, en los escenarios se pasó a ambientes de lujo y glamour como las mansiones) acompañaron las producciones de la época.

Luego de esa etapa se desarrolló -como consecuencia del impacto del “efecto tequila” de México, la crisis en Italia y la recesión en Argentina- un retroceso en la producción del género, con fuerte presencia de importaciones. A partir de 1996 llama la atención el inicio de un proceso de incorporación de enlatados en la pantalla televisiva argentina. En palabras de Nielsen, se trató de un período de “Mucho amor enlatado, en sus tradicionales (exageradamente tradicionales) telenovelas, producidas fundamentalmente por Televisa” (2010:257). De esta forma, las emisoras locales registraron en 1996 la presencia de varias telenovelas mexicanas: *Morelia* (producida en 1995 por Televisa y Univisión); *Marisol* (aún recordada por la cortina musical de Enrique Iglesias “Por amarte”); *Alondra* (producida en 1995 por Carla Estrada) y *Acapulco, cuerpo y alma* (producida en 1995). Pero, sin dudas, la aparición de *Marimar*, protagonizada por Thalía, se convirtió en un hito en Argentina, siendo la telenovela más vista durante la temporada 1996³³. Asimismo, ése fue el puntapié para el desembarco de otras tres telenovelas más protagonizadas por esa actriz: *María la del barrio* (se vio en Argentina en 1997), *María Mercedes* (llegó a Telefé en 1997) y *Rosalinda* (que ya se estrenó en el nuevo siglo).

En 1997, la pantalla argentina exhibió las telenovelas mexicanas *Esmeralda* (emitida por Telefé en junio de 1997, era una remake de *Topacio*, que había sido un éxito en Argentina en 1986); *Pueblo chico, infierno grande*; *Luz Clarita*³⁴ (realizada por Televisa en 1996 y emitida por Telefé en 1997) y *Te sigo amando* (producción de Carla Estrada con texto de Delia Fiallo). También en 1998, de los estrenos, ocho vinieron de México (incluida *María Mercedes*): *Señora* (aunque fue realizada por TV Azteca contó con la colaboración de RCTV); *Sin ti* (además de ser una remake de *Verónica* pasó al recuerdo por la cortina musical,

³³ En 1998 se emitió una repetición de esta telenovela y trepó a los casi 20 puntos de rating (Nielsen, 2010). También en 2004 en Argentina se reemitió por la pantalla de Canal 9.

³⁴ Es una remake de la telenovela mexicana *Chispita* (1982) que fue también una reversión de la telenovela argentina *Andrea Celeste* (1979).

La versión que se emitió en 1997 también fue nuevamente repetida por Canal 13 en 2004.

la canción de Ricky Martin *Vuelve*³⁵); *Preciosa* (libreto original de Olga Ruilópez); *Camila* (producida por Angelli Nesma Medina); *La usurpadora* (producida por Salvador Mejía, incluyó entre sus actores a Fernando Colunga como protagonista masculino, a Gabriela Spanic -que encarnó a la protagonista y a la villana- y además tuvo la participación de Libertad Lamarque como primera actriz); *Mi pequeña traviesa* (producción de Pedro Damián, presentó el debut de la actriz Michelle Vieth) y *Mirada de mujer*³⁶ (protagonizada por Angélica Aragón, Ari Telch y Fernando Luján).

Ya en 1999 “el cuasimonopolio mexicano en la televisión argentina empezó a sufrir la competencia de las telenovelas brasileñas” (Nielsen, *op.cit.*:261), aunque se emitieron algunas producciones de Televisa como *Volver a empezar*³⁷(1994); *Infierno en el paraíso* (1999); *Ángela* (1998); *Dos mujeres, un camino* (1993); *Huracán*³⁸(1997) y *El privilegio de amar*³⁹ (1998).

También se importaron en el período 1996-1999 las producciones *Eternamente Manuela*⁴⁰(1995) y *Las Juanas* (1997) de RCN Televisión (canal colombiano) y la telenovela *Luz María*⁴¹(1998) de la empresa peruana América Producciones -propiedad de la familia Crousillat-. Desde Brasil llegaron las telenovelas de Rede Globo como *Historia de amor* (1995), *El rey del ganado* (1996) y *Torre de Babel* (1998).

Frente al panorama de enlatados, vale destacar la emergencia, hacia fines de la década del noventa, de una tira costumbrista de la productora *Pol-ka* que alcanzó niveles de audiencia que todavía son recordados en la actualidad: la “telecomedia” *Gasoleros* (1998). A partir de la inclusión del estado de situación de la clase media local en la época y de personajes que se acercaban a la cotidianidad de miles de espectadores logró marcar un nuevo camino para estos productos audiovisuales, más alejados de la irrealidad y los mundos de fantasía por una dosis de conexión con la propia vida (Bourdieu, *op.cit.*). Sin embargo, el concepto de tira -que cobró fuerza desde las producciones de *Pol-ka* hacia fines de los noventa y que continuará en el nuevo milenio- no es sinónimo de telenovela según Mazziotti (2006) ya que

³⁵ La letra y música corresponde a Franco de Vita y la interpretación a Ricky Martin.

³⁶ Fue una adaptación de la colombiana *Señora Isabel* (1993).

³⁷ Permitió que Chayanne, quien hacía de galán, promocionara su nuevo disco en Argentina (1999).

³⁸ Tuvo la participación de Eduardo Palomo y Angélica Rivera, quien en 2010 se casó con Enrique Peña Nieto, convirtiéndose en Primera Dama.

³⁹ Fue una adaptación de la telenovela venezolana *Cristal*.

⁴⁰ Llegó a la pantalla argentina en 1996.

⁴¹ Protagonizada por Angie Cepeda.

No es posible afirmar que títulos como *Gasoleros*, *Campeones*, *Son Amores* y *Los Roldán* sean telenovelas; les falta la pareja protagónica y la centralidad de una historia de amor con muchos obstáculos. Pero no es que no haya historias de amor, sino que se juegan dentro de un conjunto. Lo que no está presente –y si lo hace, es en su mínima acepción– es el modo melodramático. Tampoco pueden considerarse totalmente comedias, porque no todas evidencian el ritmo, las situaciones de enredo, de equívocos, de *gags* que el género cómico requiere (29).

Asimismo, otra producción local que tuvo un éxito inesperado y volvió a “revivir” a la telenovela argentina (luego de haber declarado la defunción del género en varias oportunidades) fue *Muñeca Brava*. Creación de Enrique Torres y producida por Raúl Lecouna junto con Telefé fue estrenada el 16 de noviembre de 1998 y se emitió hasta el 17 de diciembre de 1999. Con las actuaciones de Natalia Oreiro y Facundo Arana, recreó la telenovela clásica de la joven pobre, con rasgos de heroína posmoderna y enamorada del chico rico, que puede cambiar su destino. ¿Por qué hablar de *Muñeca Brava*, además de haber alcanzado una importante audiencia? Esta producción fue exportada junto a otras en el nuevo siglo, en un contexto en el cual las productoras buscaron amortizar los costos de producción y recurrieron a la venta en el exterior a fin de conseguir dólares.

1.6. De los inicios de un nuevo siglo a la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522)

Fernando de la Rúa asumió la Presidencia de la Nación Argentina el 10 de diciembre de 1999. La “Alianza” (convergencia entre la UCR y el FREPASO) proponía discursivamente un cambio frente a la crisis propiciada por la deuda externa, la reducción del Estado, el ajuste del gasto público, los procesos de concentración en todas las industrias, la política de la convertibilidad, las privatizaciones y el fenómeno de apertura comercial. Sin embargo, lejos de poder revertir la situación, la gestión profundizó la crisis económica⁴² y la crisis

⁴² Agudizada en marzo de 2001 por la renuncia del Ministro de Economía José Luis Machinea. Su reemplazo fue Ricardo López Murphy quien solo se mantuvo apenas unos días en el cargo pero empujó un ajuste fiscal severo que condujo a una nueva crisis y terminó por colocar en la cartera a Domingo Cavallo, padre de la convertibilidad durante la década menemista, situación que terminó por agravar el estado del país a raíz de la medida recordada como “el corralito” (solo posibilitaba un retiro de 250 pesos en efectivo semanales de los fondos depositados en los bancos, sumado a la prohibición de enviar dinero al exterior y esgrimía la obligación de efectuar todas las operaciones comerciales a través de tarjetas de crédito o débito o mediante cheques).

institucional⁴³. Ya en 2001 con el denominado voto bronca en las elecciones legislativas (voto en blanco, anulación del sufragio o ausencia en el comicio) vaticinado no solo desde las encuestas sino desde los medios masivos de comunicación⁴⁴ hizo que la Alianza quedara en minoría en ambas Cámaras del Congreso de la Nación. El debilitamiento del gobierno a partir de las medidas como el “Corralito” y la declaración del Estado de sitio, sumados a la represión en el marco de una insistencia popular que argüía “Que se vayan todos”, derivó en la renuncia del Presidente luego de haberse cumplido los dos años en el cargo, el 20 de diciembre de 2001.

El final de año estuvo acompañado de una sucesión de presidentes: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y, ya el 2 de enero de 2002, asumió en el cargo Eduardo Duhalde quien será recordado, entre otras medidas, por la devaluación de la moneda y la pesificación de los depósitos bancarios que estuvieran en moneda extranjera en materia económica y por el alcance de las manifestaciones populares que terminaron en la masacre de Avellaneda, hecho que coadyuvó a que el Ejecutivo adelantara las elecciones presidenciales.

En materia comunicacional, el gobierno de Fernando de la Rúa vetó la ley RTA (Radio y Televisión Argentina) pero la reemplazó por el SNMP (Sistema Nacional de Medios Públicos), un servicio público pero gubernamental integrado por el SOR (Servicio Oficial de Radiodifusión), Canal 7 y Télam.

El gobierno pretendió regularizar el espectro radioeléctrico y acabar con las radios ilegales. Asimismo, el 15 de noviembre de 2001 el Poder Ejecutivo presentó un Nuevo Plan Nacional de Televisión que suponía la inauguración de un concurso público para “licitar cuatro categorías de canales, según su potencia de emisión” (García Leiva, 2006:295). Ese proyecto -que contenía en su propuesta central el mantenimiento de la estructura de propiedad además de no afectar los intereses de los grandes grupos de medios- fracasó.

Una lectura sobre el panorama del género en la pantalla argentina estimaba que hacia mayo de 2000 la telenovela local gozaba de fortaleza⁴⁵. Así, se afirmaba que

⁴³ La crisis institucional se puso en discusión con los rumores que sostenían el pago de coimas a algunos senadores para que aprobaran la Ley de Flexibilización Laboral. Además, se acentuó con la renuncia del vicepresidente Carlos Álvarez el 6 de octubre de 2000.

⁴⁴ “Crece en las encuestas el fenómeno del voto bronca”, *Clarín*. 7 de octubre de 2001; “Viene un blanco como nunca se vio”, *Página12*. 2 de octubre de 2001.

⁴⁵ “La buena salud del teleteatro”, *La Nación*. 13 de mayo de 2000. En: <http://www.lanacion.com.ar/16598-la-buena-salud-del-teleteatro>

No sólo son once las que actualmente están en pantalla sino que, de ellas, siete son nacionales. Además, de esas siete, seis ocupan los primeros puestos en las preferencias del público (*La Nación*, 13 de mayo de 2000).

El artículo incluía en la categoría telenovela a producciones que ingresaban en el concepto de tira y en el de telecomedia propuesto por Mazziotti (2006): desde *Verano del 98* hasta *Campeones*. Asimismo, contrastaba el resurgimiento con el ocaso de *Thalía*.

Sin embargo, la situación económica y política del país -que se agudizó en el bienio 2000-2001- impactó en la televisión argentina. Las cifras invertidas en publicidad se redujeron en ese período: mientras en el 2000 fue un 20% inferior respecto a 1999, en el año 2001 se comprobó un descenso del 30% en comparación con el año anterior (Nielsen, 2010)⁴⁶. Además, la audiencia se había trasladado a las emisiones por cable (en los sectores que tenían los ingresos para abonar ese servicio).

Más allá de ese supuesto renacimiento de la televisión de ficción local expresada con entusiasmo en el artículo de *La Nación*, no es un dato menor que el hito más recordado del año 2000 haya sido el desembarco, a principios de noviembre, de una telenovela colombiana que ya había tenido éxito en otros países vecinos: *Yo soy Betty la fea* (libro de Fernando Gaitán, también autor de *Café con aroma de mujer*). La telenovela había sido estrenada en Colombia en 1999 por el canal RCN, al que le generó ingresos superiores a los tres millones de dólares⁴⁷. Fue una producción vendida a más de 22 países (entre ellos, Venezuela, Uruguay, México, España, Rumania), en Ecuador se llegó a hablar de Bettymanía y hasta tuvo sus versiones rusa (*Ne Rodis Krasivoy (Nacida sin ser bonita)*) y estadounidense (*Ugly Betty*). En Argentina fue transmitida por el canal *Telefé* en horario vespertino (19 horas) y sedujo al público con una historia de amor que se combinaba con el género de la comedia.

En el marco de un panorama económico poco alentador, el día en el que la CGT (Central General de Trabajadores) ratificaba un paro para enfrentar las medidas del gobierno, canal 13 transmitió su primer capítulo de *22 el loco*⁴⁸, con la dupla Adrián Suar y Nancy Duplaá. La búsqueda hacia policiales románticos o telecomedias que articulaban el género policial y la historia clásica de telenovela tal vez se vinculó con la necesidad de cautivar a un público más amplio, ya no segmentado en los términos en que opera el marketing sino volviendo a la primera etapa de una mercadotecnia de masas, es decir, al empleo de un

⁴⁶ Ver también el artículo “Una ‘torta’ que tiene cada vez menos velitas”. *Página 12*. 24 de noviembre de 2001. En: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-24/pag27.htm>

⁴⁷ “Una telenovela diferente”. *La Nación*. 20 de noviembre de 2000. En: <http://www.lanacion.com.ar/41758-una-telenovela-diferente>

⁴⁸ Sus emisiones terminaron el 28 de diciembre de 2001.

producto que sin variantes pudiera seducir a toda la población. Ante una situación económica que se agudizaba los productores no podían correr demasiados riesgos.

Bourdieu (*op.cit.*) señala que ese viraje hacia el policial en las ficciones románticas terminó por colocar en el centro de la escena a un protagonista masculino como en los casos de *22 el loco* (2001) y *099 Central* (2002)⁴⁹.

En 2002, *Franco Buenaventura, el profe* y *Son amores* iniciaron el ciclo de ficciones de los dos canales más vistos de televisión abierta: Canal 11 (Telefé) y Canal 13, respectivamente. Ambas producciones buscaron continuar la línea de las tiras costumbristas de fines de los noventa y principios de siglo en el marco de una crisis que era evidente: la inversión de publicidad seguía descendiendo. Mastrini y Uranga (2003) comentan que se había reducido un 30% respecto de 2001, razón por la cual la televisión tuvo que disminuir los gastos destinados a la producción de ficción. En notas de espectáculos que anunciaban el comienzo de *Franco Buenaventura, el profe*⁵⁰ se resaltaba la apuesta de Telefé puesto que era el propio canal quien se encargaba de la realización total de la producción, sin participación de productoras independientes, en un contexto económico difícil:

“Franco ...” es el primer lanzamiento fuerte de Telefé para la temporada 2002, año en que los canales adelantaron algunos meses el lanzamiento de sus programas en busca de conseguir auspiciantes, una especie en peligro de extinción para la TV abierta. “A pesar de la crisis que vive el país, Telefé continúa produciendo”, apunta Claudio Villarruel, director de programación y contenidos del canal de las pelotas. “Sabemos que éste no va a ser un buen año en materia económica, por lo que tuvimos que explotar al máximo la creatividad para realizar una buena televisión (...)” (*Página 12*, 07 de febrero de 2002).

El canal proyectaba exportar la producción a partir del guiño utilizado con la inclusión del tango (el personaje principal, profesor de literatura, era un apasionado bailarín de la música autóctona) y, de ese modo, atraer los dólares necesarios en el marco de una economía devaluada⁵¹.

Para resistir a la crisis, la televisión abierta empleó la táctica de recurrir a viejos programas enlatados y a producciones nacionales de bajo costo. Además, a la reducción de la

⁴⁹ Ambas fueron producciones de *Pol-Ka*.

⁵⁰ Ver, por ejemplo, los siguientes artículos: “La Biblia, el calefón y otra historia de barrio”. *La Razón*. 11 de febrero de 2002. En http://edant.larazon.com.ar/diario_lr/2002/02/11/7-345384.htm y “Ni Guevara ni Catriel, ahora es el turno de Franco Buenaventura”. *Página12*. 07 de febrero de 2002. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-1624-2002-02-07.html>

⁵¹ Al respecto léase la nota “A la pesca de dólares”. *La Nación*. 06 de octubre de 2002. En: <http://www.lanacion.com.ar/438043-a-la-pesca-de-dolares>

ficción se sumó una fuga de galanes de telenovelas, que migraron hacia el exterior en busca de mejores oportunidades laborales⁵².

Luego de la deserción del candidato Carlos Menem para participar en la segunda vuelta electoral (las elecciones del 27 de abril no habían podido consagrar un ganador), el 25 de mayo de 2003 Néstor Kirchner asumió la presidencia. En su discurso de asunción afirmaba que el país no podía seguir endeudándose ni tampoco podía emitir moneda sin control ya que esas medidas “siempre termina[ba]n afectando a los sectores de menores ingresos”⁵³: no solo pretendía construir un camino de recuperación económica que acabara con las recetas neoliberales sino también apuntaba a reactivar lazos sociales y crear un cambio cultural. La negociación de la deuda, la iniciativa que implicaba anular las leyes de Obediencia Debida y Punto Final (fueron finalmente anuladas por el Senado en agosto de 2003) sumado a un cambio en la Corte Suprema fueron decisiones destacadas que acompañaron su gestión.

El género telenovela también transitó, a partir de 2003, ciertas mutaciones: algunas producciones apostaron por la introducción de nuevas temáticas y la inclusión de rasgos provenientes de otros géneros –como el policial y la ciencia ficción-. Exponentes de esta última variante fueron las telenovelas -emitidas por el canal Telefé- *Resistiré* y *Montecristo*, quienes cubriendo la pantalla en el horario central de la noche, realizaron una apuesta alejada del melodrama clásico. Ambas producciones dejaron en evidencia la construcción de nuevos públicos.

Resistiré, con autoría de Gustavo Belatti y Mario Segade, se estrenó el 13 de enero de 2003 y fue protagonizada por Pablo Echarri y Celeste Cid. “Resistiré, herido frente a todo/ Me volveré de hierro para endurecer la piel”, rezaba la cortina musical del grupo AQM para un público que había transitado la experiencia de la resistencia frente a la coyuntura social, económica y política. ¿Una simple empatía con los espectadores? ¿Un guiño de complicidad? El tema musical llegó a los primeros puestos en las emisoras radiales nacionales así como lo hizo otro tema de la telenovela, “Down with my baby”, de Kevin Johansen.

La telenovela relataba no solo una historia de amor entre sujetos de clases sociales diferentes sino que incluía elementos propios de otros géneros: el suspenso, el misterio y el humor. En palabras de uno de sus autores (Mario Segade), se pretendía romper con los

⁵² “Exilio de telenovela”. *La Nación*. 28 de julio de 2002. En: <http://www.lanacion.com.ar/417374-exilio-de-telenovela>

⁵³ Léase el discurso completo en el siguiente enlace: <http://www.lanacion.com.ar/498849-el-texto-completo-del-discurso-presidencial>

estereotipos a partir de las propias decisiones que los personajes debían enfrentar⁵⁴. En este aspecto, el eje rupturista con el género fue el giro hacia la ciencia ficción y la inclusión de personajes heterogéneos que exhibían personalidades complejas:

(...) en el viaje hubo muertos, heridos, infieles, fieles (pero un poquito), fiesteros, alcohólicos, gays, travestis, científicos despojados de su ética, en fin, una romería de personajes extraños, unidos, siempre, por la clásica historia de amor (*Página12*, 14 de noviembre de 2003).

Premiada con 9 estatuillas por APTRA, entre ellas con el Martín Fierro de Oro, *Resistiré* no tuvo niveles de audiencia constantes en su batalla con *Soy Gitano*⁵⁵ pero el final de la historia -que se exhibió el 9 de diciembre de 2003- alcanzó un rating promedio de 41.9 puntos, situación inesperada para la emisión de telenovelas⁵⁶. Además, la exposición del último capítulo tuvo como componente adicional la transmisión en directo desde el teatro Gran Rex, en el que todos los protagonistas se hicieron presentes y compartieron la despedida con los televidentes.

Montecristo (2006, libro de Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño) fue emitida de lunes a viernes a las 22 por Telefé. La historia reeditaba un clásico de Alejandro Dumas (*El conde de Montecristo*) pero aggiornado al siglo XXI: además de la centralidad otorgada a la venganza incluyó la temática de la apropiación de menores durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (la protagonista femenina encarnaba el papel de una de las víctimas a quien le habían robado la identidad). ¿A qué atribuir este giro en el que la ficción retomaba aspectos de una historia reciente? Para Bourdieu (*op.cit.*), las condiciones sociopolíticas hicieron posible la presentación de esta telenovela, es decir, una postura oficial que había quedado marcada por la actitud del presidente Néstor Kirchner cuando emitió su discurso en conmemoración del 28º aniversario del golpe militar en la ex Escuela de Mecánica de la Armada en el que pidió perdón en nombre del Estado nacional “por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia tantas atrocidades”⁵⁷ y solicitó al titular del Ejército bajar los cuadros de Videla y Bignone de una de las galerías del lugar. Ese gesto implicó un

⁵⁴ “‘Resistiré’, la apuesta fuerte de Telefé”. *El Día*, 13 de enero de 2003. En: <http://www.eldia.com/nota/2003-1-13--resistire-la-apuesta-fuerte-de-telefe>

⁵⁵ Esta producción de Canal 13 también buscó incorporar una ruptura con la tradición costumbrista de la telenovela argentina -que tiende hacia el realismo-, a partir de la presencia de elementos místicos.

⁵⁶ Un balance de la pantalla televisiva en 2003 muestra que las ficciones diarias marcaron el rating más alto, a diferencia del año precedente. Ver el artículo “Las ficciones fallan cuando pretenden bajar línea”. *Página12*. 21 de noviembre de 2003. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28355-2003-11-21.html>

⁵⁷ Se puede ver el discurso completo del Presidente en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IQORpg3Yb6A>

posicionamiento político-ideológico marcado y volvió a colocar en la arena mediática y en la opinión pública en general la temática de la desaparición de personas durante ese oscuro período de la historia argentina a la vez que impulsaba a la sociedad a recordar la necesidad de búsqueda de justicia.

A partir de la emisión de *Montecristo* aumentó la cantidad de jóvenes que, con dudas respecto a su identidad, concurrieron a la fundación de Abuelas de Plaza de Mayo. Adriana Schettini relata en una nota de *La Nación* del 26 de noviembre de 2006 el caso del nieto N°85 recuperado por las Abuelas de Plaza de Mayo: el 22 de junio de ese año había asistido a realizarse un análisis de ADN en el Hospital Durand por la mañana para comprobar si efectivamente era hijo de desaparecidos y, por la noche, mientras miraba la telenovela *Montecristo* observó que las imágenes mostraban una foto de un niño que era buscado en una escena que había sido grabada en la casa de las Abuelas. Ése pequeño era él.

También se debe recordar la apuesta por alguna telenovela histórica⁵⁸ hacia 2004, como *Padre Coraje*. Esta se caracterizó por la mayor presencia del protagonista-héroe-masculino que pretendía conseguir una justicia capaz de afectar a la sociedad en su conjunto, no solamente a la mujer amada.

Sin embargo, se habla de coexistencia de estilos ya que hacia 2006 la pantalla televisiva emitió, por ejemplo, la telenovela *Sos mi vida* (por canal 13 y con guion de Enrique Torres), en la que se mantuvo el formato clásico del género. De este modo, además de producciones que buscaban una manera de presentación del género que apelaba a otras temáticas y a reconfiguraciones de los roles encarnados por los personajes, también se evidenciaron otras que se apegaron al esquema del melodrama.

Pese a los buenos augurios que generaban las producciones de ficción, especialmente las telenovelas, en el año 2007 los realities dominaron la pantalla de los canales televisivos de aire (*Gran Hermano* y *Showmatch*).

Finalizado el mandato de Néstor Kirchner, asumió ese cargo su esposa Cristina Fernández, quien se impuso en las elecciones de octubre de 2007 con el 45,29% de los votos.

Hacia el año 2008, en el contexto internacional se produjo una crisis del sistema capitalista, situación que se calificó -en términos de la mandataria de Argentina- como un *efecto jazz*, ya que su origen fue Estados Unidos y, desde allí, se expandió a todo el mundo. Además, un hito de trascendencia en el ámbito local durante ese año fue la disputa por las retenciones móviles a las exportaciones de soja y de girasol -lo que se denominó desde los

⁵⁸ Aunque con la presencia de elementos fantásticos.

medios de comunicación como el conflicto entre el campo y el gobierno-, que terminó con la derogación de la Resolución 125.

En términos comunicacionales, las discusiones sobre la sanción de una nueva ley que considerara a la comunicación en su dimensión pluralista y participativa terminó por colocar en primer plano la necesidad de una política nacional de comunicación esclarecedora. Históricamente, las Políticas Nacionales de Comunicación surgieron para paliar el desequilibrio informativo en el mundo y buscar reforzar los sistemas nacionales de comunicación. Hacer referencia al término ‘Políticas de Comunicación’ implica pensar en

la definición de objetivos, disposiciones y actividades de las instituciones y actores políticos conducentes a organizar y lograr desarrollos específicos con relación a las condiciones de materialización de la comunicación pública moderna (prensa, radio, cine, televisión, nuevas tecnologías, etcétera) (Sierra Caballero, 2006:25).

Ya desde inicios de siglo -aproximadamente- los medios masivos de comunicación constituyeron un eje de debate en América Latina al pensarlos como actores no solo sociales y políticos sino también en tanto agentes económicos (Marino, 2014). En ese contexto, las discusiones en Argentina apuntaron a desterrar la concentración mediática –fenómeno que había sido posibilitado desde la denominada “ley de radiodifusión de la dictadura” (22.285)- y dieron como resultado la discusión y posterior sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522) el día 10 de octubre de 2009.

En su contenido central, la nueva legislación eliminaba la existencia de monopolios mediáticos, incluía la protección de los menores y una defensa por las minorías, además de promover la participación ciudadana en la gestión de los medios públicos y alentaba la producción local (Postolski, 2010) a partir de exigir cuotas mínimas. Respecto a este último punto, el capítulo V de la norma titulado “Contenidos de la programación” proponía en su artículo 65 una nueva condición en la producción de contenidos audiovisuales: 60% de producción nacional frente al 40% establecido por el decreto 1771/91 que modificó la ley 22.285. Asimismo, también se incluía la siguiente protección para la producción de ficción:

se crean condiciones para que los canales y productoras (definidas en sentido amplio, con y sin fines de lucro) realicen telefilms y productos de ficción, muy relevantes para el desarrollo de la cultura local, para la construcción de la identidad, y para la generación de empleos en esta área (Marino, *op.cit.*:87).

Si bien -como afirma Postolski (*op.cit.*)- generar una comunicación democrática o habilitar un camino para la construcción de un proceso que tenga como eje rector ese ideal no

solo culmina con la sanción de una ley sino que se deben crear las condiciones para un nuevo cambio cultural que exceda esa norma, la puesta en discusión sobre el rol de los medios de comunicación como actores políticos (Borrat, 1989) y económicos permitió visibilizar una situación de hecho. Estos aportes sirvieron para pensar al Estado como un actor social o fuerza que incide –como otras- en las prácticas de comunicación.

A pesar de la caída del encendido de la televisión abierta en 2011⁵⁹, un balance de la aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual respecto a la producción de ficción en el trienio 2009-2011 –sin referir a un género puntual- demuestra que en ese último año se realizaron siete títulos más que en 2010⁶⁰ (Aprea y Kirchheimer, 2012), aun cuando se registraron, como explican Orozco Gómez y Vassallo de Lopes (2012), un total de horas nacionales menor que en 2009 (reducción del 10%). El gobierno nacional, mediante el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), encabezó, por ejemplo, la financiación de series de ficción, teniendo como horizonte el espíritu de la Ley 26.522 (tal es el caso de producciones como *Maltratadas* (2011), *Televisión por la inclusión* (2011), *Decisiones de vida* (2011-2012) y *Tiempo de pensar* (2011))⁶¹. Este acontecimiento debe leerse en línea con la necesidad de acercar la ficción a nuevos públicos y recuperarla como espacio del paisaje televisivo local. No obstante, a pesar de la aparición de series o unitarios producidos a partir de la intervención estatal, la ficción nacional siguió contemplando y colocando en primer lugar los géneros clásicos: telenovela y comedia (Aprea y Kirchheimer, 2012).

Los canales con mayores índices de audiencia (Canal 13 y Telefé) tuvieron como telenovelas centrales -respectivamente- a *Herederos de una venganza* (emitida desde el 17 de enero de 2011 hasta el 13 de febrero de 2012) y *El elegido* (se emitió desde el 17 de enero de 2011 hasta el 31 de octubre de ese año). En el último caso se creó una oferta transmediática: posibilitó la existencia de blogs propios para los personajes de Verónica San Martín

⁵⁹ La TV Pública no registró una reducción del encendido respecto de 2010. Según el informe de OBITEL ello puede deberse a que este canal pudo lograr una audiencia, a través de su oferta, que pese a ser pequeña se mantuvo constante (Aprea y Kirchheimer, 2012). Cabe destacar que la caída del encendido televisivo remite a un fenómeno complejo, en el que entran en juego factores como la presencia de nuevas tecnologías. Así, la industria televisiva debió reconfigurarse: canales como El Trece y Telefé empezaron a incluir ofertas transmediáticas, con páginas web oficiales en las que se abrían páginas exclusivas, por ejemplo, de personajes (Orozco Gómez y Vassallo de Lopes (Coord.), 2012).

⁶⁰ De 15 en 2010 se pasó a 22 producciones y una coproducción en 2011.

⁶¹ Canal 9 y América incluyeron los proyectos de *Ficciones para todos*. Como afirman Aprea y Kirchheimer (2012) Canal 9 es un ejemplo visible de la injerencia de la nueva legislación ya que pasó de colocar en su pantalla solo importaciones a aplicar una combinación de enlatados y producciones sustentadas por el INCAA.

Según el anuario de OBITEL de 2011, a pesar del contenido de estas producciones, vinculado con temáticas de impacto social, no hubo grandes repercusiones en la ciudadanía (Orozco Gómez y Vassallo de Lopes (Coord.), 2012).

(interpretado por Leticia Brédice) y Mariana Estévez (encarnado por Paola Krum) a los que se accedía a través de la página oficial de la historia⁶².

Respecto a la circulación de las producciones de estos canales, cabe señalar que mientras Canal Trece apuntó a la producción de proyectos que tuvieron fuerte peso local pero menos posibilidades para incluirse en otros mercados, Telefé tuvo como eje elaborar ficciones que pudieran exportarse (Aprea y Kirchheimer, 2012).

1.7. Afianzamiento de las telenovelas extranjeras en el mercado local y desmantelamiento de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522)

Entre enero de 2012 y abril de 2013 se emitió *Dulce Amor* de L.C. Acción Producciones, que tuvo en su capítulo final un rating de 26.9 puntos. Fue la telenovela que convocó más audiencia en ese período⁶³ (si se compara con *Lobo*⁶⁴, de Canal Trece, que por su bajo rating tuvo que adelantar su final en la pantalla televisiva).

Así como hay etapas en las que el proceso de producción de telenovelas es tenaz y uniforme, también existen otros momentos en los que el ritmo “(...) se hace más espaciado, cuando no es discontinuo y desparejo” (Mazziotti, 1996:55). En este punto interesa plantear cómo a partir de la telenovela *Avenida Brasil* se produjo un giro en la emisión de telenovelas en Argentina: el período que se inició con la difusión de esta producción abrió el panorama para marcar un momento de fuerte presencia de telenovelas extranjeras, junto con las denominadas “narcoficciones”⁶⁵ emitidas por canal 9.

Cabe destacar que durante el año 2013 se aludió a la falta de rating de los productos de ficción locales. En ese sentido debe leerse la apuesta de Telefé por comprar un éxito de Brasil. Frente a este proceso la guionista Cecilia Guerty afirma:

Si bien es apreciable que haya variedad de ficciones en pantalla creo que se debe proteger la producción nacional, no solo por resultados económicos sino porque protegemos

⁶² “El elegido: antes de que caiga el telón”. *La Nación*. 30 de octubre de 2011. En: <http://www.lanacion.com.ar/1418899-el-elegido-antes-de-que-caiga-el-telon>

⁶³ “Según Ibope, Dulce amor debutó con un promedio de 13,3 puntos de rating el 23 de enero de 2012 (hizo picos de 17) y durante ese año todas sus emisiones se mantuvieron dentro de los cinco programas más vistos del día, para alcanzar una audiencia media de 19,3 puntos (con picos de más 22)” (*Perfil*, 28 de abril de 2013).

⁶⁴ Se emitió desde el 06 de febrero de 2012 hasta el 16 de mayo de 2012 y contó con las actuaciones de Gonzalo Heredia y Vanesa González.

⁶⁵ *Escobar, el patrón del mal*, una de las narconovelas más vistas en la historia de la televisión colombiana fue emitida por Canal 9 desde el 2 de enero hasta el 31 de marzo de 2014, dejándole un promedio de 8.7 puntos.

también la identidad de los contenidos y el relato que nos refleja y nos define como pueblo⁶⁶.

Avenida Brasil fue un producto de la cadena televisiva Globo⁶⁷. Una particularidad de esta telenovela fue la estética comercial popular que mantuvo, lo que llevó a captar enormes audiencias tanto en Brasil como en otros países⁶⁸. La cadena televisiva invirtió 91 millones de dólares para la realización de los 179 capítulos⁶⁹ pero tuvo, sin embargo, grandes ganancias. Para la revista *Forbes* fue considerada la telenovela más rentable en la historia de América Latina. Así, en el artículo “Brazilian Telenovela 'Avenida Brasil' Makes Billions By Mirroring Its Viewers' Lives” el periodista Anderson Antunes señaló que un anunciante como P&G pagó 400.000 dólares por 30 segundos de spot y que los ingresos totales de la telenovela superaron los 2000 millones de dólares.

Bustamante (1999) señala algunas características de la televisión privada, entre ellas, la repercusión de la competencia, las necesidades importantes de capital y la tendencia a fragmentar la audiencia. Frente a la incertidumbre de resultados de la audiencia, la repetición de lo “conocido-exitoso” se convierte en fórmula para los canales televisivos. Si bien la presencia de enlatados en la televisión abierta local no supone un fenómeno novedoso ya que siempre circularon telenovelas iberoamericanas, y en ese aspecto *Avenida Brasil* no escapó a esa condición, a partir de 2014 empezaron a arribar productos de mercados mucho más lejanos.

Las mil y una noches, telenovela proveniente del mercado turco que se había emitido en ese país por Kanal D entre 2006 y 2009, fue retransmitida en América Latina, en primer

⁶⁶ Entrevista por correo electrónico con Cecilia Guerty. 9 de febrero de 2016.

⁶⁷ La historia del gigantesco Grupo Globo remite –como lo indica el sitio web oficial– al año 1911 cuando Irineu Marinho fundó el vespertino “A Noite”, que se convirtió en la primera iniciativa del futuro holding. Recién en 1925 se lanzó el periódico vespertino O Globo que entró en competencia con otros diarios como Jornal do Brasil. Hacia 1944 se amplió el negocio, inaugurándose la Radio Globo. Finalmente, en 1965 se creó la primera emisora televisiva en la ciudad de Río de Janeiro. Con este panorama el grupo comenzó el camino para ser líder en el ámbito de medios masivos de comunicación. La compañía siempre buscó colocarse a la vanguardia para mantener niveles de rentabilidad. En este aspecto, TV Globo fue pionera en la producción de telenovelas vinculadas con temáticas de actualidad (Schuh y Díez-Vial, 2009). En el presente TV Globo se expande con facilidad en el mercado internacional. Como reza el grupo en el sitio web institucional: “La TV Globo tiene su programación distribuida en casi todo el territorio nacional, por medio de 5 emisoras propias, en asociación con empresas afiliadas, y en más de 100 países, por medio de Globo Internacional” (Traducción propia).

⁶⁸ Un dato color recuerda que para la emisión del último capítulo (el 19 de octubre de 2012) la presidente Dilma Rousseff modificó la fecha de un acto político para que no se superpusiera con esa transmisión y, además, el Operador Nacional del Sistema Eléctrico (ONS) ejecutó un plan de contingencia porque temía que hubiese un pico de demanda de energía por el encendido de miles de televisores. Según retrata el diario *O Estado de São Paulo* en el último capítulo se registraron 51 puntos de rating. Así se logró la mayor audiencia del año en la televisión de Brasil, con 3 de 4 televisores encendidos.

⁶⁹ Tal como se expresa en el artículo periodístico “‘Avenida Brasil’: Desembarca un éxito mundial”. Suplemento “Espectáculos”, *Clarín*. 16 de diciembre de 2013. En: http://www.clarin.com/espectaculos/Desembarca-exito-mundial_0_1048695191.html

término, por Chile, en donde la emisión de sus capítulos rondó los 27 puntos de rating. En Argentina estuvo a punto de ser adquirida por Tomás Yankelevich (canal Telefé) pero terminó siendo comprada por Adrián Suar (Pol-ka producciones) quien desconocía que la telenovela pudiese superar incluso a la ficción *Noche y día, junto a vos*⁷⁰.

El sector audiovisual en Turquía creció exponencialmente: si en 2007 las ventas de telenovelas al exterior posibilitaron una recaudación de US\$ 1 millón, en 2014 la cifra trepó a los US\$ 200 millones⁷¹. En el artículo “América Latina se rinde a Las mil y una noches” el CEO de la distribuidora de contenidos turca Global Agency⁷² asevera que llevó mucho tiempo ingresar en América Latina hasta que con el éxito de *Las mil y una noches* en Chile “se abrieron otros mercados como Argentina, Colombia, Perú y Bolivia”. ¿Las razones de la conquista en América Latina? Para el vicepresidente y COO de la empresa Somos Distribution⁷³, Francisco Villanueva, el fenómeno de impacto de las producciones turcas se debe a “la calidad, [el] atractivo de las mismas y los presupuestos invertidos”⁷⁴. En una entrevista en 2015 en el marco de la feria de negocios NATPE⁷⁵ afirmó que “las historias son muy sólidas, muy fuertes y son novedosas porque los escenarios donde pasan las historias son diferentes [y además] el televidente se siente atraído por la cultura (...)”⁷⁶. Además de los apuntes sobre la calidad, lo exótico de las locaciones, las interesantes tramas y los guiones, es en función de la internacionalización del género que las producciones turcas cobran un nuevo lugar en la industria mundial (al respecto, cabe mencionar la participación que Turquía tuvo

⁷⁰ Esta telenovela, emitida desde el 17 de noviembre de 2014 hasta el 19 de agosto de 2015, fue desplazada del horario prime time (22 horas) para cederle su lugar a la telenovela turca. Así, *Noche y día* terminó en el horario de las 23, que antes ocupaba *Las mil y una noches*.

⁷¹ “La industria de las telenovelas turcas le pisa los talones al gigante EE.UU.”, *El País*, Uruguay. 29 de mayo de 2015. En: <http://www.elpais.com.uy/el-empresario/industria-telenovelas-turcas-le-pisa.html>

⁷² Global Agency –fundada en 2006- es la principal distribuidora de contenidos de televisión “independiente” del mundo de series de televisión, películas y formatos para los mercados globales. Tiene bases en Turquía, Reino Unido y Estados Unidos. Según reza en su sitio web (<http://www.theglobalagency.tv>) la empresa es capaz de “ofrecer a los compradores el nuevo contenido más caliente durante todo el año” ya que su “conocimiento de la industria del entretenimiento global [le] permite encontrar y vender formatos que pueden ser adaptados en territorios alrededor del mundo”.

⁷³ SOMOS Distribution es una compañía encargada de la comercialización global de programación de contenidos audiovisuales. Según se indica en su sitio oficial (<http://www.somosdistribution.net>) su “capacidad de ventas y distribución [los] hace capa[ces] de explotar al máximo el potencial comercial de cualquier contenido en las ventanas tradicionales de televisión abierta y paga (cable y satélite), video on demand, el creciente mercado de la internet (entre otros) y en todas las plataformas y pantallas que han redefinido y expandido el negocio”.

⁷⁴ “Somos Distribution llevará novelas turcas a los LA Screenings”. *Revista Señal Internacional*. 30 de abril de 2014.

En: <http://revistasenal.com/convenciones/somos-distribution-lleva-novelas-turcas-a-los-la-screenings.html>

⁷⁵ Se trata de uno de los mercados más importantes para los negocios relacionados con contenidos audiovisuales. Cuenta con participantes de todo el mundo (<https://www.natpe.com/market>).

⁷⁶ Entrevista realizada por Newsline Report: https://www.youtube.com/watch?v=Inx0k4v6_n8 (video publicado el 26/01/2015).

en el MIPCOM 2015⁷⁷, en el que fue coronado como país de honor). Se puede señalar que fueron las producciones latinoamericanas que antaño eran compradas por Turquía las que le ofrecieron el *know how* para convertirse en un gran productor y exportador de telenovelas.

Mazziotti planteaba en una entrevista publicada por el diario *Página12* en el año 2007 que temía que la telenovela virara hacia “un mero soporte de otros negocios”, es decir, que -fundamentalmente- sirviera para “vender canciones, ropa, útiles escolares, celulares, bebidas, etcétera”⁷⁸. Por ejemplo, a partir de la emisión de *Las mil y una noches* aumentó la venta de paquetes turísticos a Estambul⁷⁹ y se lanzaron compilados de cuentos.

Asimismo en esa entrevista la autora planteaba la necesidad de generar buenas producciones locales tales como *Resistiré* (2003) o *Montecristo* (2006). Quizás, al igual que lo que ocurrió posteriormente con la telenovela *Avenida Brasil*, la búsqueda de venganza por parte del personaje principal que había sido traicionado por su mejor amigo hizo de la historia un relato con una curva dramática interesante para los espectadores, generando empatía con ellos. Si las telenovelas, como se ha mencionado, tienen como rasgo peculiar centrarse en historias desarrolladas alrededor de una pareja monogámica y heterosexual que logra el triunfo de su amor a través de la celebración de una ceremonia religiosa (Aprea y Martínez Mendoza, 1996:24), cabría pensar si en estos últimos productos citados el corrimiento hacia la búsqueda de justicia no remite a un eje funcional para que la industria pueda captar un público multitarget.

Sin embargo, en la telenovela *Las mil y una noches* se volvió al melodrama clásico, romántico, presentando conflictos tradicionales. En palabras de Alberto Gesswein, ejecutivo de Canal 13 de la televisión chilena, se trataba de un producto en el que “la historia es sumamente conservadora, tremendamente tradicionalista. Es un romanticismo tradicional, a la antigua, fantástico, casi infantil” (*BBC Mundo*, 03/09/2014). Esta perspectiva sobre la historia fue el disparador para que “Las mil y una noches” llegara a la pantalla argentina ya que, según explicó Walter Sequeira, gerente del departamento fílmico de Artear, lo que le llamó la atención cuando vio un screening en Los Ángeles, en 2014, le “(...) recordó a ‘Rosa de lejos’

⁷⁷ Mipcom es la mayor feria de contenidos audiovisuales del mundo. Como explicó el Vicepresidente de la Cámara de Comercio de Estambul, Dursun Topcu, Turquía es una industria en crecimiento y la presencia en Mipcom 2015 “ofrece un escaparate mundial (...) para presentar sus tesoros al mundo” (“Turquía será el País de Honor” en MIPCOM 2015”. *Newsline Report*. 19 de octubre de 2014. En: <http://www.newslinereport.com/tv/nota/turqua-ser-el-pas-de-honor-en-mipcom-2015>).

⁷⁸ “Hoy la novela se desliza al humor”. *Página12*. 08 de septiembre de 2007. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-7557-2007-09-08.html>

⁷⁹ “En 2013, una investigación de los académicos turcos Faruk Balli, HaticeOzer Balli y Kemal Cebeci detectó que la exportación de teleseries a numerosos destinos generó un aumento significativo en los turistas de esos países hacia Turquía” (*El País*, Uruguay, 29 de mayo de 2015).

-culebrón nacional de 1980 con Leonor Benedetto y Juan Carlos Dual-, porque conserva el viejo esquema de la tira”⁸⁰.

Según menciona el crítico de televisión chileno René Naranjo en el artículo “Telenovelas turcas causan furor en Chile y van a la caza de América Latina” (*El Nuevo Herald*, 31/12/2014) es claro que “La televisión se mueve por un efecto estacional, lo que tiene éxito vende. Y ahí hay un efecto multiplicador”, de allí que “(...) la estrategia de programación está diseñada siempre, necesariamente, en función de las estrategias de los competidores, deducida a partir de ellas” (Bustamante, *op.cit*:96). El éxito obtenido por *Las mil y una noches* derivó en la adquisición de varias telenovelas turcas en Argentina, siguiendo la línea de otros países de la región latinoamericana.

En enero de 2016 la pantalla de la televisión abierta presentó:

- a) tres telenovelas argentinas: *Los ricos no piden permiso*; *La Leona* y *Dulce amor* (ésta se emite por segunda vez);
- b) cuatro telenovelas mexicanas: *El color de la pasión*; *Lo imperdonable*; *A que no me dejas* y *Por ella soy Eva*;
- c) una brasileña: *Avenida Brasil*, que se repite en el canal Telefé;
- d) una española: *Amar en tiempos revueltos* y
- e) cuatro telenovelas turcas: *¿Qué culpa tiene?* *Fatmagül*; *Sila, esclava del amor*; *Esposa joven* y *Las mil y una noches* (repetición).

La heterogeneidad en el origen de las mismas hace, como explica Cecilia Guerty, que sea imposible aludir a “la telenovela” en singular. La guionista sostiene que la “‘novedad’ de las novelas turcas (...) aportan la mirada hacia un mundo diferente y una sociedad desconocida en la que la mujer aún debe luchar mucho por sus derechos básicos y su lugar de respeto”⁸¹ y esto se enlaza con una matriz central del género: la mujer en búsqueda de la felicidad. También hay quienes leen que los maltratos, el hostigamiento y sometimiento hacia las mujeres en las telenovelas turcas significan un retroceso en la lucha que las mujeres argentinas llevaron adelante durante los últimos años para detener femicidios y todo tipo de violencia de género⁸².

El 2015, año electoral, estuvo marcado por los programas de debate político, desplazando al género entretenimiento y al de ficción. La ficción local que tuvo mayor éxito

⁸⁰ “Turquía se afirma en el mercado de la telenovela internacional”. *Télam*. 06 de octubre de 2015. En: <http://www.telam.com.ar/notas/201510/122527-turquia-se-afirma-aun-mas-en-el-mercado-de-la-telenovela-internacional.html>

⁸¹ Entrevista por correo electrónico con Cecilia Guerty. 9 de febrero de 2016.

⁸² Ver capítulo III.

en 2015 fue *Esperanza Mía*⁸³ que “(...) impulsó la carrera de cantante de la protagonista Lali Espósito y la venta de su merchandising desde las redes sociales” (Aprea, Kirchheimer y Rivero, 2016:111).

El 10 de diciembre de 2015 asumió la presidencia Mauricio Macri, bajo la alianza Cambiemos (PRO, Coalición Cívica y UCR), luego de haber resultado ganador en el ballottage con el candidato del Frente para la Victoria, Daniel Scioli. Entre las medidas tomadas desde inicios de su mandato y durante todo el 2016, se resaltaron, en el plano económico, la eliminación de las retenciones a las exportaciones de maíz, trigo y girasol; el fin del cepo cambiario y el pago de deuda a los llamados Fondos Buitre. En el aspecto social, el aumento de tarifas y los despidos o suspensiones de trabajadores en la industria fueron los rasgos más destacados, situación que generó una conflictividad visible. Además, la gestión a partir de decretos de necesidad y urgencia fue uno de los recursos empleados por el nuevo Poder Ejecutivo. El 10 de diciembre de 2015, se creó por Decreto 12/2015, en el ámbito de la Jefatura de Gabinete de Ministros (además de la Secretaría de Coordinación Interministerial, la Secretaría de Coordinación de Políticas Públicas y la Unidad Plan Belgrano), el Sistema Federal de Medios y Servicios Públicos, a cargo de Hernán Lombardi, por lo que este organismo estaría integrado por la Televisión Pública Argentina, la agencia de noticias Télam, el CCK (Centro Cultural Kirchner), Tecnópolis, Radio Nacional, el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (Bacua) y las señales Encuentro, Pakapaka y DeporTV.

A los pocos días, y en vísperas del inicio de un nuevo año, el 29 de diciembre el gobierno firmó otro DNU (267/15) que posibilitó el reemplazo de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFTIC) por el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) así como la puesta en marcha por parte de esta última entidad de un proceso de cancelación de todas las adecuaciones previstas por la ley, es decir, la disolución de los procesos de adecuación de los grupos Clarín, Telefón-Telefónica, Moneta, Jorge Ricardo Nemesio, Manzano-Vila, Cadena 3 y Prisa, entre otros. El decreto 267/2015 no solo ampliaba los límites para la concentración de licencias (además de extender los plazos para la explotación) sino que también posibilitaba la autorización para que las empresas audiovisuales pudieran acceder al sector de las telecomunicaciones.

⁸³ Se emitió por la pantalla de canal Trece, desde el 06 de abril de 2015 hasta el 14 de enero de 2016.

Las medidas tomadas en el campo comunicacional no permitieron un crecimiento de la ficción, según el informe de Obitel de 2016, y además afectó a la producción local (Aprea, Kirchheimer y Rivero, 2016:111).

Durante las últimas dos semanas de enero de 2016 tres de los cinco programas más vistos de los canales de aire fueron de origen turco⁸⁴. Entonces, no resulta llamativo que la pantalla argentina exhiba latas importadas pero sí que sean especialmente las telenovelas de origen turco las que se afirmen con un rating sostenido. *¿Qué culpa tiene? Fatmagül*, emitida por Telefé en el horario de las 21.15, fue capaz de superar a las ficciones nacionales colocándose, por ejemplo, como el programa más visto del miércoles 20/01/2016 con 13.9 puntos.

Ante este panorama, no resulta un dato menor que la apuesta de Canal 13 haya sido colocar en pantalla en el horario del prime time a una telenovela de Pol-ka, *Los ricos no piden permiso*, cuya historia retomó el esquema clásico: una historia tradicional centrada en la diferencia de clases sociales. *La Leona* (Telefé), competidora de la producción anteriormente citada, si bien se presentó con una estética contemporánea también subyacía en su historia el conflicto de clases. Pero mientras en *Los ricos no piden permiso* no había demasiado conflicto porque los ricos estaban por un lado y los pobres les servían y además se presentaba un entorno rural atemporal, en *La Leona* se retrataba un conflicto sindical con victoria de los trabajadores en una Argentina identificable como actual.

Las dos producciones buscaron retomar estos aspectos para hacerle frente a las telenovelas importadas.

Sin embargo, lo trascendente del año 2015 es que *Las mil y una noches* llegó a alcanzar en su último capítulo un rating de 27,7 puntos y la serie de telenovelas que aparecieron en la pantalla de Telefé (*¿Qué culpa tiene? Fatmagül; Ezel; Secretos, nadie es Inocente; El precio del amor y Karadayi*) también obtuvieron niveles de rating elevados. Estos últimos seis títulos citados “(...) sumaron 538 capítulos y 427:25 horas netas de pantalla, apenas 100 horas menos que el total de ficción nacional emitida en el año” (Aprea, Kirchheimer y Rivero, *op.cit.*:130).

Así como las situaciones económicas y políticas influyen en la industria del género telenovela imposibilitando la conformación de una industria estable (Mazziotti, 1996), tal como mencioné en el inicio de este apartado, vemos cómo la primacía de telenovelas

⁸⁴ Según se indica en el artículo “Cómo Turquía se convirtió en el país de las mil y una novelas” (*TodoLibres*, 28/01/2016).

extranjerías en las grillas de programación de los canales locales no remite a una simple decisión económica sino también ideológica.

CAPÍTULO II

TELENOVELA:

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Los relatos nos permiten imaginar
la transformación
de nuestras vidas
así como la del mundo.
Eric Selbin, *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia* (2012)

(...) una vez no recuerdo por qué razón
mi mamá me llevó al médico
pero sí me acuerdo que el médico
le contaba a mamá que tenía que operar a una chica
el día de la telenovela
y ella le dijo: “no me opere porque está *Rolando Rivas taxista*”
Ana, entrevista #8.

En un mundo donde los géneros no son estancos y están abiertos a retomar rasgos o a incorporar estilos de otros, ¿por qué insistir en esta categoría? Básicamente porque los géneros siguen proveyendo un horizonte de expectativas que permite su clasificación y diferenciación.

La telenovela como género no está exenta a esas mutaciones pudiendo absorber en muchos casos elementos de otros géneros como el policial, la comedia o el *thriller* (Aprea *et. al.*, 1998). En el caso argentino, Aprea ejemplifica las transformaciones con la producción *Muñeca Brava*, a fines de los noventa, en la que a pesar de recurrir a los elementos clásicos del género también incluía rasgos de la comedia y el humor.

Las entrevistadas apenas esbozan algunos recuerdos o breves menciones a las llamadas telecomedias como *Gasoleros* o *Campeones*, pues pareciera, en este aspecto, que aun cuando puedan nombrarlas como “telenovelas” no les adjudican el valor que sí tienen aquéllas que realmente lo son. Esa suerte de descarte se enlaza con la caracterización que Aprea *et. al.* (*op.cit.*) brinda sobre ese tipo de telecomedias mencionadas: aun cuando en ellas se enlaza lo melodramático y lo cómico, el patetismo no logra enfocarse en los sufrimientos individuales.

En suma, de las múltiples definiciones de telenovelas los rasgos que retomo como nodales para aludir a ellas son: centralidad de la historia de amor, narración seriada, patetismo

fácilmente identificable en el sufrimiento individual y presencia del *happy end* (salvo alguna excepción puntual como *Piel Naranja*).

En el primer capítulo se desarrolla la evolución histórica del género en Argentina, considerando que los cambios a los que tuvo que enfrentarse estuvieron condicionados por procesos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales. Pero es necesario también indagar la interacción del género con la vida cotidiana de los sujetos sin olvidar las estructuras de poder que sustentan la industria de la telenovela como los mecanismos que la configuran. A lo largo de este capítulo, se busca responder a los siguientes interrogantes: ¿Por qué las espectadoras eligen ese género entre otros posibles? ¿Qué encuentran en las telenovelas para consumirlas? ¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales las televidentes califican o valoran a las telenovelas? ¿Cómo afecta a las espectadoras la mirada que históricamente encasilló a la telenovela como producto destinado exclusivamente a amas de casa para ser consumido en los tiempos de ocio? ¿Cuáles son los elementos compositivos del género que privilegian las televidentes al momento de iniciar el consumo de una telenovela, es decir, qué aspectos temáticos, retóricos o del orden de la enunciación las acercan al mismo? ¿Qué tipo de historias las movilizan, conmueven, interpelan? ¿De qué hablan esas historias? ¿Incidió/incide la telenovela en la perspectiva de los sujetos para la creación de vínculos afectivos? El consumo de telenovelas, ¿ayudó/a a la idealización de ciertos lazos sociales? Para estas espectadoras, ¿tiene la telenovela una capacidad referencial, de conexión con las rutinas cotidianas? ¿Se asocian algunos de los saberes de las espectadoras con su experiencia en el consumo de telenovelas? ¿Qué demandan -esperan- de la telenovela? ¿Cuáles son sus expectativas? En esta línea, no solo se observa el actual vínculo de las espectadoras con el género sino también la relación entablada a lo largo del tiempo.

1. Representaciones de las espectadoras sobre el género

Gracias a su memoria todo sujeto comprende el mundo, lo estructura y le otorga un sentido. Joël Candau (2008) distingue, sin embargo, la memoria individual de la memoria colectiva. Y busca, al mismo tiempo, interrogarse cuál es el grado de pertinencia del segundo término en el campo de la antropología y en qué casos puede aludirse a él. Asume una posición crítica acerca del rol de las ciencias humanas y sociales que muchas veces tienden a

transformar lo particular en algo universal, por eso se sitúa en contra de las retóricas holísticas.

Candau explicita tres dificultades al momento de hacer referencia al concepto de memoria colectiva: 1) el reduccionismo que supone hablar de una memoria común a partir de los recuerdos que son verbalizados o manifestados por los miembros de un grupo ya que esto olvida todo aquello que no se manifiesta; 2) la asociación del discurso metamemorialista con lo que se entiende que éste describe y 3) la creencia en que la simple existencia de actos de memoria colectiva ratifican la presencia de una memoria colectiva.

Existen tres formas en las que la memoria individual puede manifestarse: a) protomemoria, es decir, una memoria de bajo nivel en tanto mueve al sujeto sin que éste lo perciba -como el *habitus* bourdieano⁸⁵- porque es una memoria grabada o tallada en el cuerpo (por ejemplo, hacer el gesto de saludar sin pensarlo); b) la memoria de alto nivel, caracterizada como una memoria de reconocimiento o recuerdo: recuerdos antiguos o próximos se movilizan y c) la metamemoria que es una memoria ostensiva en tanto es el conocimiento que cada individuo posee de ella así como lo que dice de ella.

Sin embargo, la memoria colectiva jamás puede ser una protomemoria porque no existe en los grupos algo que pueda denominarse memoria procedimental. El autor afirma que la memoria colectiva es una especie de metamemoria (*representación* y no facultad de memoria) que difiere de la metamemoria individual porque es “(...) un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo” (Candau, *op.cit.*:23).

Candau le critica a Maurice Halbwachs que haya visto en las memorias individuales retazos de la memoria colectiva pero sí le reconoce el concepto de marcos sociales de la memoria que contribuyen a la memorización y evocación así como también al olvido.

Evocar es la apertura a la comunicación con el otro y, en ese sentido, ese recuerdo individual deja de tener su carácter aislado. Así la memoria supone una relación intersubjetiva (Lechner y Güell, *op.cit.*) pues se construye en la comunicación con otros, es decir,

(...) no puede haber construcción de una memoria colectiva si las memorias individuales no se abren unas a otras en busca de un objetivo común, dándose un mismo horizonte de acción (Candau, *op.cit.*:43).

⁸⁵ Candau (*op.cit.*) señala que “El *habitus* depende en gran parte de la protomemoria” (20).

La memoria colectiva es dinámica, no existe por fuera de una diferencia y de una relación con el otro. Se presenta como reconstrucción –desde el presente- de un pasado (Candau, *op.cit.*; Lechner y Güell, *op.cit.*), por ello está abierta a las transformaciones: jamás puede ser estanca e inmutable. No es sino otra cosa que un flujo temporal (Lechner y Güell, *op.cit.*).

¿Y en qué casos la noción de memoria colectiva deviene pertinente para Candau? En el encuentro de memorias individuales, en el cruce, cuando puede dar cuenta de “(...) una relativa permeabilidad de las conciencias, incluso en ciertos casos (...) de su ‘fusión’ y de la perfecta convergencia entre las representaciones del pasado elaboradas por cada individuo” (44).

Referir a la memoria colectiva también induce a hablar de un modo de relación con el tiempo social y de las articulaciones entre pasado, presente y futuro, así como de las mutaciones en las formas de concepción del orden temporal y la carga semántica atribuida a cada uno de esos ejes. De la modernidad cartesiana en la que el futuro y el progreso se constituían como horizontes, a una posmodernidad en la que el presente es omnipresente y las experiencias se vuelven rápidamente obsoletas y listas para su descarte, me interesa pensar cómo los usos sociales de la memoria pueden estar orientados por el futuro y de qué manera, desde allí, se revisa y recrea el pasado.

La memoria supone un posicionamiento frente al pasado y revalorizar la memoria de las espectadoras de telenovelas es una forma de pensar en lo perdurable ante la comprensión del tiempo posmoderno en el que se privilegia lo instantáneo y efímero.

En la selección de vivencias específicas con el género telenovela, en lo que se dice –y lo que no se dice- sobre él, opera una clasificación que sirve para que las espectadoras construyan y recreen desde el presente su identidad (Candau, *op.cit.*). Acervo de sentidos que las espectadoras le otorgan al pasado, lo seleccionado no puede sino ser significado desde la actualidad (Arfuch, 2007 [2002]; Piña, 1999).

Las entrevistadas encuentran en la telenovela un “objeto transicional” que provee y garantiza “seguridad ontológica”, retomando el primer concepto de la teoría psicodinámica de Winnicott y el segundo de Giddens y ambos postulados en la obra de Silverstone (*op.cit.*) cuando refiere al rol de la televisión como un manto de certidumbre sobre el mundo.

Al convertirse en un objeto transicional la telenovela termina habilitando modos de ver y formas de comprensión de lo actual. La memoria de las entrevistadas tiene un efecto performativo en el presente ya que la selección de los contenidos de las distintas

producciones, las formas de identificarlos, analizarlos e interpretarlos ayudan, también, a divisar, interactuar y entender múltiples mundos y a construir identidades.

1.1. Funciones de la telenovela. “En las novelas a veces hay cosas en las que me escucho”.

A la telenovela se la ha condenado históricamente tanto desde la crítica de izquierda como desde la crítica culta ya sea por cumplir una función alienante, por sus lacrimógenos episodios o a partir de su condición de producto de la industria cultural carente de un potencial emancipador. Sin embargo, a pesar de alguna reivindicación que se le otorgó al género hacia la década del ochenta, especialmente desde el periodismo de espectáculo (Petris, *op.cit.*), los resabios de esa antigua condena social -como mencioné a lo largo de este trabajo- no han desaparecido. Pese a ello, las telespectadoras pueden relatar la presencia de unas funciones que, aun cuando en algunos casos reconocen un carácter irreal, propio de la ficción (sobre este tema ver el siguiente capítulo), las acerca y las compromete con esos discursos: las telenovelas. Al igual que ocurre con toda interacción con un medio de comunicación, el vínculo con la telenovela representa “un catalizador de identidades profundas y memorias individuales y colectivas” (Orozco Gómez, 2006:25).

Como espectadoras del género, las entrevistadas reconocen las reglas de su conformación; se marca con claridad el horizonte de expectativas, con lo esperable y lo inesperable en esos productos. Oscar Traversa, citado en Chernitsky (*op.cit.*), explicita que “el consumidor de género, desde antes, lo sabe ‘casi todo’. Organiza los registros, saberes e informaciones dentro de su memoria, lo cual le permite establecer una doble *competencia*: actualizar un goce y protegerse del dolor” (32). En este sentido, en el siguiente capítulo se observará la desilusión de algunas espectadoras con nuevas propuestas de telenovelas que establecen una ruptura estilística y causan, desde su perspectiva, una situación de angustia por encontrarse con acontecimientos o marcas discursivas inesperadas para el género.

Cuando las entrevistadas hablan sobre la telenovela como género, sin que se las interroge directamente por las funciones, se repiten algunas constantes que no solo se limitan a la posibilidad de encontrar una dosis de amor aunque, claramente, esta función está presente, es decir, es reconocida por ellas: “Lo que busco es una historia de amor” (Entrevista #11). A partir del análisis de las entrevistas se pueden identificar, en líneas generales, siete funciones de la telenovela: 1) proveer un *happy end*; 2) insertar a los espectadores en un mundo de ensoñación y abstraer de la realidad; 3) brindar educación sentimental; 4)

constituirse como un espacio terapéutico y elemento de identificación; 5) conectar con lo telúrico (en el caso de las telenovelas locales); 6) aproximar a otras culturas (en el caso de las telenovelas extranjeras) y 7) ser un factor de socialización.

Para Chernitsky (*op.cit.*) la telenovela es un género en el que el espectador comprende que el equilibrio se logrará, hacia el final, a partir de la unión de los protagonistas, es decir, no hay otro final posible (salvo excepciones) que no sea feliz. Habrá, inevitablemente, un restablecimiento del equilibrio inicial y eso el espectador lo sabe de antemano. Lo único que no conoce el televidente es el modo en el que se resolverá el conflicto, es decir, “(...) las vicisitudes –siempre complejas y múltiples- que conducirán al desenlace” (Chernitsky, *op.cit.*:34), que es la concreción del vínculo amoroso. En este aspecto, el sentido “(...) estará desplegado en los modos de esa tensión, en los matices, en las diferencias” (Chernitsky, *op.cit.*:35). Para una de las entrevistadas, Rosario (#11), lo más importante es el inicio porque el final todos lo conocen:

Lo que me engancha es el inicio, todo lo que es naif, que se enamoran, que se miran. Después, cuando se da la relación, lo que viene es el alargue: que empiezan a aparecer problemas, que la relación no se termina de concretar nunca. Toda la primera parte de enamoramiento creo que es lo que me engancha, ya sabés lo que va a pasar pero la miro igual (Entrevista #11).

Lo importante es, en definitiva, la declaración de amor, explícita o no (cabe destacar que aquí no aludo a la declaración consumada a través del matrimonio sino a la manifestación inicial del amor entre los protagonistas). La entrevistada se interesa por el comienzo de lo que Alain Badiou y Nicolas Troung (2012) denominan la “construcción de una duración” o, lo que es lo mismo, “el nacimiento de un mundo”. Los obstáculos se sortearán indefectiblemente, es por ello que ese conocimiento o saber previo permite que en el sujeto espectador actúe la competencia a la que Chernitsky (*op.cit.*), retomando a Traversa, refiere: la protección frente al dolor. Luego de la declaración de amor vendrá el sufrimiento, las imposibilidades pero, finalmente, el goce se concretará en la superación de las pruebas y la unión -definitiva- de la pareja protagónica.

La declaración de amor se vincula con el pasaje “(...) del acontecimiento-encuentro al comienzo de una construcción de verdad; con fijar el azar del encuentro bajo la forma de un comienzo” (Badiou y Truong, *op.cit.*:46). Ahí es donde se observa la fuerza del amor, que radica en su capacidad para proponer una eternidad (Badiou y Truong, *op.cit.*; Bauman, 2009 [2005]) y que, luego, por supuesto, deberá materializarse en el tiempo porque se trata de una

relación que se supone “(...) como un compromiso indefinido y duradero (...)” (Bauman, *op.cit.*:67).

Carmen (#5), al igual que Silvia (#2), enfatiza más que en la declaración inicial en la culminación de las telenovelas al sentenciar: “No me gustan los finales feos (...). Me gusta el ‘Y vivieron felices’”. Previamente, señala su disgusto con el final de *Piel Naranja*, telenovela emitida por canal 13 entre abril y diciembre de 1975. Este título de Alberto Migré fue una producción que quedó en la historia por haber transgredido el *happy end* a partir de la muerte de los tres protagonistas (Clara, interpretada por Marilina Ross; Juan Manuel, por Arnaldo André y Joaquín, por Raúl Rossi). En un triángulo amoroso, el personaje de Joaquín, marido de Clara, la mata junto a su amante, Juan Manuel y, luego, muere de un ataque cardíaco. Como tiempo después afirmó Migré, en entrevista con Mazziotti

Era un destino trágico que se cumplía, no podían escapar de esa locura que se había desatado. Ni ella iba a tener tranquilidad, ni ese hombre que estaba totalmente loco los iba a dejar en paz (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:100-101).

La ruptura de lo previsible consagró a *Piel Naranja* como un rasgo de desvío (Chernitsky, *op.cit.*). En el recuerdo de Migré: “Hubo protestas, hubo otras protestas, hubo insultos telefónicos” (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:101). Otra entrevistada, Beatriz, explica:

Cuando los mató, encima que a Raúl Rossi yo lo quería matar ya desde la pantalla, me acuerdo que papá me decía: “no te enojas tanto con él”. “Sí, me enojo” (Entrevista #13).

¿Por qué una telenovela no podría terminar mal? ¿Por qué el enojo? ¿Por qué esperar el “y vivieron felices”? Desde una perspectiva filosófica, Badiou y Troung (*op.cit.*) señalarían que la infelicidad amorosa de la pareja protagónica anularía la posibilidad de que el tiempo pudiera condensar la eternidad, porque solo el amor prueba “(...) que la eternidad puede existir en el tiempo mismo de la vida (...)” (51).

Migré entendía que los espectadores no sabían explicar los motivos, las causas por las que un final infeliz les generaba una sensación de desagrado o frustración; sin embargo, tenían una actitud obstinada y solo querían que la telenovela no terminara mal. A pesar de cierta indecibilidad de esas impresiones, el autor intentó dar una respuesta tentativa que excedía al *happy end* como rasgo constitutivo del género. Él encontraba que, aunque no lo dijeran o no lo pudieran poner en palabras, para los televidentes el fracaso de los personajes era vivido como el propio fracaso o como un fracaso colectivo. Así, comentaba:

Creo que [no quieren que la telenovela termine mal] por una gran angustia general, una gran carga de angustia que tenemos todos, presiones, y por eso les importa de alguna manera saber que allí donde pusimos tanta cuota de fantasía, habrá un final feliz (Mazziotti-Migré, *op.cit.*:99).

Recordaba, en esta línea, el caso de una mujer que le había enviado una carta por el final de *Sola*, diciéndole: “¿Cómo nos pudo hacer esto? ¿Cómo puede terminar tan mal?”(100). Migré sentía, en este aspecto, que la había desilusionado: “Esta mujer se había quedado sola. Sus hijos la habían defraudado, enviudó. Y la única cuota de alegría que recibía era a través de esta novela” (100).

En esa cuota de alegría, en el encuentro de dos que es, en definitiva, la propuesta de todo amor (Badiou y Truong, *op.cit.*), aparece la prueba de que el mundo puede ser hallado por fuera de uno.

El final feliz se relaciona con la ilusión, con la capacidad de imaginar e inventar nuevos mundos. A la telenovela se le cuestionó su capacidad para provocar la ensoñación popular (Petris, *op. cit.*) así como su falta de anclaje en las problemáticas sociopolíticas. Esta idea de un consumo acrítico e irreflexivo no dejaba ver que a la telenovela los espectadores le exigen, entre otras cuestiones, satisfacer la necesidad de soñar (Fuenzalida, 1992). Alicia (#3) analiza, en su rol de televidente, la función que puede cumplir la telenovela para otros espectadores:

(...) yo creo que hay gente a la que la pantalla la salva, la salva de la depresión, de la tristeza, a través de una novela sienten que ellos alcanzaron su amor, ¿entendés? (Entrevista #3).

En esa constatación, cuando la entrevistada comenta que la telenovela puede salvar a un sujeto de la tristeza, se postula un enunciado básico que -para algunos- puede resultar trivial pero es innegablemente valioso: la telenovela puede brindar felicidad.

Luisa (#10) es catequista y relata el caso de la mamá de una alumna que había atravesado varias situaciones conflictivas (entre ellas, la pérdida de su quinto hijo) y siempre hablaba de su relación con la telenovela como el momento en el que podía tener su propio espacio y recrearse frente al peso de su realidad:

Y ella siempre me decía: “si yo no tengo mis dos horas de novela en el día pierdo mi estabilidad. Yo necesito sacarme de mi realidad esas dos horas (de una a tres). A la una la nena ya está en la escuela, la dejo y vengo y me pongo una novela hasta las tres y ahí yo lavo los platos, limpio la cocina, me tomo un mate o café pero mis amistades saben que

hasta las tres no pueden venir, porque son dos horas para mí. Estoy sola y si alguno de mi familia está le digo ‘andate arriba’, ‘andate a mi pieza’ o ‘callate y mirá’” (Entrevista #10).

En la obra de Janice Radway, *Reading the romance* (1991 [1984]), la autora realiza un estudio de recepción de la cultura de masas a partir de analizar la interacción entre las lectoras y los textos de novelas románticas⁸⁶ (Borda, *op.cit.*). Como ella misma lo define no es una tarea sencilla puesto que se trata de un proceso que tiene la misma complejidad que la de la lectura y la de toda cultura que es –simultáneamente- visible y opaca. Sin embargo, en su indagación⁸⁷ llega a observar que la lectura de las novelas románticas permite a las lectoras “canaliza[r] las necesidades insatisfechas por las instituciones patriarcales y las costumbres” (*op.cit.*:142).

Se manifiesta un regocijo y placer en la lectura que se vivencia como una táctica para protestar –aunque la protesta sea leve, como entiende la autora- contra el orden establecido. ¿Y en qué consiste la protesta leve? En que el acto de lectura les permite a las mujeres limitar las demandas de sus familias que les exigen estar todo el tiempo disponibles.

La obra de Radway se distancia en dos cuestiones centrales de mi tesis pero también existen puntos de conexión. En principio, ella se concentra en la novela romántica, que se caracteriza por ser un consumo privado, mientras yo abordo la telenovela, un género que tendió a ser consumido de forma comunitaria, aunque hoy –y a la luz de las entrevistas realizadas- podría afirmar que se aleja de lo comunitario para volverse privado. Asimismo, en su trabajo entrevista a mujeres que no trabajan, y en el caso de mi tesis varias de las espectadoras sí tienen ocupaciones laborales fuera de su hogar.

Un punto de vinculación entre la investigación de Radway y lo que arrojan las entrevistas que realicé a las fans de telenovelas es que para las espectadoras todavía sigue persistiendo la idea de dedicarse un tiempo propio alejado de las tareas habituales. Y allí coincido con Radway: en ese gesto en el que el tiempo de trabajo⁸⁸ es suspendido hay una protesta contra un orden establecido, contra las presiones que acechan a la mujer.

Tanto Alicia como Luisa efectúan una doble operación: por un lado, registran la función simbólica de la telenovela como espacio de ensoñación y lugar de evasión pero, por

⁸⁶ Aborda las novelas de la editorial canadiense Harlequin Enterprises. En el sitio web harlequin.com se destaca que la editorial canadiense tiene más de 60 años de éxito como líder en la edición de libros para mujeres y que el 95% de sus libros son exportados. Además se resalta que llevan vendidos más de 6.7 mil millones de libros.

⁸⁷ Trabaja con mujeres –que no se conocen entre sí- a las que contacta a través de una vendedora de librería (a la que en el libro menciona como Dorothy o Dot).

⁸⁸ ¿Acaso hoy desde el discurso publicitario, por citar un ejemplo, no se sigue exigiendo a la mujer el deber de hacer todo: ocuparse de la casa, de los hijos, de la profesión, de su cuerpo?

otro lado, desplazan su justificación mencionando lo que le sucede a otros espectadores. Ellas no se colocan en el centro de la escena. Argumentan el rol social del género utilizando el recurso del caso ajeno y rechazando, por esa vía, cualquier tipo de desaprobación a ese papel. En este aspecto, reconocen que en ese tiempo que dura la telenovela hay un disfrute, incluso en el sufrimiento de los personajes porque se sabe que es pasajero (Llano, *op.cit.*). En esa media hora también hay goce:

Y veo otra (mis hijas me dicen: “mami, estás ‘gagá’”) que la habían pasado hace años por canal nueve y yo la veía tipo once de la mañana porque a esa hora ya había lavado la ropa, limpiado y estaba haciéndome un desayuno abundante para ir a trabajar porque no almorzaba, entonces *era media hora para mí*, y mis hijas estudiaban. Y ahora la están pasando y la sigo para ver qué pasó porque jamás vi el final (Entrevista #10). (Destacado propio).

Fernanda Longo Elía (1999) alude -en su trabajo sobre las cartas enviadas por espectadores al canal Volver- al caso de una mujer que agradecía que se volviera a pasar *Rosa de lejos* porque mirar lo que ya se había visto en otra época conectaba con emociones vitales no solo de una experiencia individual sino también colectiva y eso le permitía salir de una depresión. Las emociones se entienden como forma comunicativa que posee un sentido social y que “(...) depende de categorías y escenarios culturales colectivos” (Illouz, 2010 [2009]:20).

Para Longo Elía (*op.cit.*) ése ejemplo era uno de los tantos que se podían enmarcar en el llamado consumo consolatorio: la necesidad, como explica la entrevistada Luisa, de “una vía de escape” que “a veces viene bien” y que como explicita Rosario, otra entrevistada, “te evade un poco de la realidad” (Entrevista #11).

En la línea planteada por Longo Elía sobre el consumo consolatorio, se destaca la función de la telenovela como espacio terapéutico, tal como lo expresa Viviana cuando relata la ruptura con una de sus parejas y el desahogo que pudo encontrar en la telenovela. En el reencuentro consigo misma, con su situación, mirar la telenovela era la forma de atravesar –y superar- la crisis:

(...) me sirve mucho para desahogarme porque hay situaciones que te hacen llorar, llorar, llorar, llorar y aprovecho. Por ahí uno está mal y llora el triple y se desahoga, te digo, me pasó en esa época en la que me la pasaba mirando novelas para hacer el duelo de la separación “x” (Entrevista #4).

Pero para hacer el duelo no importaba si la telenovela tenía un mal argumento o sus actores eran patéticos, la función exclusiva del producto audiovisual era ayudar a superar la depresión, acompañar, como una especie de punto de pasaje transitorio para generar una autoescucha: “¿Viste cuando vas al psicólogo y te dice ‘¿escuchó?’? Y vos te das cuenta: ‘¡ay sí!’ (...) En las novelas a veces hay cosas en las que me escucho”(Entrevista #4). De esta forma la entrevistada explica que seguramente en ese período de ruptura con su pareja vio miles de telenovelas malas, que ni siquiera recuerda porque no eran importantes, eran una especie de pasatiempo sanador:

(...) estaba re mal, re deprimida, pero re deprimida [*enfatisa*], no quería trabajar, nada, ¿y qué hacía? Me ponía el canal –creo que existe pero yo ya no lo tengo- “Tv y Novelas” y cada seis horas repetían la novela o cada cuatro (...), si no la veía a la mañana, la veía a la tarde y sino a la noche y sino la volvía a ver. Todo el día estaba mirando esas novelas y de ahí habrá habido alguna novela mala pero ahora no me acuerdo” (Entrevista #4).

Memoria y olvido se articulan en una relación dialéctica. En el acto de memoria la espectadora no realiza un inventario de lo vivido sino aquello que perdura de lo vivido y es, por tanto, significado desde la actualidad. Por ello “(...) el recuerdo no es ni la imagen fiel de la cosa memorizada ni una cosa menor, sino otra cosa, que posee toda la complejidad del sujeto y de su trayectoria de vida” (Candau, *op.cit.*:62).

Asimismo, para esta espectadora mirar la telenovela se constituía no solo como el tiempo de ejercer la acción de mirar, sino como el lugar para materializar la descarga emocional a través del llanto, un llanto que no podía ser manifestado en otro espacio. Liberar para continuar, ésa era la clave proporcionada al sentarse frente a la pantalla y frente, específicamente, a una(s) telenovela(s). Incluso en la actualidad la entrevistada sigue utilizando la telenovela de ese modo:

Es más ahora veo *Moisés* y estoy con mi pareja y me dice: “¿qué te pasa, qué te pasa?” y yo estoy con el auricular llorando, cualquiera. Me pasa eso (...). Es una relación la que tengo con la telenovela, me permite desahogarme y escucharme” (Entrevista #4).

El compromiso afectivo con aquello que acontece en la pantalla se produce porque existe un vínculo con la telenovela, con la sucesión de imágenes, personajes, acciones y escenarios que configuran y modelan un modo de decir o de mostrar (y generar) múltiples sensaciones, pasiones o exaltaciones. Cuando esta entrevistada rememora su forma de estar en presencia de una telenovela puntual se avergüenza, en cierto modo, al decir que llorar es “cualquiera”. Pero al mismo tiempo reconoce que esa condición o clima que se genera es

fruto de la relación que mantiene con la telenovela. Como si fuera una persona que transita su historia de amor y se construye con unas maneras de sentir y de vivirlo, con las incoherencias o incogruencias entre razón y emoción, la espectadora casi olvida en su propio relato que eso que hace es “cualquiera” porque lo que importa es la capacidad que tiene la telenovela para restituirle un lugar en el que puede desahogarse.

Carmen también aprovecha la telenovela como una excusa para descargarse: “(...) yo me enganché llorando. Yo soy re llorona: lloro, lloro, lloro. No me interesa, cuando quiero llorar digo: ‘se van todos’” (Entrevista #5). En el “se van todos” incluye a sus hijos y a su marido. Otra vez emerge la presencia del momento de soledad, imprescindible para construir ese vínculo “de a dos” con la telenovela, y del que Radway -en el caso de la lectura de novelas románticas- sostiene como indispensable para abandonar los quehaceres domésticos y esa condición de disponibilidad absoluta. Existe una entrega completa en esa hora para disfrutar a pesar de saber que el goce estará vinculado al llanto.

Aun cuando se deslice algún vestigio de una condena social en la expresión verbal “es cualquiera”, lo que más se destacan son los rastros de una memoria emotiva que restituye el sentimiento.

Si la telenovela es heredera del melodrama es la que asume, por esa descendencia, su capacidad de convertirse en elemento de educación sentimental para los sectores populares de América Latina (aquí diría, incluso, de los sectores de clase media, al menos en Argentina).

Carlos Monsiváis (1994) escribe en los primeros años de la década del noventa que en un país como México y en un contexto en el que falta educación, museos, libros, el melodrama es un componente que permite ingresar no solo a una colectividad sino también a una etapa de madurez. El llanto que genera el melodrama se justifica porque hace posible sentirse parte de la sociedad.

Luisa compara la función de las telenovelas con la de los libros: “es interesante también leer, salirte de vos, de tu realidad, del nudo en el que estás porque nadie está exento de problemas” (Entrevista #10). Y agrega un plus al considerar que ese momento de descanso puede servir, incluso, para concebir nuevas ideas o cambiar la perspectiva ante los problemas diarios: “(...) apagaste la televisión y eso ya fue y descansaste esas dos horas, no pensaste, por ahí algo te dio una cierta claridad” (Entrevista #10). En este sentido, a la telenovela no solo se la imagina en su aspecto lúdico, puesto que las entrevistadas también recuperan su cuota didáctica. Beatriz (#13) es la única que explicita y resalta que ella debía educarse sentimentalmente y que las telenovelas de Migré le ofrecían esa enseñanza:

Yo tenía que aprender a mi edad cómo era el amor. A ver...¿Cómo te puedo explicar? Con todas las contras que lleva, porque ninguno de todos los amores de las novelas de Migré eran amores fáciles, todos eran amores complicados. Entonces, de esa forma vos le buscabas la vuelta para el día que estuvieras enamorada, cosas de chica pero era lo que yo sentía. Si a mí se me ponía en contra tal cosa pensaba: “pero ella hizo esto...”. (Entrevista #13).

La telenovela, desde su visión, le permitía identificar maneras de actuar en el mundo de su vida cotidiana, es decir, modos de conducta y gestión de las emociones. Ya no se trataba solo del reconocimiento de lo propio en un tiempo presente (Fuenzalida, 1996) sino de lo posiblemente propio en un futuro. El género telenovela viabiliza la manifestación de sensaciones, afectos y también ofrece maneras de abordaje de relaciones afectivas (Mazziotti, 2006), por ello para esta entrevistada el mito del amor romántico es valorado como objeto pasible de ser aprendido. La telenovela le ofrecía “(...) mapas cognitivos sobre el comportamiento romántico” (Illouz, *op.cit.*:76).

Radway (*op.cit.*) reconoce en su obra el carácter conservador de estos productos porque el tema de la novela romántica –independientemente de los diversos subgéneros en los que pueda encauzarse- es el del encuentro laborioso entre un hombre y una mujer cuyos destinos deben, inevitablemente, cruzarse y coincidir.

En este aspecto siempre se exhiben relaciones de género conservadoras:

1. el hombre busca el éxito en la esfera pública; la mujer se dedica a cultivar sus emociones mientras realiza los quehaceres domésticos.
2. la sexualidad femenina -a pesar de no estar prohibida- solo se presenta en el marco de una relación matrimonial, a diferencia de lo que ocurre con el héroe, pues éste atraviesa un camino de libertad sexual que termina cuando se encuentra con la heroína. En ese cruce inesperado la heroína es la única capaz de hacerle sentir el amor que no pudo lograr en sus relaciones anteriores (pues éstas consistían en simples encuentros sexuales).
3. toda relación amorosa es heteronormativa.

La autora también añade que si hay algo que insiste en las novelas románticas es la capacidad de transformación que pueden experimentar los hombres a partir de la intervención de la mujer pues ella es la que logra convertirlo en un sujeto tierno y comprensivo:

(...) estas novelas logran convencer a sus lectoras que realmente se da una transformación por medio del subrayamiento reiterado de la reserva, la indiferencia e incluso la crueldad del héroe cuando se enfrenta por primera vez a la heroína (Radway, *op.cit.*: 226).

En ese proceso de transformación el hombre es desplazado de su obstinación por el triunfo en el espacio público hacia el universo de los sentimientos⁸⁹.

Anthony Giddens (2008 [1992]) pretende deconstruir el concepto de amor romántico. Rastrea sus orígenes y lo encuentra en Occidente en el siglo XVIII, momento en el que se articula amor y matrimonio. Si antes el matrimonio era o bien un vehículo para estructurar el trabajo agrícola –en el caso de las clases pobres- o un instrumento para aumentar el patrimonio –en la aristocracia- en el momento en que surge la cultura de masas el triunfo del amor romántico instauro un nuevo orden emocional en el que el vínculo se genera a partir de reconocer las cualidades propias de ese lazo. Es el otro/ la otra quien engendra características que conducirán a la autorrealización.

En ese marco, el amor romántico es el que delimita claramente la división del trabajo entre los sexos: la esfera pública es el espacio de acción del hombre mientras que el ámbito doméstico se convierte el lugar destinado a la mujer. Éste último deviene en el enclave privilegiado para la expresión y despliegue de los sentimientos. Por ello la mujer se transforma en experta de ese mundo de sensaciones y afectos. Pasividad y actividad entran en un juego dialéctico: mientras la mujer queda replegada al ámbito del hogar la acción está centrada en su conocimiento sobre el lenguaje de la intimidad, un saber que el hombre desconoce.

Si para las lectoras la novela romántica tiene esa capacidad pedagógica, para las espectadoras entrevistadas la telenovela también se ofrece como un palimpsesto didáctico en el que se brinda conocimiento sobre una idea del amor y no solo acerca de lo que éste es sino cómo debe ser vivido. Hay modelos de actuación que conducirán a una apropiación para la propia vida y cada espectadora encontrará aquello que le está hablando de modo más directo, personal. La circulación de la telenovela, por lo tanto, se conecta con un nivel profundo “cuando ella se utiliza como punto de referencia para la vida, a manera de ejemplo o enseñanza” (Llano, *op.cit.*:230).

⁸⁹ “A la lectora no se le muestra cómo encontrar un hombre protector ni cómo hacer que un hombre distante se responsabilice por transformar su falta de disponibilidad emocional. Se la alienta a aferrarse a cualquier expresión de consideración que el hombre pueda manifestar, sin importar que estas manifestaciones sean escasas, y a considerarlas, en lugar de como desinterés, como evidencia de su verdadero carácter. La novela romántica le dice a su lectora que al aprender a leer a un hombre adecuadamente ella reforzará los mejores instintos de él, romperá sus reservas, y lo llevará a responder de la manera en que ella desea” (Radway, *op.cit.*:257-258).

Otra de las funciones percibidas como tales por las espectadoras se vincula con la posibilidad de preservar parte de la identidad nacional. La tensión local-global se pone en juego en uno de los géneros televisivos que ha sido atravesado por el fenómeno de la globalización y los rasgos de la mundialización de la cultura (Ortiz, 2004). Para Elena (#7) las telenovelas son uno de los lugares de anclaje de la historia, no solo individual sino colectiva:

A mí me gustaban mucho las telenovelas de acá. Yo creo que si uno nació acá, vivió acá, se formó acá, las novelas [son] como la historia de uno en parte. Están buenas las novelas que vienen de otros países, pero no hay que desmerecer lo nuestro, como el cine, como todo, yo creo que hay cosas muy buenas acá (Entrevista #7).

Sin embargo, eso no le impidió consumir telenovelas enlatadas (recuerda como últimas producciones de Brasil que le agradaron a *Avenida Brasil* e *Imperio*). Otras entrevistadas reconocen que la posibilidad de encontrar producciones extranjeras en la televisión local tiene el beneficio de acercar al conocimiento de otras culturas: “A mí me gusta conocer también cómo se vive en otros lugares, me hace pensar que uno está ahí” (Entrevista #9); “yo la veía mucho por los paisajes que mostraban: tierra colorada, serranías, mucho verde...” (Entrevista #10), en referencia a una telenovela de Brasil de la que no recuerda el título; “[De] las de otros países me llamaban mucho la atención los exteriores, conocer otros lugares, otra cultura, forma de vestir, de hablar, el trato con los adultos (...)” (Entrevista #3); “Me hubiese encantado ver ahora la de Moisés porque me gustan las de época” (Entrevista #10); “el año pasado con la novela turca me enganché, con esa me enganché, no sé si era por los paisajes, por esas casas fastuosas que había y me gustó” (Entrevista #8).

La nostalgia por lo local es la añoranza de un pasado y la nostalgia de lo posible (Lechner y Güell, *op.cit.*) que se articula -contradictoriamente- con la reivindicación a producciones extranjeras. Coexistencia paradójica de lo propio y lo ajeno, en las telenovelas las espectadoras observan, identifican y registran la eclosión espacio-temporal posmoderna e incorporan esa tensión como evidente.

Por último, pero no por ser menos importante, aparece mencionada la función de sociabilidad. Ya en su tesis, Libertad Borda (*op.cit.*) explicita la presencia de una sociabilidad virtual, es decir, los fans construyen comunidades participativas⁹⁰ en las que el encuentro con

⁹⁰ La autora opta por el término “comunidad online” en lugar de “comunidad virtual” para evitar replicar la concepción de quien acuñó esa última denominación, Howard Reinghold, pues éste concibe a la comunidad

el otro implica “el deseo de llegar a compartir (...) sentimientos y prácticas” y la materialización de ese anhelo se realiza a partir de “secuencias conversacionales escritas” (124).

Sin embargo, esa experiencia de intercambio con otros suscitada por el consumo de productos simbólicos de la industria cultural siempre fue un recurso del que los televidentes, lectores o radioescuchas se apropiaron. Guillermo Sunkel (2006) afirma respecto a la lectura de la prensa sensacionalista chilena que ésta permitía a los sectores populares integrarse a ámbitos de sociabilidad y de conversación y que, en ese sentido, la actividad lectora era una forma de poder “sentirse parte del mundo” (270).

Rosario, que es miembro del grupo *Los teleteatros de Alberto Migré*, recuerda cómo la telenovela le brindaba en su adolescencia material para conversar con sus pares:

En aquel entonces era normal que a las diez de la noche uno se fuera a dormir, quizás alguna vez estaba acompañada por mi mamá. Pero tengo más recuerdos de ella durmiendo y yo pegada a la tele mirando las novelas y después lo que tenía de bueno era que al otro día me juntaba con amigas, con compañeras y era hablar de lo que pasó (Entrevista #11).

También Lina (#6) rememora su adolescencia y su vínculo con su amiga de toda la vida, con la que había sido compañera de escuela:

Nosotras, por ejemplo, estábamos en segundo y tercer año cuando pasaban *Rolando Rivas* y llegábamos al colegio al otro día y decíamos: “¿Viste lo que pasó en Rolando?”.

A través de los recuerdos se observa la activación del sistema emocional. Hablar de la memoria es también hablar de los encuentros, de las conversaciones, de vínculos sociales fuertes. Socialidad de segundo grado, el placer se engendra en el “contar a otros”. En esos espacios de discusión extratelevisivos que produce la telenovela, como afirman Borda y Lehkuniec (2016), en los que se discute, por ejemplo, la decisión que puede tomar algún personaje, se terminan gestando posibilidades de aprendizaje.

virtual desde una mirada romántica en la que hay ausencia de conflictos y, al mismo tiempo, exhibe un determinismo tecnológico que asocia comunidad con el dispositivo técnico al que se vincula.

1.2.Lo que seduce de las telenovelas: distintas perspectivas

No todas las espectadoras valoran los mismos rasgos de las telenovelas que miran. Así como destacan sus funciones vinculadas a la evasión, a la posibilidad de poder contar con insumos para generar conversaciones con otros sujetos o encontrar un espacio para consolarse, también registran algunas marcas temáticas, retóricas o enunciativas que las acercan al consumo de estos productos. Por un lado, pese a que Mazziotti (1996) sostiene que las telenovelas –más allá de las transformaciones en el orden de los formatos o en sus soportes- persisten en el tiempo por su capacidad de contar historias de amor y, por esa vía, generar emociones, las espectadoras no solo aluden a ese componente cuando tienen que describir las condiciones o requisitos para reconocer una buena telenovela o para responder qué valoran de ella. Desde una mirada que excede el ideal del amor romántico e incluye un buen guion o el reconocimiento de un autor, las entrevistadas abonan distintas visiones sobre aquello que les atrae de este género televisivo.

1.2.1. La trama: más allá del ideal de amor romántico

No hay culturas en las que no circulen historias, leyendas o mitos. La narración es un fenómeno que trasciende los tiempos y las geografías, de allí que se pueda afirmar que no existe una cultura que no organice el conocimiento a través de esta estructura.

La palabra “narración” proviene del latín “gnarus” cuya traducción es “conocedor, experto” (Alvarado y Yeannoteguy, 2005), por lo tanto toda narración se vincula con el conocimiento. Jordi Sánchez Navarro (2006) afirma que el concepto de narración es polisémico, en tanto puede asociarse con una forma de escritura opuesto a la descripción o bien se concibe como un modo literario enfrentado al lírico o dramático. Para este autor, abocado a describir y comprender el fenómeno de la narrativa audiovisual, la narración debe leerse como “(...) proceso y resultado de la enunciación narrativa, es decir, como una manera de organización de un texto narrativo” (13). En este aspecto, para dar a conocer la trama al público la telenovela dosifica la información y eso hace que los espectadores tengan la necesidad de ver los distintos capítulos. Como indica Llano (*op.cit.*) la narración no se limita a una mera cuestión expresiva sino que existe un placer que subyace en la doble actividad de contar y oír (en el caso de los cuentos) o ver (en el caso de las telenovelas). Así se evidencia un diálogo en el contacto con (lo) otro.

Aludir a la noción de narración también conlleva a diferenciar los conceptos de historia y relato, una distinción simple pero necesaria: mientras la historia remite a la sucesión de eventos en un orden cronológico (los hechos), el relato supone la organización de los mismos, es decir, una disposición de elementos que producen sentidos. No obstante, así como no hay relato sin historia tampoco hay historia sin relato. En *La Poética* Aristóteles sostiene que lo más importante para la tragedia es la construcción de la trama y hace referencia a los tres momentos claves para su desarrollo: principio, medio y fin. Con total simplicidad define estas instancias de la siguiente manera:

Principio es algo que no sucede necesariamente después de otra cosa; si bien otra cosa existe o sucede después de esto. Fin es, al contrario, lo que naturalmente viene después de otra cosa, o por necesidad, o por lo común; y tras él nada más ocurre. El medio, es aquello que viene después de otra cosa y que a su vez tras de sí aguarda otra. Los que han de construir una trama en la forma adecuada, no deben, por lo tanto, comenzar o terminar en cualquier punto, sino que deben idearlas al modo dicho (51).

Es el ritmo de la estructuración u ordenamiento lo que provoca placer (Sánchez Navarro, *op.cit.*), por ello la trama se convierte en el componente clave para darle movimiento a la narración: es la urdimbre que teje los conflictos. Según Doc Comparato⁹¹ (1999) todos los conflictos pueden ser reducidos a tres: el hombre contra otros hombres; el hombre frente a las fuerzas de la naturaleza y el hombre frente a sí mismo. Son los conflictos los que motivarán a la acción, por ello la estructura dramática debe presentar el drama, mantenerlo y aumentar el interés del espectador (desarrollo de la intriga).

La estructura narrativa clásica engendra el desarrollo de seis momentos que son identificados por los espectadores: 1. Situación desestabilizante, es decir, la anticipación o promesa de un gran problema que derivará en un conflicto; 2. Emergencia del conflicto; 3. Deterioro; 4. Medida extrema; 5. Crisis y 6. Clímax (en donde convergen todas las acciones ya que, como afirma Comparato (*op.cit.*), funciona como catalizador de las distintas acciones dramáticas).

Todas las transformaciones están destinadas a restablecer el equilibrio inicial. Para Sánchez Navarro (*op.cit.*) el concepto de trama engendra, pues, dos sentidos: por un lado, puede percibirse como modo de dar forma, moldear los sucesos y, por otro lado, como resultado o producto, es decir, una historia puede ser construida de muchas formas. Ya

⁹¹ Cabe destacar que el autor citado no es académico sino un reconocido dramaturgo, guionista y escritor brasileño. Su nombre real es Luís Filipe Loureiro Comparato. Para más datos sobre su obra puede consultarse el siguiente enlace: <http://doccomparato.com.br/espanol.html>

Aristóteles comprendía la inexistencia de la tragedia sin conflicto ni desenlace. Esto se replica en cualquier construcción de una narración: no hay narración sin conflicto y todo conflicto implica el desarrollo de alguna transformación.

También son destacables los aportes de los formalistas rusos, a principios del siglo XX, interesados por el análisis inmanente de los textos (producciones que, luego, abrieron las puertas para el desarrollo del denominado estructuralismo francés). Su distinción entre historia y trama es similar a la que Aristóteles realiza con los conceptos de mimesis (representación de una acción) y *mhytos* (disposición de una representación). El formalismo también coloca una diferenciación entre los conceptos de fábula e intriga (*syuzhet*): mientras el primero alude a una serie de acontecimientos expuestos por un texto narrativo a través de relaciones de orden cronológico, el segundo refiere a la representación de los sucesos.

Los aportes de Vladimir Propp, con su análisis estructural de la morfología de los cuentos maravillosos en su obra *Morfología del cuento* (1928), permiten observar que en todos los cuentos tradicionales rusos se repite una estructura idéntica, conformada por varias funciones, es decir, partes constitutivas del cuento, las acciones de los personajes que juegan un papel clave en el desarrollo de la intriga. Aunque destaca que “(...) no todos los cuentos presenta[n] (...) todas las funciones”, sí constata que “la ausencia de determinadas funciones no cambia la disposición de las demás” (Propp, 2014:33). Por eso, en los cuentos puede variar el nombre de los personajes pero no sus funciones.

Esa repetición de esquemas y funciones presente en los cuentos maravillosos también existe en la telenovela: se puede observar una relación entre funciones nucleares -cardinales- y las catalíticas -acciones secundarias-. En definitiva, en toda telenovela la estructura es visible ya que como sostiene Verón (1993):

Algunas disyunciones de base para definir los personajes (hombres/mujeres; ricos/pobres; buenos/malos), una o varias ‘pruebas’ y la resolución final, definen el campo de cada historia. Por lo demás, los ‘ayudantes’ y los ‘oponentes’ se multiplican para estirar el relato el tiempo que sea necesario (35).

Si una estructura narrativa remite a un ordenamiento de las acciones y situaciones que deben atravesar los personajes, la telenovela se puede comprender “(...) como la perfecta heredera contemporánea del cuento maravilloso popular, tanto por lo similar de su estructura como por lo numeroso del público que llega a captar” (Arroyo Redondo, 2006:2).

En esta línea que diferencia los conceptos de historia y trama es imprescindible remitir a dos categorías postuladas por la crítica angloamericana: story y plot. El plot, cuya

traducción en la versión española del libro *Aspectos de la novela* (Forster, 2003 [1983]) es argumento, se define como una narración de acontecimientos ligados por la casualidad. Así, Forster (*op.cit.*) sitúa el siguiente ejemplo:

Una historia es: ‘El rey murió y luego murió la reina’. Un argumento es: ‘El rey murió y luego la reina murió de pena’. Se conserva el orden temporal, pero se ve eclipsado por la sensación de causalidad. O también: ‘La reina murió, nadie sabía por qué, hasta que se descubrió que fue de pena por la muerte del rey’. Este es un argumento con misterio, forma que admite un desarrollo superior. Suspense el orden temporal y se distancia de la historia tanto como lo permiten sus limitaciones. Consideremos la muerte de la reina. Si es una historia, preguntaremos: ‘¿Y luego, qué pasó?’. Si es un argumento, preguntaremos: ‘¿Por qué?’ (92)

Para el autor, entonces, la diferencia entre plot y story radica en que el primero de los conceptos alude a la novela desde una faceta lógica, que necesita del misterio. Comparato (*op.cit.*), desde la mirada de la producción audiovisual, comprende que el concepto de plot ya estaba presente en la visión de Aristóteles cuando éste hacía referencia al alma de una tragedia. Asimismo, señala que en el caso de lo que él denomina “culebrón” existe un multiplot, es decir, el desarrollo de varias historias, además de la presencia de una central. En este aspecto, también realiza una tipología de plots: el de amor (la pareja que se ama, se separa por un conflicto, se vuelve a reunir y culmina en el final feliz); el de éxito (alguien que desea ser algo); la Cenicienta o Pigmalión (cuando aparece una transformación inesperada de los moldes sociales: el pobre que se transforma en rico, por ejemplo); triángulo amoroso (la presencia de un tercero en discordia); regreso (la llegada de un sujeto a un lugar en el que busca realizar o cobrar algo); venganza (hacer justicia por mano propia); conversión (por ejemplo, la transformación de una sociedad injusta a una justa); sacrificio (el héroe que se sacrifica por una causa); familia (vínculo entre familias o grupos que comparten algo) y lo extraño o diferente (algo fuera de lo común, como en el caso que expone de *Rain Man*⁹²).

Rosa Gómez (1996) se concentra en los temas de los que habla la telenovela y señala que pese a que “(...) resulta inconcebible pensar un texto perteneciente al género sin, por lo menos, una historia de amor que lo vertebre”, no es suficiente para “caracterizar temáticamente al género” (37). Desde esta perspectiva, le interesa abordar cómo el tema del amor se construye en el género y qué motivos⁹³ (recuperando el concepto de Segré (1985)) lo

⁹² Se refiere a la película de Barry Levinson (1988), con las actuaciones de Dustin Hoffman y Tom Cruise, en la que se aborda el encuentro de un hombre con su hermano –que padece autismo– al que conoce a raíz de la muerte de su padre.

⁹³ Como sostiene Segré (1985) en su texto *Principios de análisis del texto literario* para analizar los esquemas de representabilidad en el nivel temático se trabaja con unidades que poseen dos grados de generalidad: por un lado,

articulan. Es por ello que expone algunos temas articuladores tales como “la felicidad como algo dificultoso”; “el acoso de la maldad o la bondad finalmente triunfante”; “el destino”; “el matrimonio como valor” y “el matrimonio como bálsamo y lugar de resguardo”.

Un área de interés para el presente trabajo se constituye a partir de la predilección que las espectadoras tienen por determinados plots –retomando la categoría ya definida- y también por ciertos motivos articuladores, siguiendo la línea de Gómez (*op.cit.*).

A partir de las entrevistas observé que más allá del plot concentrado en el amor de pareja, las entrevistadas valoran otros, que giran en torno a: a) la búsqueda de justicia⁹⁴ (aquí prefiero señalar esta categoría y no, como define Comparato, la venganza porque en las entrevistas el énfasis está puesto en la palabra justicia, no en el otro término); b) la familia (lo que se rescata es la familia como valor) y c) lo prohibido.

a) La búsqueda de justicia

En el melodrama clásico no podía haber un final sin castigo a los culpables: a esto Peter Brooks (*op.cit.*) denomina economía moral, es decir, el triunfo del bien sobre el mal. La telenovela, género que heredó rasgos del melodrama, también exhibe (salvo excepciones, como el caso de *Piel Naranja*) el triunfo de la justicia. La victoria condensa, para Mazziotti (2006), el sentido del relato ya que ello demuestra que todo lo acaecido –dolores, pérdidas, engaños, desilusiones- no ha sido estéril. “En ese espacio de ficción –y tal vez únicamente allí- hay justicia, hay lugar para la felicidad” (Mazziotti, *op.cit.*:23), expresa la autora posicionándose en contra de los planteos que acusan a la telenovela de ser alienante. Así entiende que la existencia de una reparación que quizás no tiene lugar en la vida real de los espectadores no debe ser un elemento a desmerecer.

El principio de justicia aparece como un leitmotiv por el cual la telenovela es estimada. Alicia (#3) relata la escena de *La Leona* en la que los trabajadores se enteran que serán despedidos:

un nivel macro, global, que es el de los “temas”, los cuales se conciben como efectos de sentido del texto; por otro lado, un nivel de mayor particularidad que corresponde a los “motivos”, es decir, unidades de sentido que se pueden identificar en la superficie textual. El autor define a los motivos como “elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal de que sean capaces de caracterizar un texto” (350). Es a partir de los motivos en tanto unidades mínimas de análisis que se puede ingresar en un nivel de mayor articulación y abstracción que corresponde al tema: es el paso de lo unitario, de la célula –motivo- al núcleo –el tema-. El tema siempre es más extenso que el motivo pues este último resulta demasiado breve para poder determinar una estructura.

⁹⁴ Será retomado en el capítulo III.

(...) la desesperación, el saber que esta situación los va a llevar a no poder tener su plato diario de comida, darle lo mínimo y necesario que necesitan sus hijos... Esa parte me pareció seria, muy bien lograda, en las expresiones -a veces no eran frases muy largas las que utilizaban: “con nosotros no van a poder”, “basta”-, los gritos, el exterior, agarrados de las rejas y de un lado quedando los trabajadores con su bandera hecha por ellos y los dueños o los ex dueños del otro lado de la reja con la policía queriendo desalojarlos. Esa parte me pareció cruda porque me parece muy similar a lo que hoy están pasando muchos argentinos (Entrevista #3).

La entrevistada no repara en algunos elementos que no dejan de ser injustos en el final de la telenovela, como explicita Lehkuniec (2016) al enunciar que pese a que *La Leona* exhibe la economía moral también hay aspectos que no son equitativos:

Betty muere a causa del cáncer aunque merecía ser feliz al lado de Bernardo, su eterno enamorado (...). Brian y Abril son tío y sobrina y deciden separarse: lamentablemente no hay ningún secreto de filiación que pueda salvarlos en el último momento (49).

No obstante, para esta espectadora la telenovela visibiliza el binomio justo/injusto y permite expandirlo más allá de la pantalla: hay marcas que posibilitan registrar lo injusto en la sociedad, aunque en esta última no exista –muchas veces- la condena a los culpables. Si desde la producción se plantea la economía moral, desde la recepción ello habilita a clasificar y calificar el mundo y sus problemas. El plot seduce porque se articula con modos de reconocimiento de lo ecuánime en la vida cotidiana.

Ante la indagación sobre cuáles son las cuestiones que más movilizan o conmueven de una telenovela, Patricia (#1), luego de mencionar el amor -que según aclara no se limita al de una pareja- nombra a la justicia. “Amor, justicia, verdad”: esa trilogía encabeza la lista de aspectos apreciados por la entrevistada. Incluso cuando se le pregunta por los rasgos de la telenovela que no estaría dispuesta a ver desaparecer responde sin dudar: “La verdad (...) Principalmente eso: la verdad, la justicia, el amor”. Es llamativo que ante una pregunta responde “Amor, justicia, verdad” y frente a la otra cambia el orden al expresar “la verdad, la justicia, el amor”. El amor la conmueve pero lo que conservaría en las telenovelas es, primero, la verdad porque solo ésta llevará al triunfo de la justicia y la restitución del sistema de compensaciones. Por lo tanto, el amor es el punto de llegada. Solo la verdad puede lograr la consolidación del amor.

La mutua necesidad entre los conceptos de verdad y justicia -según cómo los percibe la entrevistada- remonta a la tradición del cristianismo occidental que estableció una interdependencia entre esos términos, siendo Dios el garante de la justicia. Ya Tomás de

Aquino en su famosa *Summa Theologiae* (*Suma Teológica*⁹⁵) plantea esta articulación puesto que entiende que es la verdad la rectitud de la razón y por eso la justicia se denomina alguna vez verdad. Asimismo, recupera de Aristóteles dos ideas, entre otras: a) que son los actos injustos los que terminan por develar aquello que se entiende como justo (la naturaleza de lo justo) y b) que no es justo quien no se alegra de las operaciones justas.

No es casual que cuando se le pide a la entrevistada relatar una escena que le haya gustado/conmovido narre una de la telenovela *Avenida Brasil* vinculada a la restitución de la justicia:

Esa escena fue muy fuerte: casi al final (...). Jorgito vuelve con Nina (su esposa) y su hijo a presentárselo a Carmiña (madre de Jorgito). Se mezclan muchos sentimientos (*pausa*) y valores, triunfa la justicia (*pausa*), la verdad por sobre todas las cosas (*pausa*), el perdón de ambas y del hijo, el amor (*pausa*) de madre a hijo, la empatía, el saber ponerse en el lugar del otro.

Mientras responde, la entrevistada realiza una innumerable cantidad de pausas que subrayan esas tres palabras centrales: justicia, verdad, amor. El relato de la escena justifica la interdependencia que para ella tienen esos términos y abre la posibilidad de pensar que cada palabra pronunciada conecta con una historia profunda y personal de la espectadora. No se trata únicamente de decir qué ocurrió en una escena sino de revivirlo y vincularlo con la propia vida. En el modo de narrar un recuerdo parecen emerger otros recuerdos no dichos.

El valor del triunfo del bien sobre el mal, de la verdad frente a la mentira, del logro de una justicia poética son baluartes de la telenovela. ¿Y qué se entiende por justicia poética? Según la enciclopedia Británica el término fue acuñado por el crítico literario Thomas Rymer (1641-1713) cuando se comprendía que una obra literaria tenía que salvaguardar y defender principios morales y, por esa vía, instruir a los lectores sobre los modos correctos de comportamiento. La justicia poética, en la literatura, comprende dos situaciones: el castigo del vicio y la recompensa de la virtud.

Montaner Frutos (2013) relata que ya en Aristóteles existe una reminiscencia al concepto de justicia poética a partir de su mención a *tò eikós*, es decir, lo verosímil pero también aquello que es razonable -justo- que acontezca. Este académico entiende, incluso, que la definición de justicia poética en Rymer es débil porque no se trata únicamente de pensar que cada cual reciba una remuneración sino de qué forma esto acontece. Y entiende que ella

⁹⁵ Obra escrita entre 1265 y 1274 que fue completada luego de la muerte de su creador, Tomás de Aquino, a partir del trabajo de sus discípulos. La segunda parte del escrito está destinado a abordar las virtudes cardinales de prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

solo puede surgir como desarrollo de las acciones, es decir, se vincula con una perspectiva hinduista del karma.

Viviana (#4) relata la sinopsis (aunque no menciona los nombres de todos los personajes no escatima detalles) de *Corazón salvaje*⁹⁶ y destaca –con otros términos- la economía moral a la que refiere Peter Brooks (*op.cit.*) y el concepto de justicia poética tal como lo expresa Montaner (*op.cit.*).

Un hacendado de Veracruz tiene dos hijos, Andrés y Juan (este último fruto de una relación extramatrimonial). Cuando se entera de la existencia de Juan decide reconocerlo pero su esposa, Sofía, se opone. Ya cuando agoniza (y con una carta mediante que será ocultada por Sofía) pide a su hijo Andrés que acepte a su hermano. Juan es desplazado de la hacienda. Tiempo después se incorporan en la escena la Condesa Doña Catalina Montero, prima de Sofía, con sus hijas Mónica y Aimée, para concretar el matrimonio pactado entre Mónica y Andrés. Sin embargo, Andrés se enamora de Aimée, la hermana malvada, y se termina casando con ella, a pesar de que ésta sabe que Mónica ama a Andrés. No obstante, el interés de Aimée por el dinero olvida esa situación, y desconsidera los sentimientos de su hermana. Ante esa frustración Mónica entra a un convento. Aimée antes de casarse –pero estando comprometida con Andrés- mantiene un idilio con Juan, ahora convertido en pirata, y le promete que, luego de un viaje que éste debe realizar, permanecerán juntos. Cuando Juan llega con una fortuna bajo su brazo y la encuentra casada se acerca a Mónica, quien lo contiene e intenta convencerlo para que se olvide de su hermana. Andrés, además, le pide a Mónica que se case con Juan, quien finalmente aceptará. Aimée, envidiosa, verá cómo su hermana y su ex amante comenzarán un verdadero romance:

Y la otra se quiere matar, y toda la novela tire y afloje de querer volver con él, y él se termina recontra enamorando de Mónica porque es divina, re buena (Entrevista #4).

Aún en un aspecto que parece banal –cómo se resuelve el conflicto de pareja- la entrevistada recupera el aspecto compensatorio de la pantalla. Es a través de la telenovela que se demuestra que las recompensas existen pero que, ante todo, es posible el triunfo de la justicia como virtud.

Si siempre la historia que se conoce y transmite es la gesta de los vencedores y la derrota de los vencidos, en la telenovela la justicia hace que lo que se difunda sea al revés: el

⁹⁶ Telenovela de Televisa (emitida entre 1993-1994).

triunfo de los históricamente vencidos y la derrota de los eternos vencedores. Y eso es lo que las espectadoras recuerdan y aplauden.

b) La familia

Patricia (#1) aclara que cuando habla del amor en la telenovela incluye el familiar. Éste es entendido como elemento neurálgico para la constitución de las subjetividades.

De todos los lazos interfamiliares destacados el que prevalece es el vínculo entre madres e hijas. De este modo se recuerda a una madre “que apoyaba (a la protagonista), que decía que no baje los brazos” (#3) en *La Leona*; a la niña (interpretada por Andrea del Boca) que, arrodillada al pie de la cama, “hablaba con el ángel que era su mamá” (#2) o cuando “ella dice: ‘mamá, vive’, llorando” (#4) en *Andrea Celeste* (1979).

La entrevistada Emilia (#9) relata una de las escenas que más le conmovieron en los últimos tiempos, de la telenovela *Esposa joven* (emitida por Canal 13 entre 2016 y 2017), cuando la protagonista Zhera -aparentemente- muere. Emilia no solía ver esta telenovela pero un día, de casualidad, se puso a mirar este capítulo en la casa de su madre cuando le llevaba la merienda y permaneció asombrada ante lo que allí ocurría, especialmente por el sufrimiento de la progenitora de Zhera. “Era impresionante cómo esa mujer lloraba y quedé todo el tiempo pensando en eso”, explica y menciona que al día siguiente visitó a su prima, que era seguidora de la telenovela, para que le contara qué había pasado para que la protagonista tuviera ese desenlace:

Esa fue una escena de ahora que me impactó totalmente, creo que me movilizó porque lo trasladé a la vida real, me quedé mal. Fue terrible. Y la veía a la madre sufrir tanto que parecía una escena real (Entrevista #9).

Finalmente, se alivió cuando se enteró por su prima que la joven Zhera no se había muerto.

También Viviana (#4) recupera una escena de la telenovela *Esposa joven*, cuando Zhera se entera quién es su madre. Para Viviana ese encuentro no fue abordado desde la producción como merecía: “el tema de la madre pasó a un segundo plano cuando se lo dijo, que era lo importante de la novela para mí, que la madre era ella, que siempre estuvieron cerca” (Entrevista #4).

Existen distintas maneras de sentir/vivenciar las telenovelas pero la presencia de lazos de filiación es, para las espectadoras, un modo de ratificar lo que de agrupación y afectividad

se puede –no siempre ocurre- condensar en ellos. Hablar de relaciones de parentesco es hacer referencia –siguiendo a Bauman (2009 [2005])- a lo persistente e irrevocable.

La importancia otorgada a los lazos de filiación se conecta con la característica central del melodrama, es decir, la activación del drama del reconocimiento (Brooks, *op.cit.*). Y esta propiedad es la que hereda la telenovela haciendo que en el camino del desconocimiento al reconocimiento de la identidad perdida o robada se vaya gestando -paulatinamente- el triunfo de la virtud. Que madre e hija se reconozcan como tales, que la hija descubra quién es la madre o al revés, es una de las tantas formas en las que se produce el reconocimiento, es la revelación de una maternidad ocultada o negada.

c) Lo prohibido

Varias entrevistadas recuerdan con nitidez una misma escena de la telenovela *Rolando Rivas Taxista*: el momento en el que se revela que Mónica, la protagonista, interpretada por Soledad Silveyra, había abortado:

Como ella era una chica rica que se había casado con Rolando y había ido a vivir al mundo de él, no se adapta y, embarazada, decide abortar. Eso hace que él no la pueda perdonar (Entrevista #6).

Ya no se trata aquí de amores prohibidos, de relaciones peligrosas, como se podría esperar al hacer referencia a la telenovela⁹⁷. Para estas espectadoras la inclusión de la problemática del aborto en la obra de Migré rompía con lo esperable para el género y sobre todo cuando era vivenciado por la propia protagonista:

Mirá, yo vuelvo a *Rolando*, fue la escena del día en que él sabe que Mónica abortó. No recuerdo por qué motivo una de las taxistas hacía que estaba enamorada de Rolando y sufría mucho y creo que fue ella o la amiga de Mónica que le dice (Entrevista #8).

Independientemente de algunos detalles que la entrevistada olvida (quién le cuenta al protagonista masculino que su mujer había abortado) la escena trasciende y se incorpora en la memoria porque en su cualidad de elemento prohibido deviene material significativo. Las

⁹⁷ Incluso lo prohibido es un motivo reconocido desde los títulos de algunas producciones. Por ejemplo, en 1986 Verónica Castro protagonizó la telenovela argentina “Amor prohibido”, título que vuelve a repetirse en la telenovela turca emitida a partir de 2016 por Telefé.

entrevistadas coinciden en que era imposible ese desenlace después de todo el amor que Mónica le había tenido a Rolando, “era algo que no lo hubieras previsto jamás” (#8).

También las espectadoras reconocen cuestiones vinculadas al quehacer de la producción, ya que rememoran que Soledad Silveyra no iba a continuar en el programa y por eso el autor debía encontrar una salida para el personaje:

No la mató pero sí creó como una especie de señuelo [sic], queda embarazada y como no estaba conforme con la realidad que vive se deshace del embarazo. Era un tema prohibidísimo en la televisión, no se hablaba para nada de aborto; incluso cuando los personajes narran lo que había sucedido no usan la palabra aborto (Entrevista #12).

Más allá del impacto que provocó la inclusión de ese final inesperado, las entrevistadas valoran la presencia de una temática que escapaba a la realidad televisiva y a la realidad de la telenovela. La escena hablaba de un problema de la vida cotidiana, ocultado, negado. Como explicita Candau (*op.cit.*) la memoria es clave para pensar cómo se gestan y configuran las subjetividades. En este aspecto se observa que, por un lado, las espectadoras rescatan como válido el abordaje de esa temática en la telenovela pero, por otro lado, también lo vivencian como algo osado para ese tiempo. Esa última cuestión se evidencia en la forma en que las entrevistadas cuentan lo que pasó con el personaje de Soledad Silveyra: todo lo que están narrando parece que estuviera aconteciendo en el momento de las entrevistas y no solo se reactualiza el padecimiento de ese final (se observa en las transformaciones del uso de elementos paralingüísticos como el volumen de voz, los silencios, los tonos y la fluidez verbal) sino que también estas mujeres entienden que hay una ruptura de unas estructuras de pensamiento. En definitiva es esa ruptura la que conservan en su recuerdo y vuelven a plantear en el marco de las entrevistas.

Para Migré la telenovela podía ser un vehículo para educar -no solo sentimentalmente- a través de la exposición de problemáticas contemporáneas. Por ello este género también lograba convertirse en un espacio privilegiado para instalar temas. Así, la agenda de la telenovela se articulaba con una agenda pública que buscaba ser omitida o silenciada.

El reconocido autor consideraba que de la misma manera que se debía hurgar en el pasado, también era importante mantener una mirada atenta a la realidad y, en este aspecto, relataba en sus diálogos con Mazziotti cómo a raíz de una investigación sobre el aborto que había salido en el diario empezó a indagar sobre el tema y terminó siendo un insumo para la telenovela (Mazziotti-Migré, *op.cit.*).

No es casualidad que Delia (entrevistada #12) también recuerde que la primera telenovela de la que tiene registro planteaba el motivo de lo prohibido:

Creo que la primera telenovela que vi (...) era la historia de una mujer del siglo XIX que había tenido un hijo y se lo habían sacado porque había prejuicios sociales: una madre soltera y de clase alta en el siglo XIX era mal visto (Entrevista #12).

Otra vez, en este caso, el motivo de lo prohibido sobre el que concentra su atención la entrevistada se articula con el rol de la mujer en la sociedad, sin focalizar en el vínculo de la pareja protagónica.

También la lectura y análisis de las entrevistas permiten encontrar algunos motivos articuladores (Segré, *op.cit.*) que son estimados por las espectadoras como elementos centrales para la historia y que movilizan, en muchos casos, la experiencia personal: a) el anuncio de la muerte; b) la charla con seres fantásticos y c) el pedido de ayuda a un amigo/a.

a) El anuncio de la muerte

“Porque usted sabe, dígame que sabe, que sólo el amor y la muerte modifican nuestra existencia” (Mazziotti y Migré, *op.cit.*:146) es la cita final de las conversaciones que mantuvo Mazziotti con el reconocido autor de telenovelas. Así como Migré registraba la importancia de esos temas universales, las espectadoras de telenovelas estiman la incorporación de escenas en las que se anuncia la muerte de algún personaje. Si la telenovela puede hablar de la vida, también debe hablar de la muerte. Viviana (#4) es la entrevistada que más se conmueve al relatar la presencia de este motivo articulador. Para ella el momento de toda telenovela en el que un médico afirma –a través de un movimiento de su cabeza- que el paciente internado falleció es una escena que “pega”: “empiezo a sentir o empiezo a creerle lo que está mostrando porque es así”. La identificación con una situación de su vida personal –expresada a través del “a mí me pasó”- refuerza la jerarquía que la entrevistada atribuye a este motivo:

A mí me pasó que estaba sola y había alguien que estaba esperando en la misma sala de espera para entrar a ver a un familiar y cuando el médico te hace el gesto, decís “no” y mirás y te agarrás del que está (*se quiebra, tiene los ojos llenos de lágrimas*). Me acuerdo y quiero llorar (*suelta una risa antes de comenzar a llorar*). Esas partes de las novelas, cuando pasan vivencias que pasó uno me matan... Después se pasa, pero vas soltando algo...(Entrevista #4).

La entrevistada relata su vivencia no solo para mencionar sino también para destacar el valor simbólico de estas escenas: son materia prima para procesar parte de su historia. En la elección y jerarquización de los recuerdos la espectadora “(...) pone en orden y vuelve coherentes los acontecimientos de su vida que considera significantes y significativos (...)” (Candau, *op.cit.*:68). Memoria y narración se cohesionan en la evocación que funda la identidad.

b) La charla con seres fantásticos

La telenovela pone en tensión dos verosímiles: el social y el de género (ver capítulo III). Y aun cuando esta tensión sea más débil o fuerte en las distintas producciones hay un área de interés que provoca la inclusión de elementos que aquí denomino sobrenaturales. Un trabajo de Gómez y Kirchheimer (1999) expone la presencia de lo esotérico y lo adivinatorio que, pese a que se manifiestan en personajes secundarios, terminan incidiendo en el final de la historia central (que, sin dudas, es feliz). Si bien en este caso aborda el ejemplo de *Gasoleros* (que no consideramos estrictamente como telenovela sino como telecomedia) también incluye el de *Celeste* y rememora la telenovela *Papá Corazón*. Pero como explicitan las autoras lo esotérico puede ser incorporado de diversas formas, es decir, en un tono irónico, paródico o melodramático e, incluso, también varía el espacio que se le asigna en cada producto (puede tener un lugar más periférico o cobrar una centralidad). También señalan que puede incluirse - indistintamente- en el campo actancial del bien o del mal.

Este motivo al que califico como “la charla con seres fantásticos” genera una marca en la memoria de las espectadoras. Silvia (#2) recuerda que lo más conmovedor -de todas las escenas de telenovelas que miró a lo largo de su vida- era el momento en el que el personaje de una huérfana, interpretado por Andrea del Boca, se encerraba en su cuarto “y hablaba con el ángel que era su mamá”. La espectadora no menciona el nombre Pinina (el personaje) pero registra que esa situación no solo le llamaba la atención sino que también la hacía llorar.

Mientras en el caso de Silvia el registro de la escena se circunscribe al plano de una emoción vinculada a la aflicción, otras espectadoras identifican la inclusión de elementos sobrenaturales con sensaciones de comicidad o humor.

Una entrevistada rememora la telenovela mexicana *Las Amazonas*, a través de uno de los *memes* que circulan actualmente en las redes, en el que la protagonista reza pidiendo un milagro. En este aspecto, a pesar de que habla de un discurso actual que se mueve en el mundo de la web, Carmen señala que tiene más recuerdos de telenovelas de antes que de las

actuales, porque todos los productos contemporáneos fluyen sin dejar marca. Tal vez no dejan marca porque, como afirma Bauman (2017 [2006]), lo importante en la modernidad líquida es la necesidad de olvidar para poder reemplazar y eso se puede aplicar tanto a vínculos interpersonales como a objetos o productos de la industria cultural.

Emilia (#9) también evoca la telenovela *Marimar* (confunde el título de la telenovela y refiere a *María de nadie*), cuando la protagonista interpretada por Thalía hablaba con su perro “Pulgoso”. Se ríe mientras responde a la pregunta acerca de telenovelas a las que podría clasificar como “malas” porque para ella era espantoso que se incluyera esa situación en *Marimar*. Además, recalca que solo la miraba porque a su mamá le encantaba: “Yo decía: ‘Má, ¿cómo mirás esa novela?’ (...) Era la una y moría por esa novela” (Entrevista #9).

A partir de las entrevistas se observa que los motivos se recuerdan con mucha claridad porque aparecen en la superficie textual y, en este aspecto, impactan más en las espectadoras.

c) El pedido de ayuda a un amigo/a

Un amigo. Un cómplice. La figura de un personaje que encarna los valores de la nobleza, el afecto y rectitud es registrada por las entrevistadas como un aspecto valioso que se incluye en las telenovelas. El arco de personajes que simbolizan la fidelidad recorre desde “Cortito”, el amigo del taxista en *Rolando Rivas*, hasta la monja Renata (interpretada por Liliana Benard) de *Papá Corazón*. Una de las entrevistadas responde sin dudar que lo que busca en las telenovelas es la lealtad. Ni siquiera repone (tal vez porque comprende que se sobreentiende) la mención a la historia de amor.

En un mundo donde las relaciones son volátiles, o como explicita Bauman (2009 [2005]), se convierten cada vez más en relaciones de bolsillo, listas para utilizarse en su simple dimensión funcional/instrumental -si se parafrasea a Wolton (2006) cuando analiza las dimensiones funcional y normativa de la comunicación-, las espectadoras privilegian -en el orden de lo temático- un motivo vinculado a lo durable y perenne.

Al enfrentarse a una telenovela este motivo atrapa porque, en definitiva, así como el género puede exhibir el valor de la familia también tiene la capacidad de exponer la importancia de una fidelidad que excede a la de la pareja protagónica. El pedido de ayuda implica depositar la confianza en un sujeto que se supone es leal. Esa cualidad confirma la importancia del “estar relacionados” y de lo que de infranqueable existe en ello. Nuevamente, se exhibe la nostalgia por el compromiso de la relación interpersonal que rechaza el culto al descarte.

1.2.2. El sello del autor

No hay entrevistada que no rescate la importancia de los autores de telenovelas. Si una historia, como afirma Comparato (*op.cit.*), “(...) se puede construir de mil maneras diferentes porque cada uno la cuenta de forma distinta” (38) el sello del autor es clave para el desarrollo de una estructura y curva dramática.

Las espectadoras reconocen especialmente la labor de Alberto Migré como autor de telenovelas por su modo de contar historias a través de los recursos expresivos tanto del lenguaje verbal como audiovisual:

- “Las de Migré creo que las vi casi todas” (Entrevista #10);
- “(...) ya era como un sello: ‘ah, es de Alberto Migré, entonces la voy a mirar’” (Entrevista #9);
- “Las de Migré no te las podías perder” (Entrevista #11);
- “(...) las de Migré las consumía mucho” (Entrevista #3);
- “[las] de Alberto Migré eran las novelas que más me importaban o más me gustaban, me gustaba él como autor” (Entrevista #6);
- “Lamentablemente, para mí falleció Alberto Migré que fue un maestro y nunca más encontré un programa que me gustase, que me atrajera” (Entrevista #12).

En las entrevistas recuerdan con nostalgia el trabajo del telenovelistas. Y lo immortalizan porque supo, desde su perspectiva, lograr la comunicación con el público mediante los recursos de la identificación y la seducción (Fuenzalida, 1992), aun cuando pudo cosechar críticas por el final de *Piel Naranja* o por el ocaso de la relación entre Rolando y Mónica en *Rolando Rivas taxista*.

Viviana (#4) relata el momento en el que, por su trabajo en prensa en la Agencia Newmen⁹⁸, tuvo que cubrir un cumpleaños de Migré:

(...) y le dije: ‘Sos el más groso, sos el más groso, tus novelas ‘me cagaron la vida’ (*se ríe*). Lo felicité, me sentía ¡ay! (*grita*) como si estuviera con Axel Rose, era lo más en ese momento (...). Estaba con Migré, lo más, lo top de las novelas...Me encanta (Entrevista #4).

⁹⁸ Tal como relata la entrevistada en la agencia se cubría la vidriera de revistas como Caras, Gente, Pronto y Tv y Novelas. Hoy la agencia se denomina Jorge Amado Group.

A más de cuarenta años de algunas de sus telenovelas, las espectadoras siguen hablando de su trayectoria, lo que supone una aprehensión significativa por parte del público. Además de estimar el trabajo de Migré por la forma en la que se abordaban las emociones⁹⁹, las espectadoras destacan otros dos aspectos: a) los diálogos, con un léxico que consideran “cuidado” y b) la literatura y la música como elementos inherentes a la calidad de las obras.

a) Para las entrevistadas es valorable el uso de un lenguaje que a pesar de representar el modo de ser de los diversos personajes nunca es soez. Así caracterizan a Migré como un autor “que te podía entretener horas y horas sin decir una mala palabra” (Entrevista #13). En este aspecto, la apreciación de las espectadoras coincide con la mirada que Migré tenía respecto al género telenovela: para él se trataba de un género literario y por eso “nunca accedió al pedido de algunos actores de incluir una mala palabra, ni siquiera en las escenas de peleas o de broncas” (Viola, 2017:61-62).

En la publicación de las conversaciones de Migré con Mazziotti, el autor sostenía que muchas telenovelas contemporáneas habían olvidado lo que el género podía hacer con la riqueza del lenguaje, es decir, utilizarlo para transmitir ideas, pensamientos, emociones, afectos¹⁰⁰.

b) En concordancia con lo postulado previamente, las entrevistadas recuperan la articulación que Migré realizaba entre telenovela y literatura. Entre los recuerdos de telenovelas figura la incorporación de poemas de Julia Prilutzky Farny¹⁰¹. “Migré tenía esas cosas”, afirma Delia (#12), en alusión a la primera vez en que se leía a la autora en televisión. Y Beatriz (#13) se atreve a recitar uno de los poemas¹⁰²: “Hay uno que dice: ‘Tómame entre

⁹⁹ “Hablaban de las sensaciones y de las emociones humanas sin exagerar, hacía reflexionar a los personajes”, explica Delia (#12).

¹⁰⁰ Observaba, en esta línea, cierta pérdida del lenguaje, con guiones que cualquiera podía escribir y que solo tenían como objetivo llenar páginas:

“Yo creo que la telenovela es un género literario. Si no es un género literario, no es nada. Porque con ese criterio cualquier señor con buena voluntad y una mediana redacción va a escribir: ‘Hola, cómo te va?’; y contesta el otro: ‘¿Que cómo me va?’. Y el primero: ‘Sí, cómo te va’. Y le responde: ‘A mí me va muy bien’. Y así llenamos cincuenta páginas inmediatamente. ¿Y qué se dijo? Nada” (Mazziotti y Migré, *op.cit.*:43).

¹⁰¹ Migré relataba, como anécdota, que la autora Julia Prilutzky Farny empezó a llamarlo para decirle que a partir de la inclusión de sus textos en la telenovela se había generado un fenómeno de ventas y que la convocaban desde distintas editoriales (Mazziotti-Migré, *op.cit.*).

¹⁰² Liliana Viola (2017) relata que la *Antología del amor* de Julia Prilutzky Farny vendió 180 mil ejemplares en cuatro años y en la década siguiente otros 80 mil. Y recupera y transcribe lo que miles de seguidores recuerdan, el poema completo del que Beatriz (#13) solo recita una línea: “Cómo decir de pronto:/ tómame entre las manos,/ No me dejes caer. Te necesito:/ acepta este milagro,/ tenemos que aprender a no asombrarnos/ de habernos encontrado,/ de que la vida pueda estar de pronto/ en el silencio o la mirada./ Tenemos que aprender a

tus manos/ no me dejes caer,/ te necesito...”. Para ellas Migré no es reconocido únicamente por ser autor de telenovelas sino también por una vocación pedagógica que pretendía acercar a su público –de manera generosa- la literatura: “Eso me hizo buscar quién era Julia Prilutzky Farny y cuando fui a la librería me compré el libro que tenía poemas que me gustaban” (Entrevista #10).

Asimismo, Migré también acercaba la música al público: “no sabía ni quién era Chopin ni quién era Prilutzky Farny. Y ahí aprendí un montón de cosas” (Entrevista #13). De esta forma las espectadoras rememoran especialmente las canciones del dúo Juan & Juan, un clásico de las telenovelas de Migré: “Al empezar Rolando iba en un taxi con un tango y después empezaba la banda sonora de Juan & Juan” (Entrevista #8).

En varias entrevistas, además de mencionar a Migré como uno de los “padres fundadores” de la telenovela argentina, se repite el desagrado con la escritura de guiones en la que participan varios autores porque entienden que resulta más difícil plasmar una idea, una emoción de un personaje, una historia.

Poder asociar a una telenovela con un autor o autora significa, además, acercarse a un estilo y, por ende, a un vínculo entre telenovelistas y público.

1.2.3. La composición de los personajes

“Cuando era chica a mí me pasaba que me encantaba ser Mónica Helguera Paz”, sentencia Ana (#8). Mónica Helguera Paz era la protagonista de *Rolando Rivas, taxista*. En esa mención a un personaje se evoca no solo un nombre sino también su modo de ser y relacionarse con el mundo. Si el lenguaje tiene efectos performativos¹⁰³ (en todo decir hay un hacer), las palabras empleadas por la entrevistada llaman la atención: no dice que le encantaba “ser como” sino, efectivamente, “ser” Mónica Helguera Paz. Hay un proceso de identificación con el discurso que se termina encarnando en la propia experiencia. Hall (2003) señala que al hablar de identidad es necesario pensar en términos de identificaciones, vale decir, por un lado, concebir la existencia de prácticas y discursos que interpelan a los sujetos y, por otro

ser felices./ a no extrañarnos/ de tener algo nuestro./ Tenemos que aprender a no temernos/ y a no asustarnos/ y a estar seguros./ Y a no causarnos daño” (127-128).

¹⁰³ En la obra póstuma *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), John Austin elabora una teoría de los actos de habla.

lado, la presencia de procesos de subjetivación que son individuales y que responden a esas interpelaciones.

La espectadora se conecta con su interior intentando pensar qué sentía y qué deseaba a partir de esa figura que se revelaba en la imagen televisiva. En tiempos donde el sujeto se vuelca sobre múltiples pantallas para exhibir su intimidad (Sibilia, 2008), aquí se desarrolla una práctica de introspección que permite el vínculo con vivencias personales pasadas. Y es a partir de un “ahora” que cobra sentido el pasado, siempre teniendo en consideración las circunstancias de la enunciación (Arfuch, 2002).

Alguna vez esta entrevistada sintió que era un personaje de telenovela y hoy lo verbaliza no simplemente desde un lugar nostálgico sino desde el convencimiento que tenía en esa época. Las posiciones del sujeto se fijan temporariamente: es el rasgo de la identidad como fluidez (Hall, *op.cit.*; Arfuch, *op.cit.*).

Para Ana la relación con ese personaje se establece porque éste encarna valores universales y particulares (Comparato, *op.cit.*) con los que se identifica. De allí la importancia de los telenovelistas para crear personajes con cuerpo que, con sus visiones de mundo, puedan servirle a los espectadores para encontrar reconocimiento.

La mayoría de las espectadoras recuerdan con precisión a los nombres de los miembros de la pareja protagónica de telenovelas: Mónica Helguera Paz, Rolando Rivas (de *Rolando Rivas, taxista*), Aldana (de *Mi hombre sin noche*), Lito y Valeria (de *Trampa para un soñador*), Mónica (de *Corazón salvaje*), Nina (de *Avenida Brasil*), entre otros. Pero de quien más hablan cuando se pregunta por los personajes de la pareja protagónica es de la mujer. El hombre de la dupla pasa casi a un segundo plano.

El recuerdo de los personajes que encarnan a la pareja protagónica no deviene solo por constituirse en tanto tales, por estar en el centro de la acción dramática (Comparato, *op.cit.*), sino por la asociación con: a) la pertenencia a una clase social y b) la dimensión subjetiva y experiencial de éstos.

a) Patricia (#1) rememora una de las telenovelas que, de joven, le gustaba (*Carminha*) y acentúa el desprecio de clase que padecía Carminha (interpretada por María de los Ángeles Medrano) “porque era una mucama en una familia adinerada que se enamoraba del ‘niño’ (*ironiza*) de la familia” (#1), protagonizado por Arturo Puig. Alicia (#3) rescata al personaje de María (bajo la actuación de Nancy Dupláa) en *La Leona* porque representaba a los “empoderados” y, como señala Ana (#8), simbolizaba “la contraposición de esa ‘manga de turros’”, en referencia a los dueños de la fábrica.

Hay una empatía de las espectadoras con sectores sociales de bajos recursos que cobran una centralidad en la telenovela. Las entrevistadas, de clase media, concentran su atención en las vidas de los personajes desplazados socialmente o denigrados por su condición social. Se evidencia un rechazo explícito hacia la opulencia, la riqueza, plasmado literalmente en la frase “(...) No me gustan las novelas de gente rica” (Entrevista #3).

Como relata Rosario (#11), el autor Migré, por ejemplo, “marcaba la diferencia entre gente trabajadora, humilde y los que estaban económicamente bien, a partir de los apellidos”. Si bien Ana (#8) es una de las pocas entrevistadas que explicita, como se mencionó líneas arriba, que anhelaba ser como Mónica Helguera Paz (la chica rica de *Rolando Rivas, taxista*), la identificación allí opera no por una cuestión de clase sino por su condición de mujer.

b) Cuando se aborda el aspecto de la interioridad de los personajes que figuran a la pareja protagonista, las espectadoras solo mencionan a las mujeres, mujeres que, aun con sus debilidades, presentan una enorme fortaleza. Lina (#6) explica que siempre se conecta con los personajes femeninos.

Se reconoce a las mujeres que luchan no solo en las grandes gestas colectivas, como en el caso de María Leone (*La Leona*), sino en la lucha interna, íntima, personal.

Así, se destaca el personaje de Mónica en *Corazón salvaje* porque “era sumisa” pero, a pesar de eso, “era la que se encargaba de toda la casa, hasta de la estabilidad emocional de su mamá” porque habían quedado solas (su madre, su hermana y ella) (Entrevista #5). O el personaje de Nina, en *Avenida Brasil*, quien aunque fue víctima de la injusticia tuvo “tozudez” para enfrentar las adversidades “y llegar hasta el final” (Entrevista #6).

El mundo interior de los personajes es complejo. Y es esa construcción propia de la composición de los personajes la que valoran las espectadoras porque registran que la complejidad no solo se asocia con un mundo objetivo del personaje sino en la articulación de aquél con el mundo subjetivo (Comparato, *op.cit.*). La implicación se produce porque las telenovelas les acercan a las espectadoras personajes como si fueran vecinos del barrio y a quienes se puede juzgar en función de un orden moral (Vilches, 1997).

Las espectadoras aprecian que los personajes tengan contradicciones, es decir, que no estén totalmente caracterizados como “buenos” o “malos”. Por ejemplo, Lina (#6) cuenta que tanto el personaje de Nina, la protagonista de *Avenida Brasil*, como el de Carminha, la villana, eran “bastantes parecidos”, ya que en definitiva esa villana era, además de un personaje cargado de maldad, un personaje lleno de “credulidad” que solo buscaba “salir del mundo que siempre detestaba, un mundo sórdido”.

Una zona de interés es el lugar que las entrevistadas le adjudican a los personajes que rodean a la pareja protagónica y que terminan de configurar el producto televisivo. Existe un recuerdo de estos sujetos que, lejos de constituirse como ornamento, son entendidos por ellas como elementos indispensables para reconocer valores, posiciones ante los conflictos de la vida o, incluso, para generar identificación. Es por ello que no dudan en apreciar la singularidad que estos personajes pueden trazar.

“Yo creo que esos tipos existen”, dice Ana (#8) cuando habla tanto del personaje interpretado por Miguel Ángel Solá en *La Leona*, al que califica de “inescrupuloso”, como al de Pablo Echarri, al que considera “cínico” e “hipócrita”. Sin embargo, a pesar de que aparece el recuerdo, en el caso de Ana, de personajes malvados, aquellos que las entrevistadas más mencionan se vinculan con la amistad o valores asociados a ese concepto. Se rescata a “la que hacía de amiga de Soledad Silveyra” en *Pobre diabla* (en referencia al personaje de Julita Zambraro, interpretado por Mabel Pessen) porque “la aguantaba con todo, la bancaba [con] los llantos y las alegrías, [era capaz de] ocultarla”, según expresa Rosario (#11) y asevera que eso es lo que sucede en todas las telenovelas, es decir, “siempre hay alguien que está haciendo el aguante” (Entrevista #11).

En este sentido, se menciona, por ejemplo, al personaje de Cortito (encarnado por Carlos Artigas) en *Rolando Rivas, taxista*, “el gran amigo”, el sujeto “comprensivo” y “simpático” que siempre intentaba “ayudar” (Entrevista #12); al personaje del mayordomo, también en esa telenovela de Migré, porque “era de esos tipos contenedores” (Entrevista #8) o al de Magoya (interpretado por Beba Bidart) al que Beatriz (#13) califica como “el mejor personaje”, esa mujer taxista que era, ante todo, una camarada.

El encuentro con el otro es puro goce, carnaval. En las relaciones de amistad y fraternidad hay una afirmación de la importancia de los lazos sociales. Ante la individualización de la contemporaneidad como sinónimo de “dependencia del mercado en todos los aspectos de la vida” (Beck, 2006), el recuerdo de estos personajes portadores de lealtad invitan a las entrevistadas a destacar a las telenovelas como espacios de exhibición –y al mismo tiempo fundación- de vínculos gregarios.

1.2.4. Los actores: entre la belleza física y la trayectoria

Si se hace referencia a la pareja protagónica, los personajes más mencionados son los encarnados por mujeres, como indiqué anteriormente. Pero al aludir a los actores o actrices de la dupla protagónica, personas reales, ya no personajes, el recuerdo y la mirada recaen –en

principio- en la figura masculina. El hombre, entonces, aparece mencionado como objeto de deseo erótico (Fuenzalida, 1992). Y la lista incluye a varios actores, aun cuando existen divergencias entre las entrevistadas: el arco recorre desde Arnaldo André¹⁰⁴ hasta Fernando Colunga¹⁰⁵.

A pesar de que rescatan otras cuestiones de las telenovelas varias espectadoras sostienen que lo que las seduce para aproximarse a una de estas producciones es el actor principal. Por ejemplo, Alicia (#3) afirma que aun cuando le atrapó el personaje de María Leone en *La Leona* empezó a ver la telenovela por el actor Pablo Echarri: “Mirá, lo primero que me gustó es el actor (*se ríe*)”. Silvia (#2) también afirma que su acercamiento a las telenovelas se debe a la presencia de la figura masculina: “Entraba más por el galán que por la mujer”.

Entonces, cuando se hace referencia a aquello que permite la aproximación al género telenovela se habla –entre otras cuestiones- del actor, no del personaje. Muchos foros de telenovelas, como explica Borda (*op.cit.*), se desarrollan ni bien se anuncia la emisión futura de un título y, por lo tanto, el interés no está fundado en el texto (puesto que solo se tiene acceso a una sinopsis del producto) sino en otros factores como, por ejemplo, la presencia de una figura que trabajó en otras telenovelas y encarnará al galán o a la heroína. La autora menciona los ejemplos, en el caso de los galanes, de foros que se abrieron por la presencia de actores argentinos como Facundo Arana y Pablo Echarri (argentinos) o del mexicano Fernando Colunga.

Pero, luego, cuando las entrevistadas aluden al personaje masculino lo colocan en un segundo plano porque, en definitiva, el personaje que les interesa es la figura femenina: sus pasiones, sus deseos, sus luchas, sus fracasos, sus amores. Hay una atracción por el físico que, en cierto modo, se esfuma cuando las espectadoras se sumergen en la telenovela ya que como observa Fuenzalida (1992) para muchas espectadoras ese deseo es “matizado por la razón que recuerda que nada es posible con estos hombres de la pantalla, pese a que la trama se vive como propia” (49). Así lo sentencia Emilia:

¹⁰⁴ Beatriz relata que cuando “Arnaldo André hizo la novela de piloto de avión [no recuerda el nombre pero se refiere a *Amándote* (1988)] las chicas se hacían pis...Decime por qué actor hoy día vos mirás y decís: “Oh...”. Decime cuál” (Entrevista #13). La misma situación se repite con Viviana: no recuerda el nombre de la telenovela pero explica que le gustaba Arnaldo André, especialmente en la que “hacía de piloto” (Entrevista #4). Pero no todas las entrevistadas comparten el gusto de Beatriz y Viviana. Ana, por ejemplo, dice: “Un actor de novela que a mí nunca me gustó fue Arnaldo André (...) ¿Viste esos tipos que no te gustan?” (Entrevista #8).

¹⁰⁵ Rosario cuenta que le “encantan las telenovelas mexicanas” porque le gusta Fernando Colunga y por eso ahora vuelve a mirar “todas las telenovelas que [él] hizo” (Entrevista #11) y Carmen explica el motivo de su aprecio por las novelas de Colunga: “me gusta él” (Entrevista #5).

yo miraba la novela y me hubiese gustado estar en el lugar de la protagonista porque a mí me encantaba Arnaldo André y yo nunca iba a llegar a él (Entrevista #9).

Muñoz (1992) compara en su trabajo “Mundos de vida y modos de ver” la manera en la que tanto mujeres como adolescentes de clases populares en Colombia perciben a la telenovela y se interroga puntualmente por el lugar de los personajes y actores. En este aspecto observa que mientras las mujeres son más propensas a “dejarse llevar” por el atractivo físico, los jóvenes reparan más en los “dotes histriónicos” (284). A diferencia de sus conclusiones, las entrevistadas de la presente tesis dejan entrever que la erotización del protagonista masculino no establecería una relación directa con la calidad de la actuación. En el caso del actor que encarna al protagonista masculino si bien el acercamiento se produce por observarlo como objeto de deseo, luego puede aparecer una apreciación de su trabajo actoral.

Las espectadoras valoran el desempeño de los actores/actrices como un condimento indispensable para hacer referencia a la eficacia de la obra. “Empecé a apreciar la calidad de la actuación” dice Delia (#12) cuando recuerda a la actriz Irma Roy en *Simplemente María* (1967). El recuerdo se transforma en palabras de admiración hacia quienes supieron interpretar a diversos personajes, aun aquellos con los que las entrevistadas no simpatizan: por ejemplo, la suegra malvada encarnada por China Zorrilla en *Mi hombre sin noche* (1974).

Respecto del reconocimiento de la labor actoral, Elena (#7) explica que le agrada cuando en una telenovela actual incluyen a artistas de otras épocas. De esta forma, las entrevistadas recuerdan, por ejemplo, las actuaciones de Lidia Lamaison e Hilda Bernard, “mujeres ante las que te sacabas el sombrero” (Entrevista #8). Esas figuras de las mujeres son las que, en definitiva, les promueven fuertes identificaciones.

1.3.La asociación del consumo de telenovelas con el tiempo libre

¿Qué significado le atribuyen las espectadoras al tiempo en el que miran una telenovela?

Oscar Lutczak (2006) en su trabajo sobre los modos en que los adolescentes escolarizados organizan su tiempo cotidiano para ver televisión, explicita la existencia de tres tipos de tiempos: el productivo y/o escolar; el de las actividades domésticas y las necesidades básicas y el del tiempo libre o de ocio. Sin embargo, para las espectadoras de telenovelas –a la

luz de las entrevistas realizadas- el tiempo de las actividades domésticas y necesidades básicas se incorpora, sin dudas, en el tiempo productivo.

Muchas veces las telenovelas están presentes en el tiempo de las actividades domésticas y de las necesidades básicas, por ejemplo, el momento de acostarse para descansar a la noche o el de las comidas que estructuran el curso del día:

[Hoy] miro una telenovela un ratito, una turca, *cuando vuelvo al mediodía* porque se da el hecho al mediodía que vengo del hospital y *voy a almorzar* pero tampoco es una cosa que a uno lo tenga subyugado para estar pegado al televisor (Entrevista #6). (Destacado propio).

Otra telenovela que veía era la de *Cristal, la veíamos en la hora de la merienda*, en la clínica, cuando yo trabajaba, creo que estaba de cinco a seis, entonces cinco y media subíamos una tanda de tres y veíamos la última parte de la novela (Entrevista #10) (Destacado propio).

Yo ya era más grande y veíamos una que era de la época colonial con Gabriela Gili y Sebastián Vilar pero no me acuerdo el nombre¹⁰⁶, me acuerdo que *la veíamos cuando salíamos de la escuela*. (Entrevista #9). (Destacado propio).

Incluso esa práctica de ver una telenovela se asocia con un consumo ritual, especialmente en un tiempo pasado, que favorecía los lazos familiares. Ya la televisión era en sus inicios un ritual que se hacía espectáculo porque el dueño del televisor no podía asumir su consumo como un simple gusto individualizado sino que el placer estaba en la vivencia junto a otros (Llano, *op.cit.*). Lo mismo ocurría con uno de sus géneros, la telenovela, que se veía con otros miembros de la familia. Contemplación –y fusión- colectiva que ratificaba la ceremonia del encuentro:

(...) yo vendría de la escuela tipo 5 de la tarde [y] la veía por mi mamá (*refiere a la telenovela Trampa para un soñador*) (Entrevista #4).

Yo arranqué a ver telenovelas cuando era chica primero porque tenía una abuela materna, yo era muy pegada a ella, nosotros vivíamos en dos departamentos contiguos, y realmente a ella le encantaba ver telenovelas. Entonces, si bien yo iba mañana y tarde al colegio, llegaba a las cinco de la tarde y siempre me prendía con ella con alguna telenovela y empecé a ver ahí telenovelas que fueron muy clásicas, íconos en la Argentina como *El amor tiene cara de mujer* (Entrevista #8).

¹⁰⁶ Hace referencia a la telenovela de Alma Bressan (su nombre real fue Alma de Cecco) “Yo compro a esta mujer” (1969). Esta producción fue una adaptación de “Yo compro a esa mujer” (Puerto Rico, 1960) de Olga Ruilópez. La telenovela de Bressan se emitió por Canal 13 con las actuaciones de Gabriela Gili y Sebastián Vilar.

Hoy las espectadoras, como ya he mencionado a modo de hipótesis, no tienen un consumo comunitario sino que éste tiende a ser cada vez más privado. La frase “si alguno de mi familia está le digo ‘andate arriba’, ‘andate a mi pieza’ o ‘callate y mirá’”, citada anteriormente, exhibe la pérdida de ese ritual colectivo.

Asimismo, lo efímero como rasgo posmoderno conlleva a que en la actualidad las espectadoras tengan –la mayoría de las veces- un consumo fragmentario. La telenovela se ve fraccionada, salteando capítulos o de a ratos porque “(...) con los avances más o menos ya sabés lo que va a pasar” y “si la ves a los tres días (...) ya te interiorizás otra vez” (Entrevista #4). Antiguamente la imposibilidad de grabar los capítulos hacía que se tuviera que recurrir a otros/as espectadores/as para que contaran aquello que se había perdido pero hoy saber que se pueden ver los capítulos en cualquier momento tal vez sea el factor condicionante para que las espectadoras no sientan la necesidad de tener un registro continuo de la telenovela y apunten más a ese consumo intermitente.

También se podría pensar que debido a que estas entrevistadas son espectadoras que tienen una larga trayectoria con el género leen las producciones casi como un/a experto/a en una materia: no necesitan demasiados datos para saber cómo acabará la historia, lo importante es disfrutar y tener algunas pistas básicas para no perder el hilo de la obra. Monsiváis (2006) enfatiza que, en realidad, existe una seguridad de saber que nada se pierde si no se mira un capítulo porque la trama es infinita, es decir, lo relevante es “la idea de asomarse al infinito que todo hecho narrativo contiene” (54).

A partir del concepto de “estrategias televisivas” de Orozco Gómez (1996), Lutzak (*op.cit.*) menciona que los adolescentes saben diferenciar entre “ver tele” y “ver algo”. Mientras la primera acción supone pasar el tiempo porque no se quiere cumplir con otras responsabilidades o porque “no hay nada para hacer”, la segunda actividad se vincula con una búsqueda para satisfacer necesidades que pueden ser estéticas, formativas, entre otras. El tiempo de “ver algo” es un tiempo valorado, así como el momento previo de elección y el momento posterior que puede acarrear una función de socialización.

Para las espectadoras de telenovelas, en cambio, esos dos modos de ver, es decir, ver una telenovela porque hay un tiempo muerto o ver la telenovela porque “hay decisiones de tipo estético, informativo, emotivo, funcional” y otras vinculadas a “la satisfacción de necesidades cognoscitivas y afectivas concretas” (Lutzak, *op.cit.*:212) son formas muchas veces coexistentes, yuxtapuestas. Sin embargo, lo que predomina es una contradicción de base que transita entre la experiencia de ver una telenovela como una actividad trascendente a, inmediatamente, calificarla –a veces conscientemente, a veces no- como una actividad banal.

Es el doble sentido que se le adjudica a ver una telenovela: de lo experimentado como práctica significativa a lo inmediatamente pensado como acción superflua.

Dos entrevistadas afirman con claridad que el género telenovela en una época fue denostado porque era un género “para que lo vean las mucamas cuando terminaban de lavar los platos” (Entrevista #6) e incluso hacen referencia al consumo vergonzante aunque ellas mismas resistan esa categoría (Harrington y Bielby, 1995; Albarces, 2012; Borda, 2012):

La gente “cool” no mira telenovelas y hasta da como vergüenza decir que miran telenovelas...(Entrevista #6)

(...) no me da vergüenza decir “la verdad yo he consumido novelas” (Entrevista #3)

Sin embargo, pese al placer que se experimenta con el género, al hecho de rescatar una infinidad de situaciones positivas que se habilitan al ver una telenovela y hasta -incluso- a condenar a quienes creen que mirar telenovelas es una actividad vinculada a la evasión y a la falta de compromiso con la realidad, en muchas situaciones de las entrevistas se replica la asociación del “ver telenovela” con un tiempo improductivo:

Cuando empiezo a ver una novela miro el primer capítulo y si termina como para seguir, lo hago. No como esta última que era muy tonta pero me quedaba porque *estoy perdiendo tiempo* (“a ver, ¿qué pasó con éste, con el otro?”) (Entrevista #5). (Destacado propio).

Asociar el tiempo de ver una telenovela con un tiempo improductivo –que tácitamente esconde, oculta o desplaza el valor del consumo del género- está presente en las entrevistas porque todavía pesa para estas espectadoras una doble condena: a) la de elegir un género al que se entendía y todavía en algunos espacios se comprende como un género inferior, “blando” (siguiendo la caracterización de zonas duras y blandas en la prensa gráfica) y b) la idea de que los tiempos de ocio en la mujer deben ser productivos, justificados, o, en el mejor de los casos, anulados.

1.4.El consumo de telenovelas como práctica propicia para una etapa de la vida

Así como las espectadoras intentan de algún modo señalar que el tiempo de mirar una telenovela se condice con un tiempo improductivo (pese a que también resignifican el hecho

del consumo), la exposición frente al género la observan como necesaria para un momento de sus vidas: la infancia y la adolescencia.

En esa etapa las telenovelas permiten evocar un tiempo de congregación con miembros de la familia, compañeros/as, con vecinos/as porque los materiales aportados por ellas favorecían formas de sociabilidad colectiva:

Cuando era chica con mis hermanas veía, hasta mi hermano que volvía rápido de la secundaria y me acuerdo que él iba de noche y se enganchaba con esa famosa *Piel naranja* (...). Él era loco de las novelas pero nadie sabía, no podíamos decir que miraba novelas (Entrevista #5).

La primera [telenovela] que me acuerdo es *Muchacha italiana viene a casarse* con Alejandra da Passano que la veíamos porque a mi mamá le pasó eso, ella se vino a casar acá (Entrevista #9).

(...) a lo mejor iba a la casa de alguna nena a hacer algo para el colegio y terminábamos mirando la telenovela (Entrevista #6).

Lo que pasa a través de los medios, en este caso las telenovelas, no puede ser entendido sin considerar el rol de las mediaciones y de los mediadores sociales (Martín-Barbero, 1983; Orozco Gómez, 1997) así como los contextos culturales de los que son parte las espectadoras. La memoria del consumo de telenovelas es situacional: se recuerdan estas producciones porque se vinculan con momentos de la historia personal. Aparece la diferencia entre la memoria acontecimental o factual y la memoria semántica: del recuerdo de los acontecimientos a su representación (Candau, *op.cit.*).

Para las espectadoras juega un rol clave el papel mediador de los vínculos familiares: entre el tiempo de la historia y el de la vida aparece el tiempo familia que se enlaza con el tiempo de la colectividad (Martín-Barbero, 1983). Los recuerdos individuales son articulados con aquellos que forman parte de un grupo, de una experiencia común y compartida.

La mayoría de las entrevistadas miran menos telenovelas durante la adultez (por diversos motivos: ocupaciones, nuevos intereses, entre otros) pero a pesar de ello su consumo sigue siendo relevante.

En este caso otra vez se activa, es decir, se pone en juego el binomio productivo/improductivo. Se visibiliza una tensión acerca de lo esperable a cierta edad: mientras para las espectadoras la presencia de las telenovelas en su infancia y adolescencia es considerada un momento clave, en la adultez el consumo del género—aun cuando sigue siendo importante en otros aspectos, es decir, una actividad trascendente según lo que ellas mismas

relatan- debe ser justificado ante la sociedad como un mero pasatiempo, porque es lo que se hace entre una actividad y otra. Esto se evidencia en ciertos pasajes de las entrevistas:

Yo creo que en el momento que murió Alberto Migré habré visto una o dos novelas más de otros que ya ni me acuerdo demasiado pero ahí era mi época, era la época de jovencita. Ahora miro programas políticos, ahora estoy con la política a full. *Pero era lo que me gustaba, es lógico, una nena de 15, 16, 17 está soñando que venga Rolando Rivas con el ramo de rosas, ¿o no? Es lo normal, ¿o no?* (Entrevista #13). (Destacado propio).

En este momento enlatado no consumo. *Dejé ese tipo de novelas que quizás en la adolescencia miraba por el tema del amor, de la disputa por el amor ideal, por el hombre, ése que todas desean y él mira a la que vos menos creés que va a prestarle atención* (Entrevista #3). (Destacado propio).

Otra telenovela que vi de chica y después la volví a ver fue *Simplemente María*. La vi con Irma Roy -que fue la primera protagonista- y después la vi con Leonor Benedetto¹⁰⁷ porque tenía a Pablo, a mi hijo que hoy tiene 33 años, y *como él tomaba teta todo el día entonces la miraba* (Entrevista #8). (Destacado propio).

Cuando era más chica -a los ocho años- *no tenía noción de ciertos temas profundos* pero, a lo mejor, me interesaba la música, la trama o mi mamá me contaba algo (Entrevista #1). (Destacado propio).

G:A lo mejor alguna telenovela brasilera sí miro (...) se da el hecho al mediodía que vengo del hospital y voy a almorzar pero *tampoco es una cosa que a uno lo tenga subyugado para estar pegado al televisor*.

E:Cosa que antes sí te pasaba...

G:Antes me pasaba, obviamente que *tiene que ver con la edad y las obligaciones* (Entrevista #6). (Destacado propio).

Yo creo que las telenovelas *vienen a cubrir un espacio en nuestras vidas*, en determinado momento de ellas, *cuando estamos creciendo* (Entrevista #12). (Destacado propio).

La adolescencia se asocia con la irrealidad, la evasión y la adultez con la responsabilidad, el trabajo, la actividad. El lugar para el placer en la adultez tiene que justificarse porque éste todavía parece comportarse como un criterio ilegítimo (Ang, 1989).

Esta cuestión se articula con lo que plantea Mazziotti (2006a) cuando sostiene que el placer es una categoría que ha sido abandonada muchas veces en las investigaciones por considerarla un elemento de escaso valor especialmente cuando se refería a la relación con productos entendidos como idiotizantes. Como afirma la autora, a pesar de que se había incorporado el concepto en la teoría de los usos y gratificaciones solo se había aludido a éste desde una perspectiva individualista, aislada de cualquier vínculo social, mientras que debe

¹⁰⁷ Se refiere a *Rosa de lejos*, la remake de *Simplemente María*, como ya se mencionó en el capítulo I.

ser abordado como componente indispensable “de la subjetividad y de la interacción cultural” (62).

2. Las formas de apropiación del género: ¿evasión de la realidad o compromiso con la realidad?

A diferencia de la creencia en una reacción o simple actividad por parte de los receptores, la noción de agencia de los sujetos sociales permite diferenciar a los estudios de recepción de las investigaciones de los efectos o de los usos y gratificaciones (Orozco Gómez, 2006). Los espectadores con sus gramáticas de recepción (Martín-Barbero, 1983) se apropian (de Certeau, *op.cit.*), especialmente, de todo aquello en lo que se reconocen (la identificación de un deseo, una carencia, una experiencia de vida, un modo de conducta) aun cuando esto no se corresponde con la lógica esperable desde la producción.

Desde esta mirada, Fuenzalida (1996) afirma que la telenovela es también educativa porque la apropiación que se hace de ella lo es, en tanto se enlaza con las propias necesidades y demandas de los espectadores.

¿Cómo se articulan los modos de apropiación del género con la memoria de las entrevistadas? Las espectadoras oscilan entre el distanciamiento del producto para analizarlo, interpretarlo, comprenderlo, rechazarlo –en algunas ocasiones- y el acercamiento afectivo. El arco recorre desde la mirada de un ojo que intenta ser crítico hasta la innegable afectación del sujeto espectador. Así, la telenovela termina hablando “menos desde su texto que desde su intertexto que forman las lecturas” (Martín-Barbero y Muñoz, *op.cit.*:15).

La telenovela es ficción. Nadie discutiría esa afirmación. Pero, ¿qué ocurre cuando la telenovela se aproxima a la realidad, cuando aborda temáticas o modos de sentir y vivir que se corresponden con eso que, vulgarmente, se denomina realidad?

En algunos momentos las espectadoras entrevistadas aluden a los rasgos ficcionales y elementos de fuga o evasión de la realidad presentes en las telenovelas como positivos y rechazan cualquier vestigio de realidad, mientras que en otras ocasiones le exigen a la telenovela que recupere la realidad. Así aparece en la memoria de las espectadoras una

contradicción de base al describir telenovelas que les conmovieron o mencionar las funciones de las telenovelas.

Migré sostenía que la telenovela debía no solo tener su dosis de fantasía, también tenía que tocar la realidad: por un lado, si solo fuera fantasía podría compararse con un “cuentito tonto” pero, por otro lado, si abordara únicamente la realidad sería, para el público, demasiado insoportable (Mazziotti-Migré, *op.cit.*).

Una función de la telenovela identificada por las espectadoras –y a la que le otorgan un lugar destacado- es la abstracción de la realidad. “Salirse de la realidad”, “tener una vía de escape”, “relajarse” son frases asociadas a esa categoría. Una de las entrevistadas la define como “(...) el momento de alejarte de la realidad y la posibilidad de viajar a otras historias” (Entrevista #3) pero, en un giro contradictorio, valora la inclusión de temáticas de la vida cotidiana que operan como guiño de reconocimiento (propio y ajeno):

(...) para mí la persona que la escribió [a *La Leona*] fue un visionario. Poder retratar el momento que estamos viviendo sin saber que íbamos a estar viviendo esta situación social. Si esta misma novela la hubiesen dado el año pasado, la verdad que la temática de la gente que perdía el trabajo, se reunía para remontar una fábrica, una cooperativa, para mí no era algo tan significativo (Entrevista #3).

Esa telenovela es leída por la espectadora en clave testimonial: lo que la pantalla exhibe es pura referencialidad.

En la distracción hay goce, hay escape de la rutina, hay incorporación en un mundo de idealizaciones, hay explosión de figuras retóricas. Evadirse de la realidad, de la inercia diaria, de los problemas y, al mismo tiempo, en una especie de paradoja, acercarse a ellos. También en la ficción que toca la realidad está condensado un placer que adquiere varias modalidades: avidéz informativa; fruición por el saber histórico-político; deleite en el reconocimiento de prácticas sociales y transformaciones culturales. Alicia (#3) menciona que el autor de *La Leona* fue visionario porque con la temática abordada recuperaba la presencia de los “empoderados”: “quizás otros no lo ven como yo, pero yo sí, entonces [para mí] era un desahogo, ésa era la palabra que quería encontrar” (Entrevista #3). En este enfoque de una telenovela con apertura al presente, que habla sobre y de lo actual, más cercana a la urdimbre de la vida cotidiana de las espectadoras se ubica la exigencia de Lina (#6):

Hoy me gustaría que pongan hechos de la vida real, que puedan conjugar lo que le puede pasar a la gente pero de verdad, de lo que vive la gente habitualmente, siempre - obviamente- con un tinte porque hay realidades que son muy crudas (...) (Entrevista #6).

El final de esa expresión de deseo exhibe el *equilibrio* que quieren encontrar las espectadoras: una dosis de realidad, que permita la identificación con los problemas latentes y que privilegie significaciones postergadas u olvidadas y una cuota de magia que permita, ante tanto dolor, fracaso y frustración, restituirle misterio al mundo o, como diría Martín-Barbero, “reencantar el mundo” (1997:178). Y crear, también, nuevos mundos.

3. Evaluaciones de las espectadoras sobre los usos sociales del género

El recuerdo de los programas televisivos se asocia tanto con momentos claves de la vida personal o colectiva como de la etapa histórica (Longo Elía, 1999). El nombre de una canción, una melodía, un personaje, una historia o un contexto de consumo permite la evocación no solo de un objeto cultural sino también de un modo de sentir y posicionarse frente a él y a los contextos en los que se insertó/a (Silba y Spataro, 2008).

Los usos sociales del género telenovela funcionan, parafraseando a de Certeau (*op.cit.*), como operadores de apropiación. En este aspecto pese a que las lógicas que regulan los usos se articulan –en principio- a partir de la división de clases sociales, también esa diferencia híbrida otras, por ejemplo, la de género.

A partir de las entrevistas se observa que las entrevistadas registran y evalúan varios usos sociales del género: a) reconocimiento de lo propio y de lo ajeno; b) apropiación lúdico-paródica; c) apropiación educativa en dos vertientes, sentimental e intelectual y d) apropiación nostálgica de lo perdurable y lo comunitario.

a) Si todo ser humano tiene un impulso fundamental para escuchar y contar historias (Sánchez Navarro, *op.cit.*), aquéllas que las telenovelas recreaban –y recrean- permitían –y permiten- a las espectadoras apropiarse de un doble reconocimiento: por un lado, el de aquello que es similar a las propias experiencias o vivencias y, por otro lado, el de aquello que, en total oposición con lo que se es, puede habilitar a indagar cómo son los otros. Ese reconocimiento es la piedra angular para generar no solo mecanismos de identificación sino para construir formas identitarias:

✓ El reconocimiento de lo propio en las telenovelas: A través de algunos pasajes de las entrevistas transcritos anteriormente se evidencia cómo las espectadoras encuentran atracción en aquello que se relaciona, muchas veces, con la propia historia de vida. Por ejemplo, el caso de Viviana (#4) cuando comenta lo que le provoca observar una escena de hospital en una telenovela en la que se anuncia la muerte del ser querido. Detenerse en esa escena a través del recuerdo solo tiene sentido en tanto se vincula con la propia experiencia personal porque “(...) el drama televisivo se incorpora en la propia vida” (Llano, *op.cit.*:231).

En definitiva, citando a Ang (1985) [1982], el placer que experimentan las entrevistadas es un placer de reconocimiento:

N: Y Marilina Ross que cantaba “vuelvo a calentar agua. Suena un timbre...pero (*ella dice y*) otras manos y otras puertas abren”. Esta es una canción que la escucho y lloro. Sí, porque todavía la asocio con unos recuerdos hermosos.

E: Pero, ¿con los recuerdos de la telenovela o con alguna vivencia?

N: Los recuerdos de telenovela y hoy día con mis recuerdos (Entrevista #13).

Las espectadoras se miran en la telenovela y leen también lo que se espera de ellas (Martín-Barbero y Muñoz, *op.cit.*).

✓ El reconocimiento de la otredad en las telenovelas: Como explicita Fuenzalida (1992) es el reconocimiento de lo propio lo que habilita a verificar la ausencia de lo propio y, por ende, a reconocer lo ajeno. Las telenovelas habilitan el diálogo con otras experiencias (Llano, *op.cit.*). Así se encuentran modos de ver la otredad como en el caso de Alicia (#3) cuando comenta la situación de los trabajadores en la telenovela *La Leona*. Esa experiencia por la que atravesaban esos sujetos la coloca en un plano que le permite el reconocimiento de lo que “atravesan muchos argentinos” aun cuando ella se excluye de esa posición. Sin embargo, que la propia experiencia sea diferente o diversa de la que se ve en la telenovela no implica que en ese tiempo el espectador no se conecte con el relato. Así lo expresa Alicia: “(...) vos te desenchufás de todo lo que pasa y sos parte de eso que está ahí, de lo que te están contando” (Entrevista #3).

b) Las espectadoras también juegan con los recuerdos de las telenovelas. Hay una apropiación que es en algunos casos paródica porque hasta se burlan de todas las características que Monsiváis (2006) reseña como rasgos destacados del melodrama que

posibilitan la educación sentimental: las fórmulas verbales requeridas para utilizar en una relación amorosa de pareja o familiar; la validez de las prohibiciones de la moral; el idioma requerido para atravesar crisis emocionales o, incluso, las reacciones ante los conflictos entre el bien y el mal.

En ciertas ocasiones la matriz melodramática que puede contener una telenovela es puesta en discusión ya que se instaura un espacio lúdico que desvía (de Certeau, *op.cit.*) o subvierte los sentidos propuestos desde la producción. Carmen (#5) recuerda la telenovela *Rosa de Lejos*, con la actuación de Leonor Benedetto, y lo que registra de esa producción es lo que define como “algo muy chistoso”:

(...) cuando la nuera queda embarazada dice: “embarazada, embarazada” y eso lo usamos como chiste con Viviana (Entrevista #5).

Carmen también comenta que cuando veía *Corazón Salvaje* llamaba a su amiga en el corte publicitario y repetían una de las frases de la mujer que hacía de suegra, un personaje malo que cuando retaba al chofer le gritaba: “¡Mentiroso!”. “Lo decía de una manera que me causaba gracia”.

Viviana (#4), por su parte, relata que en su iPad tiene una lista con temas de las telenovelas: “cuando los recuerdo, los descargo para tenerlos, y cuando se me antoja pongo ‘novelas’ y tengo toda la música”. Lo lúdico se manifiesta con claridad cuando explica que quería inventar un juego para un cumpleaños consistente en descubrir de qué novela era cada tema. La risa que acompaña el relato de la entrevistada deja entrever que ella misma se burla de lo que puede hacer con el material que desde hace muchos años le provee el género. Y esa risa, en definitiva, también esconde –en cierto modo- el resabio de la condena social que el género tuvo.

c) Las entrevistadas reconocen, como he mencionado, el poder de la educación sentimental que brindan las telenovelas. El caso más ejemplificador es el de Beatriz (#13) cuando comenta que de adolescente lo único que quería era “pintarse y salir a bailar” y que para eso las telenovelas de Migré eran claves, en tanto le permitían aprender cómo enfrentarse a ese mundo. La telenovela le proveía competencias culturales: saberes y modos de conducta.

Al evaluar el género extraen de su bagaje de recuerdos frases que les sirven incluso para interpretar su propia vida y su propia condición de mujer. Así, Carmen (#5) recuerda una de una escena que le quedó grabada de la telenovela *Corazón Salvaje* en la que Mónica, la

protagonista, le repetía al abogado de Juan, el galán protagónico: “No me humillaré, no suplicaré”. A pesar de la risa que le genera esa situación explica que lo que la protagonista pronunciaba le daba pena. No es casualidad que se recuerde una frase en la que subyace una mirada sobre una mujer que busca imponerse ante la sociedad, que no se deja avasallar. Eso condice, claramente, con el patrón que se repite -por ejemplo- cuando se valora el rol de los personajes femeninos porque, en definitiva, es la figura de la mujer la que permite condensar una identidad y una memoria colectiva de género (Orozco Gómez, 2006). No hay proceso de recepción que no sea un proceso cultural y político, por ello no se lo puede reducir a lo individual y psicológico (Vassallo de Lopes, *op.cit.*).

Incluso la telenovela también es recordada como una forma de acercarse a mundos a los que, de otro modo, no se podría haber accedido. Como ya se ha citado, cuando las espectadoras valoran a Migré el plus que le adjudican en tanto autor es haberles exhibido literatura o música. Luisa (#10) explica que no podía comprarse libros porque su economía era paupérrima y por ello recurría a las telenovelas. El sentido atribuido al producto audiovisual comprende pero excede –y con creces- la búsqueda de una historia de amor.

d) Los recuerdos de las telenovelas de las espectadoras también revelan las mutaciones en las formas de comprensión del amor. Ante una cultura del descarte, de búsqueda de placeres efímeros y de la preeminencia del presente como rasgos de la posmodernidad, las entrevistadas recuperan el valor del amor (primero, de pareja; luego, con un carácter genérico) como sinécdoque de lo que Bauman (2009) [2005] denomina sólido: “todo lo que no sirve para el uso instantáneo y que implica esfuerzos sin límite” (48). En los recuerdos y en el volver a consumir viejas telenovelas subyace una demanda afectiva que encuentran saciada en la repetición de alguna de las viejas producciones, o que esperan encontrar en los primeros capítulos de una nueva. “A lo mejor hay que volver a la historia de amor”, afirma Lina (#6), una de las entrevistadas, marcando claramente que hoy la telenovela se concentra más en otros aspectos (ver capítulo III).

En tanto el amor propone –fundamentalmente- la existencia de los sujetos “por fuera de una conciencia solitaria” (Badiou y Truong, *op.cit.*:44), allí subyace la prueba de la necesidad de experimentar lo colectivo. La telenovela se inserta en la memoria de las espectadoras como un espacio y un tiempo de la colectividad. En la fundación de un nosotros aparece la creación de una solidaridad social, pese a que se trate solo de un movimiento colectivo para dos (Alberoni, 1983 en Illouz, *op.cit.*). El amor, en definitiva, sería un “(...) punto privilegiado para la experiencia de la utopía” que se conecta con una experiencia vicaria (Illouz,

op.cit.:26). Hay que encontrar en el amor lo que tiene de transformación de la experiencia y de la liberación de lo reprimido.

No obstante, la nostalgia por lo (per)durable -que se presenta de modo sinecdóquico en el amor- no conlleva a que las espectadoras queden ancladas totalmente en un tiempo pasado. Cuando las entrevistadas comentan telenovelas que miraron aparece no solo la mención al consumo de telenovelas más tradicionales sino su combinación, en algunos casos, con producciones más novedosas. De hecho, reconocen nuevos espacios de actuación y funciones, por ejemplo, para la mujer. Así registran y valoran la capacidad -que tuvo y tiene- la telenovela para acompañar nuevos tiempos:

Creo que Tv Azteca ha hecho otro tipo de telenovelas, mejores y con alguna mirada más de realidad como fue *Mirada de mujer* donde era una pareja cincuentona, que el marido la engañaba con una mujer más joven y ella lo descubre, se separa y hay un muchacho joven que se fija en ella y ella se permite vivir después de muchos años de matrimonio una historia de amor, censurada por hijos, por familia (Entrevista #6).

En el reconocimiento de la forma en que ese personaje siente y vive la vida (Fuenzalida, 1992) subyace el reconocimiento de un nuevo mundo por el que lucha la mujer. En el recuerdo de las telenovelas se resalta aquello que nombra a la mujer pero aquello que, nombrándola, la empodera. Más allá de la identificación primaria se halla el reconocimiento de lo colectivo, la valoración por los relatos que son más próximos a las luchas y a la cotidianeidad, como diría Sunkel (*op.cit.*), de la mujer.

CAPÍTULO III

REPRESENTACIONES SOBRE

LAS MUTACIONES DEL GÉNERO

¿Entonces los cambios
en un género como la telenovela
nos hablan
de nuestros propios cambios?

María Victoria Bourdieu, *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina* (2009)

Todavía existen intersticios
en la estructura social donde
la oposición es llevada a cabo por gente que
no está satisfecha con el lugar que ocupa
dentro de la sociedad.

Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984)

No hay nada que pueda permanecer inalterable con el transcurso del tiempo. Los géneros no escapan a esta regla. Sin embargo, a pesar de las transformaciones la telenovela sigue manteniendo una capacidad mediadora entre la realidad y el deseo (Martín-Barbero, 1992).

Las entrevistadas registran la posibilidad de la telenovela de entrelazar expectativas y certidumbres, y articular modos de ver el mundo (¿los mundos?). En ese género ellas se miran y se leen. Anteriormente hice alusión a lo que las espectadoras esperan de la telenovela, pero falta indagar cómo perciben ciertas transformaciones que se evidencian en las gramáticas de construcción de algunos productos.

En este aspecto, parto de la noción de representación recuperando las dos acepciones que Roger Chartier¹⁰⁸ (2005 [1992]) presenta como antiguas definiciones –las que aparecen en el *Dictionnaire universel* (1727) de Antoine Furetière-:

1. La representación implica la aparición de una ausencia.
2. La representación supone la mostración de una presencia.

Estos significados son solo en apariencia contradictorios porque se puede pensar una síntesis dialéctica entre ambos. De la primera acepción retomo la importancia de la memoria

¹⁰⁸ En su obra apela a pensar una historia de las representaciones en lugar de aludir a una historia de las mentalidades.

que permite visibilizar aquello que está ausente. De la segunda, la posibilidad de revelar el mundo.

Asimismo, también señalé que la definición operativa de telenovela con la que trabajo remite a una narración seriada con centralidad en la historia de amor de una pareja protagónica que culmina –salvo excepciones claras- con el *happy end* y que tiene una marca clara del patetismo. No obstante, si el género sufre transformaciones, ¿qué queda hoy de esa definición en algunas telenovelas contemporáneas como la producción turca *Esposa joven*? ¿Por qué las espectadoras insisten en mencionarla como telenovela, más allá de la definición que se propone desde el propio canal emisor -quien la presenta de ese modo- o desde varios artículos periodísticos que la encasillan en esta clasificación? La telenovela arranca con una niña que es despojada de su madre y, luego, continúa con la búsqueda de esta última para poder encontrar a su hija. ¿Acaso lo que se identifica sea el problema de la restitución de la identidad? ¿Lo que perdura de la telenovela es el vínculo de filiación entre madre e hija, tan valorado por las entrevistadas?

Si ya no hay lugar para el romanticismo –no hay lugar para una historia de amor de una pareja- en esta producción, ¿por qué se habla de ella como telenovela y no como drama?

1. Metamorfosis del género: verosímil social y verosímil ficcional

“Deberían apostar más a novelas como #LaLeona.
Es tan real, tan bien hecha y tan bien actuada
que la VIVÍS a la par de los personajes”
hear me roar, (@StefaGarcia). 10 de mayo del 2016, 6:51.

Analizar la metamorfosis del género es analizar otros procesos y cambios socioculturales así como las expectativas depositadas por los espectadores frente a los textos (telenovelas).

Christian Metz (1972 [1968]) sostiene en referencia a los géneros cinematográficos - pero se puede hacer extensiva esa idea a otros géneros, como el caso de la telenovela- que cada uno de ellos tiene un “campo de lo decible propio” (20) y, consecuentemente, todos los otros posibles no podrían tener lugar allí, serían imposibles. Entonces, ¿cómo perciben las espectadoras aquello que es decible en el género? ¿De qué modo leen los cambios operados en ese campo? ¿Cómo interpretan y vivencian los vaivenes estilísticos?

Mazziotti (1996) afirma que “La telenovela constituye un buen ejemplo de cómo cambiar reglas, adaptar, parodiar” (13) sin abandonar el género. Si en el primer capítulo se menciona que la evolución del género posibilita la existencia de variantes estilísticas, la inclusión de nuevas temáticas y algunas mutaciones en el orden retórico o de la enunciación, en éste se busca reconstruir la perspectiva de las espectadoras respecto a esas transformaciones. A través de lo que ellas cuentan en las entrevistas se deja ver el acto de memoria que exhibe la capacidad humana de “(...) poder dominar el propio pasado para inventariar no lo vivido (...) sino lo que queda de lo vivido” (Candau, 2008:68).

Metz (*op.cit.*) deconstruye el concepto de verosímil y conserva tanto el sentido que le otorgaron al término Platón y Aristóteles (el verosímil en términos de relación de un texto con la opinión pública) como el de los clásicos franceses del siglo XVII (hay tantos verosímiles como géneros). Por un lado, hay que rescatar lo que de arbitrario y cultural es inherente al verosímil: para ello Metz ejemplifica cómo en la literatura francesa del siglo XVII la mujer verosímil era alegre y la de 1930 casta y lánguida. Así llega a definir el término como “(...) algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es (es únicamente) lo que se parece a lo verdadero sin serlo” (28).

La telenovela como género ficcional combina elementos del verosímil social con los propios del verosímil ficcional. El verosímil social remite a aquello que es posible en los discursos sobre la vida social (Petris, *op.cit.*) y, en este aspecto, no todas las telenovelas articulan este verosímil con el ficcional de la misma manera.

Steimberg (1997) propone algunas categorías sobre las variaciones estilísticas de la telenovela en Argentina. Así se manifiesta la existencia de un estilo de telenovela “primitivo”¹⁰⁹ en donde hay un verosímil de género fuerte frente a un verosímil social débil. ¿Y en qué aspectos observa un verosímil débil? En lo esquemático de los espacios pero también de los personajes que manifiestan una interioridad de escasa complejidad; en la marcada oposición entre la maldad y la bondad exhibidas de manera hiperbólica y en la ausencia de contradicciones.

Estos rasgos estilísticos se contraponen con lo que se denomina “momento moderno” en el que aparece una oposición visible en las telenovelas entre ambos verosímiles: existen

¹⁰⁹ Cabe destacar que Steimberg alude en su texto a la diversidad y complejidad de los relatos de las telenovelas y, en este aspecto, entiende que Argentina es uno de los lugares en los que las telenovelas evidencian transformaciones de estilos antes que en otros países. Identifica por ello tres momentos de rupturas estilísticas pero añade que la presencia de cada etapa no implica la muerte de las dos anteriores. Es decir, señala la coexistencia de estilos.

personajes que, aun cuando no tengan mucha complejidad son más reflexivos y van transformándose a la par del relato; hay nuevos conflictos y una apertura a la inclusión de nuevos vínculos laborales o alusiones a la coyuntura política. Finalmente, en el estilo neobarroco o posmoderno la telenovela ya habla de sí misma y no esconde las gramáticas de su producción (juega con las reglas del género, exhibiéndolas y burlándose de ellas); hay mezcla de géneros y los personajes son más complejos.

María Victoria Bourdieu (*op.cit.*) por su parte –y como ya he señalado– afirma la emergencia de otro estilo en la primera década del siglo XXI: “se potencia el acercamiento al verosímil social antes que al del género” (89). Observa en las telenovelas argentinas de ese período un estilo más cercano al moderno porque éste convierte a la telenovela en un espacio capaz de absorber conflictos y realidades sociales.

Las telenovelas que hoy se emiten en la pantalla argentina –un palimpsesto que recoge escasas producciones locales y una variedad de enlatados– lucen la coexistencia de diversos estilos. Pero más allá de esa apreciación me interesa describir y analizar cómo las espectadoras leen y narran las variaciones estilísticas a las que el género estuvo sometido (no lo limito a las producciones argentinas), en gran medida como parte del proceso de segmentación de los públicos.

¿Qué les ocurre a las entrevistadas cuando en las telenovelas aparece un verosímil social fuerte, es decir, aquello que en una sociedad (o en gran parte de ella) es considerado como incuestionable?

A partir de lo que se analizó previamente se abren algunas zonas de interés, por ejemplo, cómo son pensadas/leídas las telenovelas actuales que recuperan del estilo moderno la capacidad de incluir o incorporar problemáticas sociales y que retoman del estilo posmoderno la mayor complejidad de los personajes así como la mezcla de géneros (por ejemplo, en el caso de *La Leona*). Para las espectadoras esas telenovelas son percibidas como elementos vanguardistas, transgresores. Y aquello que de vanguardista aparece es lo que genera en ellas una nueva contradicción: las telenovelas se transforman en un objeto de deseo que cuando se consume acaba de perder su magia o termina, incluso, generando rechazo. Y, nuevamente, emerge el deseo de volver al romanticismo como vector del verosímil ficcional de la telenovela y en lo que de utópico hay en él aunque consideren que un abuso hiperbólico de ese núcleo esté en la actualidad desprestigiado.

Al recordar a Alberto Migré las espectadoras coinciden en mencionar que en esta época “no tendría éxito” (Entrevista #13) o “(...) se hubiese muerto de hambre (...) porque

era muy romántico” (Entrevista #10). Sin embargo, a pesar de ello cuando aluden a la telenovela *Rolando Rivas Taxista* valoran la presencia de un verosímil social fuerte¹¹⁰:

Creo que incorporó al hombre a la telenovela y los hombres no miraban telenovelas porque era un género de mujeres. Ponía algunas cosas políticas: eran años candentes, era la vuelta de Perón a la Argentina, y los hombres la empiezan a ver porque miran a Rolando Rivas, el taxista, el porteño, el amigo de ley, el que iba al café con los amigos... Se empiezan a identificar en muchas cosas (Entrevista #6).

Las entrevistadas se enfrentan a contradicciones porque los recuerdos de las telenovelas (pasadas y contemporáneas) se articulan en una dualidad que transita entre lo conservador y lo transgresor. Aun cuando lo pasado se orquesta con una mirada idílica o “naif” -tal como lo expresa una de las entrevistadas- en la resolución de ciertos conflictos, especialmente los de la pareja protagónica, muchas narrativas contemporáneas que se alejan de la utilización de esos recursos son demasiado densas para las espectadoras. Y esa densidad –aunque no necesariamente implica la imposibilidad de continuar viendo esas producciones- se asocia con el acercamiento a conflictos sociales reales y latentes: el peso de la realidad se desplaza a la pantalla televisiva que lo exhibe.

Pero también la crítica aparece cuando la presencia de telenovelas extranjeras -como las producciones turcas que mencionan las espectadoras- se alejan en muchas situaciones de lo decible en los discursos de lo social, es decir, en el momento en que el verosímil social se torna débil. Lentitud en las acciones, un tiempo que no fluye y espacios esquemáticos son características de esas telenovelas y son también las más subrayadas por las espectadoras.

¿Y qué esperan las entrevistadas? El reciclaje de lo viejo pero que aparezca sin exceso, porque saben que los tiempos cambiaron, que las relaciones de pareja se transformaron y que el abuso del romanticismo puede volverse tan espeso como para ellas se torna la explotación de lo que denominan “lo real”. Ya nadie lo duda: la vida amorosa es, siguiendo a Bauman (2009 [2005]), líquida y, por lo tanto, está sujeta a constantes reemplazos para satisfacer los (efímeros) deseos. “Las de veinte años atrás (...) eran más mágicas. Como avanzó todo tanto perdés una cierta cuota de lo que es mágico”, dice Silvia (#2). Y esta pérdida de la capacidad de asombro se enlaza con la sensación que manifiestan otras entrevistadas:

¹¹⁰ Liliana Viola (2017) comenta que Migré insistía en su argumento de que el taxi era el cable o nexo para articular la historia romántica con la actualidad pero sin que la telenovela terminara convertida en un noticiero.

“En realidad me encantan las novelas que cuentan las cosas por primera vez, porque ahora ya están todas contadas, yo ya sé lo que viene” (Entrevista #4)

“(…) cuando es muy previsible lo que va a pasar es como que ya me aburren” (Entrevista #8).

Lo reiterativo y lo imaginable: parece que para las entrevistadas nada nuevo puede inventarse porque los mundos ya se han creado. La imitación de fórmulas, el pastiche, la repetición de lo conocido se articula como pieza de un rompecabezas en el marco de la posmodernidad (Jameson, 1991). De cualquier manera, a pesar de la crítica las espectadoras siguen encontrando alguna satisfacción en el consumo de estas producciones.

Tensión entre el pasado y el presente y una mirada aguda sobre el futuro: así las espectadoras recuperan una forma de sentir cada uno de esos tiempos de la telenovela como género y su capacidad para poner en juego las certidumbres e incertidumbres, los fracasos y las victorias individuales y colectivas.

1.1. Inclusión de nuevas temáticas

La telenovela puede incluir nuevas temáticas o motivos de otros géneros ya que éstos, a pesar de brindar un horizonte de seguridad y previsibilidad (Steimberg, 2005 [1993]), están sujetos a transformaciones y a nuevos registros, modos de narración e inclusión de temas que antes no formaban parte del campo de sus posibles (Mazziotti, 1996).

Los cambios en el género responden, por un lado, a peticiones del mercado pero también a ciertas lógicas propias del mundo sociocultural (Martín-Barbero, 1992). Si bien las telenovelas de cada país pueden presentar características comunes¹¹¹ me importa indagar qué destacan las espectadoras como inclusión novedosa y transformadora entre las producciones que veían antaño y las que consumen en la actualidad.

Para las entrevistadas ya aparecía un primer elemento rupturista –como he citado– en la famosa obra de Migré: ingreso de nuevos imaginarios que desmoronaban la rigidez de una

¹¹¹ No obstante, considero que esa forma de agrupar bajo un rótulo nacional puede resultar engañosa, confusa, debido a que en un país, por ejemplo, coexisten obras sumamente heterogéneas. Varios autores como Martín-Barbero (1992) y Mazziotti (1996, 2006) señalan la existencia de diversos estilos latinoamericanos de telenovela. Así se puede mencionar la telenovela mexicana, la colombiana, la argentina, la venezolana, la brasileña. Sin embargo, y como explicitan Borda y Lehkuniec (*op.cit.*), la presencia de producciones globalizadas hace que sea más difícil adjudicar una variante a un país ya que las procedencias de guionistas o actores son diferentes.

línea narrativa tradicional. En *Rolando Rivas Taxista* se incluía una temática diferente, próxima al verosímil social, en la que afloraba por primera vez “la realidad de un hombre que manejaba un taxi” (Entrevista #6) y se dejaban ver rastros de un contexto político y cultural. Y, más aún, habilitaba a leer entre líneas la problemática del aborto con el inesperado final de su primera temporada. Como afirma Liliana Viola (2017), Migré buscaba incluir temáticas que se entrometían en “territorios prohibidos” (45).

También las espectadoras subrayan la presencia de ciertas telenovelas –algunas más contemporáneas que otras– en las que asoman aspectos del nivel temático (en sentido semiótico) que terminan siendo tan centrales como la historia de amor¹¹². Por un lado, hacen mención a una producción brasileña, *El clon*, emitida en Argentina por canal 13 en 2002 y, por otro lado, a la telenovela argentina *Resistiré* (ya citada en esta tesis). En ambas se marca la inclusión de historias polémicas y la presencia de aspectos vinculados a otros géneros como el suspenso o el realismo mágico. En la primera, y como su título lo anticipa, se hace presente el fenómeno de la clonación humana (además de incluir otros dos tópicos como la drogadicción y las divergencias culturales) y, en la segunda, el tráfico ilegal de sangre y plasma humano.

Lina (#6) menciona a *Resistiré* como “una novela que salía de lo común, era diferente”. Silvia (#2) contesta que lo que más le llamó la atención de esta telenovela (porque la califica como la última que “le pegó”) fue la maldad. Esto no significa que en la historia clásica de las telenovelas no exista una esfera del mal¹¹³ pero, en todo caso, para esta entrevistada en la telenovela *Resistiré* es de otro tipo: ya no se trata de las acciones de un tercero/a que quiere, a toda costa, obturar la relación de la pareja protagónica. La apreciación de esta espectadora condice con el análisis que uno de los guionistas de esta producción, Gustavo Bellati, realiza en una nota de Emanuel Respighi: “En ‘Resistiré’ (...) no nos atamos a nada, ni siquiera a la concepción del bien y del mal que planteaban las telenovelas de antes” (*Página12*, 21 de noviembre de 2003). Y concluye que ese rasgo es el que posibilitó que personas que jamás se acercaron al género lo hicieran.

Esa última sentencia del guionista es la que también menciona Viviana (#4) para hacer referencia a otra producción, *El clon*. “La vimos todos”, explica y en ese sentido quizás se

¹¹² En el sitio web todotv.com la crítica que sigue a la sinopsis de *Resistiré* coloca a la historia de amor en un lugar subordinado respecto a otros ejes: “En ‘Resistiré’ la historia de amor, que es la que supone que origina todo el conflicto, es algo muy muy secundario en cuanto a la importancia de la trama (...).La trama es siniestra, compleja y perversa”.

¹¹³ La encarnación de la maldad en los villanos es una característica del melodrama y la tradición melodramática constituye la base de las telenovelas latinoamericanas.

revela el logro de una industria que pudo llegar a otros públicos. Carmen (#5) también lo confirma cuando dice: “*El clon* [la] empecé a ver por Viviana y después se enganchó mi esposo y mi nena (aunque mi nena no es de mirar novelas)” (Entrevista #5). En realidad esto no implica que antes espectadores varones no consumieran telenovelas¹¹⁴ pero quizás en algún punto –con esta producción que por momentos parecía alejarse del género- era más factible encontrar voces que ahora sí pudieran admitirlo.

¿Qué se escapaba en *El clon* de aquello que es esperable en una telenovela? Para Lina (#6) la alusión a un tema de ciencia que engendra dilemas éticos pero también

la historia de dos mundos distintos, dos mundos distintos no en cuanto a marcar riquezas y pobreza sino a dos culturas diferentes, la cultura árabe, la vida de las mujeres musulmanas, con una vida totalmente distinta de la mujer en Occidente. Eso uno no está muy habituado a verlo en una novela (Entrevista #6).

En este sentido, la valoración de las telenovelas deriva del elemento de lo exótico y lo extraordinario pero también de lo que es polémico o tiene cierto nivel de conflictividad. De esta manera cualquiera que lee esos parámetros puede remitirse a aquello que en periodismo se denomina criterios de noticiabilidad¹¹⁵, vale decir, valores que permiten la conversión de un acontecimiento en noticia. Estos criterios si bien presentan cierta estabilidad a lo largo del tiempo no son inmutables pues pueden variar en función de las culturas y del devenir histórico.

También en el caso del periodismo se menciona que todo lo que implica una ruptura en la vida cotidiana puede convertirse en noticia. En este aspecto, y pensando en la inclusión de nuevas temáticas en telenovelas más contemporáneas, el quiebre con lo previsible aparece en otro tópico que se subraya en las entrevistas: la trata de personas que se planteó en *Vidas robadas* (2008).

En esta narrativa más actual -y aquí sería casi imposible pensar en la definición clásica de telenovela aunque se registra como tal- la historia se centra mujeres que son secuestradas y obligadas a ejercer la prostitución. En este caso, Bourdieu (*op.cit.*) sostiene que esa producción a pesar de no haber sido un fracaso tampoco contó con una respuesta del público

¹¹⁴ Ya se citó en el capítulo II la vergüenza que generaba para algunos hombres decir que miraban telenovelas, como el caso que comenta Carmen (#5) al señalar que su hermano veía *Piel naranja* pero nadie de la familia podía señalar que lo hacía. Borda (*op.cit.*) refiere al consumo de telenovelas por otros públicos: “Por ejemplo, *Valientes*, la telenovela más vista en Argentina durante el 2009, tenía, según datos de la prensa, un 62% de audiencia femenina. Es decir, no una abrumadora mayoría, a pesar de que tenía un formato de melodrama clásico” (92).

¹¹⁵ Acerca de los valores noticia o criterios de noticiabilidad pueden leerse los textos de Borrat (1989), Rodrigo Alsina (2005 [1989]) y Martini (2000), entre otros.

que pudiera catalogarse de sustancial y esboza dos hipótesis: o bien son historias que el público no quiere ver porque prefiere programas de bailes y chimentos o todavía esos aspectos temáticos no se pueden asimilar.

Sin embargo, y a diferencia del planteo de Bourdieu (*op.cit.*), las entrevistadas registran en su memoria esta producción. Si *Vidas robadas* es traída a la escena de la entrevista y es verbalizada casi ocho años después significa que tuvo un impacto, aun cuando no sea medible en términos de rating.

Recordar no es una acción neutral, está cargada de emociones, afectos, pasiones, historias personales pero también de vinculaciones con contextos socioculturales. En el caso de *Vidas robadas* la historia habla de mujeres violentadas y eso también conecta con la insistencia de las entrevistadas al hablar del sometimiento de la mujer en las telenovelas turcas, mucho más contemporáneas. En este caso vuelve a emerger la idea planteada por una de las entrevistadas, Lina (#6), citada líneas arriba, en la que subraya el encuentro con un mundo distinto (árabe) en la telenovela *El clon*.

La reiterada mención a la violencia presente en las telenovelas turcas es una zona de interés para las espectadoras y concita mayor atención no solo por el espacio que le dedican cuando se interroga sobre la telenovela actual sino también por toda una trama de sensaciones y experiencias suscitadas por esas creaciones.

1.2.Conflictos que articulan el relato

Las espectadoras narran a la perfección uno de los conflictos clásicos de las telenovelas: la diferencia de clase. Pero, ¿qué ocurre con la presencia de aquellos que trascienden esa oposición entre la pareja protagónica -producto de la estratificación social- como obstáculo para la constitución de su amor? En este caso me interesa recuperar la presencia de los conflictos que exhiben las telenovelas turcas emitidas a partir de 2015 (retomo como corte el momento de realización de entrevistas que, tal cual se consignó, comprendió el período de septiembre a noviembre de 2016), especialmente el caso de las tres

producciones más nombradas: *Las mil y una noches*¹¹⁶, *¿Qué culpa tiene? Fatmagül*¹¹⁷ y *Esposa joven*¹¹⁸.

Si todo conflicto origina y promueve la acción, estas telenovelas colocan a las espectadoras ante un escenario inesperado: las tres instalan a las mujeres protagonistas en un ambiente de sumisión en el marco de una cultura estrictamente patriarcal. Ya desde su inicio las historias revelan el sometimiento de la mujer. A continuación presento, brevemente, una síntesis de cada una:

1. *Las mil y una noches* comienza con una propuesta de Onur Aksal (nombre del protagonista) a Sherezade Evliyaoglu (nombre de la protagonista) para que ella pase una noche con él a cambio de dinero. Ambos personajes trabajan en una empresa constructora propiedad de Onur. Sherezade es una arquitecta, viuda, que ante la situación de necesidad porque su hijo está enfermo¹¹⁹ (padece leucemia) recurre desesperadamente a su suegro (el señor Burhan) pero éste la rechaza ya que siempre había estado en desacuerdo con el matrimonio de su hijo. Ante la ausencia de alternativas acude a su jefe para que le preste el dinero. Éste propone entregárselo si pasa la noche con él. Finalmente, la protagonista “accede” a esa petición. Desde la telenovela se habla de una “noche negra”.
2. En *¿Qué culpa tiene? Fatmagül* la historia comienza con la violación de la protagonista por un grupo de amigos. En el portal de Caracol Televisión (canal colombiano) se realiza la siguiente sinopsis:

Fatmagül es una joven humilde que vive en una ciudad costera, donde trabaja en el campo para sacar adelante a su familia. Es novia de Mustafá, un pescador con el que construye una casa en la que piensan vivir cuando estén casados. Selim, el hijo del hombre más rico del pueblo se va a casar con su prometida Meltem, así que invita a sus tres mejores amigos para celebrar. En medio de la borrachera y bajo el efecto de las

¹¹⁶ Emitida durante 2015 por canal 13.

¹¹⁷ Emitida entre 2015 y 2016 por Telefé.

¹¹⁸ Emitida entre 2016 y 2017 por canal 13.

¹¹⁹ En la telenovela turca *Las mil y una noches* la enfermedad del hijo de la protagonista se revela como un componente clave que desencadena la historia de encuentro entre Sherezade y Onur. Así se recupera uno de los modelos de tematización de enfermedades que Nora Mazziotti (2006) categoriza y describe cuando analiza telenovelas latinoamericanas: el *modelo tradicional*, es decir, cuando la enfermedad se coloca para generar la conmiseración de los espectadores, acentuando el rasgo melodramático. Cabe señalar que la autora define otros tres modelos: 1. el de las *telenovelas pro-desarrollo*, con una función informativo-educativa; 2. el del *mechandising social*, es decir, “un tipo de *marketing* que no vende productos, sino que promueve información sobre aquellos asuntos propuestos por los autores y las televisoras” (106) y 3. experiencias aisladas que no encuentran una clasificación como el caso de la telenovela nicaragüense *Sexto sentido* (2001), creada por una ONG feminista (Puntos de Encuentro), en el que se trabaja, por ejemplo, la drogadicción.

drogas, Vural, Erdogan y Selim se encuentran en el camino a Fatmagül y abusan de ella, mientras que Kerim está inconsciente y al enterarse cree que también tuvo que ver en la violación. Lleno de culpa, Kerim busca a la joven para pedir su mano, pero ella destrozada solo piensa en la venganza, al igual que Mustafá quien al enterarse jura encontrarlos y hacerlos pagar por romper los sueños de su amada (...).

3. La protagonista de *Esposa joven*, una niña, es obligada a casarse y sometida a violencia física y psicológica. En el portal de *todotvnews* la historia se resume de la siguiente forma:

Esposa joven cuenta la historia de Zehra, una inteligente niña de 13 años, con grandes planes para el futuro, que ve su vida cambiada por completo cuando es forzada a casarse con un desconocido y millonario joven, Ali Kirman.

Luego del matrimonio, Zehra se traslada a vivir a una lujosa mansión junto a su esposo y la familia de él. En medio de tanto sufrimiento, una profesora que casualmente es la madre biológica de la niña quien ella cree que está muerta, será su mano derecha en su desesperado intento por escapar.

La emisión de esas producciones coincide con una realidad local signada por una violencia de género que se traduce en un incremento de la tasa de femicidios (una mujer es asesinada cada treinta horas). Las telenovelas turcas arriban a la pantalla argentina precisamente en 2015, año en el que el colectivo Ni una menos¹²⁰, integrado inicialmente por periodistas y artistas, tiene su primera marcha en más de ochenta pueblos y ciudades de Argentina. La convocatoria se viraliza rápidamente por las redes sociales, con el hashtag #niunamenos, y participan de la manifestación del 3 de junio más de 300.000 personas.

Los días previos a la marcha ya se anuncia la presencia de una posible multitud marchando frente al Congreso para visibilizar un tema instalado en las tres agendas: pública, política y mediática. Soledad Vallejos, en un artículo de *Página12* (“Ni una menos, el reclamo que se hizo masivo”) introduce una entrevista a Myriam Pelazas, docente en la Especialización de Género y Comunicación de la UBA y Coordinadora del Observatorio de la Discriminación en Radio y Televisión, con las siguientes palabras:

El próximo miércoles al final de la tarde, ante el Congreso, con la consigna Ni Una Menos, podría haber una multitud. Puede ser tan diversa como la que son capaces de interpelar, en una articulación inédita, el movimiento de mujeres, las celebridades cuyas fotos circularon a modo de adhesión, las y los periodistas no necesariamente especializados en género, el mundo político, el mundo sindical, las escuelas, las universidades.

¹²⁰ Se pueden leer los cinco puntos de compromiso en el sitio web: <http://niunamenos.com.ar/>

Una heterogeneidad de actores sociales asumen como propio el reclamo que, como luego señala Mario Wainfeld en su columna de opinión “Ni una menos, el arte de hacer visible” al domingo siguiente de la marcha, es un rechazo al machismo, la violencia, la discriminación y la desigualdad. La transformación de una demanda individual en una petición colectiva recupera una consigna clara: “Lo privado es político, lo invisibilizado gana terreno cuando logra hacerse notorio” (*Página12*, 7 de junio de 2015).

¿Cómo se vincula la presencia de esas telenovelas turcas, sus niveles de rating y la realidad local? Las espectadoras rescatan de las telenovelas aquello que les permite reconocerse y subvertir –al menos simbólicamente- el orden dominante. Aun cuando para las entrevistadas ese mundo de la mujer turca es muy distante de su contexto y, en líneas generales, se reconozcan aspectos ligados al alejamiento de un verosímil social (como ya he citado, en los espacios esquemáticos o en la lentitud temporal), en el fondo se revela una conexión con una realidad occidental: la violencia de género existe como problema concreto y cercano.

El consumo de la telenovela supone –entre otras cuestiones- una forma de fusionar saberes previos (Llano, *op.cit.*) y de conectar la propia experiencia con aquello que aparece allí, en la pantalla. De este modo, como explicita Martín-Barbero (1992), el reconocimiento adquiere ya no el sentido de operación redundante –según la explicación de un racionalismo que, anclado en una crítica a la alienación, entiende que el reconocimiento supone un desconocimiento- sino el de interpelación individual o colectiva que habla sobre un modo de conformación de los sujetos.

A inicios del capítulo me interrogo sobre qué es lo que subsiste del género telenovela en algunas producciones actuales como *Esposa joven* y marco -a modo de hipótesis y retomando el análisis de las entrevistas- que la relación de filiación entre madre e hija y el proceso que se traslada del desconocimiento hacia el reconocimiento, desde el no saber sobre el lazo sanguíneo hasta su descubrimiento, es lo que las espectadoras entienden como conflicto germinal. Y es, también, uno de los motivos que las conduce a seguir mirando esa telenovela (además de la situación por la que la niña es obligada a casarse y toda la serie de sucesos que se introducen). ¿Y qué las acerca, en suma, a ella? El conflicto de la pérdida de identidad y la necesidad de restituir una justicia a través del encuentro de la madre y la hija porque, en definitiva, en ese lazo de filiación aparece la única dosis de amor.

1.2.1. La exacerbación de la violencia en las telenovelas

En todas las entrevistas realizadas se menciona la violencia presente en las telenovelas contemporáneas, situación que es percibida como un elemento perturbador para la mayoría de las espectadoras. Algunas incluso comentan que dejan de mirar esas producciones:

¿Sabés qué otra novela empecé a ver? Otra turca que después la cambiaron de horario y a la chica la casan con un hombre poderoso de Estambul, no me acuerdo cómo se llamaba. La veíamos con mi nieta pero tuve que dejar de verla porque era muy agresiva con las mujeres (...) (Entrevista #8).

¿Ahora sabés por qué no miro las telenovelas, por qué no las termino? Porque se complican tanto que ya me cansan, digo: “no puede ser, la vida es complicada pero no tanto” (Entrevista #9).

Hoy la presencia de estas producciones en la pantalla local abre un interrogante: ¿cuál es la significación cultural y social de las telenovelas en las que la violencia aparece como contenido dominante?

En un artículo del diario *La Nación* del 25 de enero de 2016 (“Una fascinación difícil de explicar”) se cuestiona la relación de los espectadores con el consumo de estas nuevas producciones importadas porque allí el lugar de la mujer es el del castigo, el hostigamiento, el maltrato y el abuso. Quien firma el artículo de opinión, Natalia Trzenko, insiste en preguntarse cómo es posible que en un país en el que la campaña #niunamenos presenta un lugar visible en los medios y en la opinión pública también emerja “la pasión de los espectadores argentinos por una historias que contradicen tanto esos esfuerzos” de concientización. ¿Hay un lugar para la reconciliación entre esos dos polos?

Ante la incompreensión de la periodista y el lugar que -¿indirectamente?- le adjudica a los espectadores, como si éstos fueran -recuperando la idea de Stuart Hall- tontos culturales que solo se limitan a disfrutar de lo que se exhibe en la pantalla, entiendo que es primordial volver a preguntar qué hacen las espectadoras entrevistadas, en este caso puntual, cuando miran las telenovelas turcas.

Ya en su trabajo sobre novelas románticas Radway (*op.cit.*) entiende que el acto de lectura se funde en un doble gesto, el del combate y el de la compensación. Existe una apropiación del género que se traduce en un reconocimiento de los intersticios para poder erosionar el poder ideológico. La lectura funciona como un espacio de identificación pero también de lucha.

Aun cuando Radway insiste en enfatizar el carácter conservador del texto, sí encuentra una suerte de resistencia en el acto de lectura, porque incluso las propias entrevistadas le comentan que la práctica les ha servido para modificar su vida cotidiana. Esa paradoja (lo conservador del texto versus la posibilidad de transformación que dicen experimentar las lectoras) debe leerse como tal y se necesita destacar lo que sí se puede hacer con textos profundamente patriarcales. Para Radway en el uso de la novela romántica existe algo más que debe indagarse, es decir, no hay que quedarse con el simple rechazo a esos textos porque eso dejaría de ver el gesto de protesta que emprenden las lectoras. Como manifiesta Borda (*op.cit.*):

A pesar de sus críticas hacia el género, tanto Radway como Modleski¹²¹ se alejan de las condenas durísimas de feministas de otra etapa, que a su vez suponían una visión puramente victimizante de las mujeres, para ahondar en el extraordinario atractivo de la novela romántica y en la forma en que el género permite a las mujeres explorar sus identidades, más allá de sus mensajes explícitos. Radway, por ejemplo, contrasta el relato de la novela con la posibilidad que otorga a sus lectoras de asegurar un tiempo/espacio independiente, en el que se pueden sustraer a las demandas familiares (234).

En pleno siglo XXI, la violencia que se narra en la telenovela se percibe como real. Real como la que exhiben los noticieros cuando se relata, por ejemplo, que hubo un nuevo femicidio. En este aspecto, el temor ante la violencia que se escurre en la pantalla diluye el límite entre ficción-realidad al permitir que las espectadoras se enfrenten ante experiencias cotidianas y próximas (Llano, *op.cit.*).

De Certeau (*op.cit.*) entiende que la aparición de una representación no supone en absoluto lo que ella termina siendo para los consumidores. Desde su enfoque, la relación producción-consumo podría pensarse análogamente al vínculo escritura-lectura: frente a la tesis que sostiene que en la lectura de una imagen o texto hay pasividad, el autor afirma la persistencia de la actividad en la lectura ya que se trata de una

producción silenciosa [que] deriva a través de la página, metamorfosis del texto por medio del ojo viajero, improvisación y expectación de significaciones inducidas con algunas palabras, encabalgamientos de espacios escritos, danza efímera (52).

¹²¹ En este caso Libertad Borda retoma el trabajo de Tania Modleski sobre narraciones populares destinadas a mujeres (las novelas románticas de la editorial Harlequin, las novelas góticas y las soap operas) publicado en Estados Unidos en 1982 y en Gran Bretaña en 1984 bajo el título *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (tuvo una segunda edición en 2008). Allí Modleski plantea la influencia de estos productos de la cultura de masas en la vida de las mujeres pero no desde una mirada condenatoria.

Así se interroga, por ejemplo, qué fabrican hoy los consumidores con las imágenes de la televisión –que son las imágenes de los otros, los que tienen el poder- o con las revistas. Esas mercancías no pueden ser comprendidas como meros datos pues lo que evidencian es un “repertorio con el cual los usuarios proceden a operaciones que les son propias” (37). En esta línea, me pregunto: ¿no será esa inventiva la que hoy tienen las espectadoras para apropiarse de la telenovela? La existencia de un simbólico gesto de resistencia –o de resistencia leve como diría Radway (*op.cit.*)- se traduce en un modo de aprendizaje que las sitúa social y políticamente. Lectura oblicua, desviada (Martín-Barbero, 1983), que es, fundamentalmente, un modo de hacer.

1.2.1.1.El caso de *Esposa joven*

Esposa joven -telenovela de origen turco estrenada por la cadena Samanyolu en 2013 y distribuida en América Latina por Latin Media Corp-, comenzó a emitirse en la pantalla televisiva argentina el 11 de enero de 2016 a través de Canal 13.

Anteriormente mencioné que la historia de esta producción se centra en una niña que es obligada a casarse. Pero no comienza allí la tragedia. Guadalupe Treibel en un artículo de Página12 titulado “Alerta charrúa” (09/12/2016) expone toda una serie de circunstancias que la protagonista tiene que atravesar:

haber sido regalada de niña por sus pudientes abuelos maternos para defender el honor de su madre, entonces joven mujer soltera. Haber sido criada por un padrastro iracundo, capaz de golpearla hasta el desmayo. Ser obligada a casarse para preservar la honra de su hermano. Deber convivir con su familia política, que cuando no la manda a fregar o le dispensa epítetos impíos, le rompe su única posesión valiosa: los libros, y le trunca el sueño dorado de estudiar para convertirse en maestra. Ser vapuleada, violentada y violada por su esposo, y quedar embarazada a causa de la violación. Ser forzada a parir, aún a riesgo de su propia vida. Que el marido la cachetee y empuje con el niño en brazos. Caer en manos de tratantes de mujeres (¡en dos oportunidades!), que intentan prostituirla o venderla al mejor postor.

La aparición de estas situaciones llevó incluso a la senadora María Cristina del Valle Fiore Viñuales a elaborar en julio de 2016 un proyecto de comunicación (N° de Expediente 2686/16) para petitionar el traslado de dos telenovelas turcas (*Sila, esclava de amor* y *Esposa*

joven) al horario de protección al menor porque entendía que las conductas allí exhibidas podrían hacerle creer a los/las niños/as televidentes que éstas eran normales¹²².

Un dato curioso que surge del análisis de las entrevistas es la reiterada mención que las espectadoras hacen sobre la telenovela *Esposa joven*. Hablan de ella para referir a un caso extremo en el que la violencia ejercida hacia la niña se vuelve insoportable: un límite que resulta inadmisibile para el ojo del espectador, aun cuando sea ficción. Así algunas entrevistadas explican las causas de su alejamiento de la telenovela:

(...) después la dejé de ver, después de todas las cosas que le pasan, [cuando] el pibe se drogó y la viola a ella ya dije “basta”. ¿Sabés lo que hice? *Cambié mi horario de pilates*, te lo juro. No la quiero ver más. No le pueden pasar tantas cosas, desde que empecé. Nació, se la robaron a la mamá, en la casa...*basta* (...). *Y los miércoles (como no tengo pilates) trato de irme a otro lado. Voy cuatro veces para no mirar la novela a las seis de la tarde*. Antes iba a las siete y le pedí que me la baje una hora y me sirve a mí para ir a hacer compras. No la miro por eso. *De bronca. No voy a llorar* (Entrevista #5) (Destacado propio).

Después no pude soportar la forma de tratar a las mujeres y la dejé de ver. Yo cuido a mi mamá y a las ocho subo para llevarle la comida y yo me iba con el celular e *iba subiendo la escalera escuchando la novela, pero sufría porque estaba siempre pensando “¿Por qué? Pobre chica, qué malos que son” y dije “esto no es para mí”* (...). Ahora a veces estoy con mi mamá y algo miro, busqué el final pero no lo encuentro. Lo único que me encantó que vi es que mataron a Debrán, el malo, pero no sé cómo sigue (Entrevista #9) (Destacado propio).

Los dos fragmentos de las entrevistas citados exhiben la intersección entre telenovela y vida cotidiana. En el primer caso es curioso observar que la propia entrevistada busca autoconvencerse de que el camino frente a la violencia presentada es abandonar esa producción: “basta”. Ese término es la clave del repudio a lo que muestra *Esposa joven*.

A pesar de que esta entrevistada reconoce que la telenovela es un lugar para descargarse emocionalmente, en este caso percibe el llanto como totalmente injustificado. Para ella no hay necesidad de sentarse frente al televisor para ver esta producción porque lo único que puede generar lo que aparece en la pantalla es impotencia. La telenovela no merece el llanto; no es digna de ser consumida, aun cuando haya una especie de deseo de querer observarla ya que la propia espectadora sostiene que debe cambiar su horario de pilates para dejar de verla. Es decir, se obliga a no estar para no tentarse con la producción ya que llegó a

¹²² “Entendemos que este tipo de telenovelas turcas tienen como destinatario a los adultos y no han de ser productos de consumo habitual para niños, ya que se encuentran cargadas de violencia y malos tratos hacia la mujer; desaconsejándose su exposición sistemática hacia estos”, cita la senadora en el Proyecto. Al respecto puede leerse el documento original en el sitio web del Senado (<http://www.senado.gov.ar>).

un límite con el sufrimiento. Probablemente, la represión de esa necesidad de verla se conecta con la de las espectadoras que –pese a condenarla- siguen mirándola, es decir, esperan encontrar un final que sea feliz o, al menos, relativamente feliz. Y la felicidad, o un mínimo destello de ella, puede aparecer –únicamente- de la mano de la justicia.

En el segundo caso, la entrevistada también resalta su padecimiento frente a *Esposa joven* que se traduce en la frase “esto no es para mí” y, por consiguiente, en dejar de mirarla¹²³. Sin embargo, también marca con claridad que cada tanto mira algo. Allí se pone en juego una doble forma de mirar: por un lado, el término que se asocia con el sentido de implicarse con una telenovela, no interrumpirla y, por otro lado, aquél que funciona como sinónimo de curiosear. La espectadora menciona la noción de mirar en esos dos sentidos.

Ese ojo que de vez en cuando espía lo que ocurre en *Esposa joven* es, también, el que busca hallar la restitución de la justicia. De hecho, en ese fragmento mencionado la entrevistada acentúa que sí miró –en el segundo sentido explicitado- cuando mataron “a Debrán, el malo”.

Aunque resulta llamativo que estas espectadoras aludan a una telenovela que dejaron de mirar, lo importante es pensar cuál es el motivo de este registro de la memoria. En definitiva, en la acción de contar una actitud frente a la telenovela y una vivencia con un producto del género se pone de manifiesto no solo una condena a la violencia sino una reminiscencia a situaciones enlazadas con la actualidad local. El recuerdo compromete así la propia identidad de los sujetos ya que toda intervención de la memoria conduce a que lo recordado esté siempre en vinculación directa con el presente de quien habla (Candau, *op.cit.*).

Ante el fenómeno de la globalización que trae aparejado el de la desterritorialización y frente a una industria televisiva que empieza a privilegiar una vez más, como en otras etapas históricas, la incorporación de enlatados, las espectadoras insisten en conectar aquello que en apariencia es lejano con una realidad concreta, próxima. Frente a una industria que ennoblece lo extranjero, las espectadoras se encaprichan por buscar vestigios de lo local. En este aspecto, un trabajo que intenta aproximarse a la recepción para poder comprenderla es una pretensión necesaria en el campo de la comunicación pero esto no debe llevar a olvidar “el rol cada vez más decisivo de la industria, ni la importancia de las políticas culturales” (Mazziotti, 2006a:69).

¹²³ La entrevistada cuenta, incluso -y como se expresa en la cita- que la telenovela la escuchaba mientras hacía otra cosa.

No obstante, no todas las entrevistadas dejan de mirar la producción turca. Patricia (#1) relata que mira la telenovela a pesar de que hay “mucha crueldad, mucho llanto, mucha angustia” e incluso añade que “tendría que investigar porque supuestamente la realidad [de las niñas en Turquía] es así” (Entrevista #1).

Cuando Viviana (#4) se enfrenta a la pregunta “¿Por qué seguís mirando *Esposa joven?*”, ya que previamente afirma que la tendría que haber dejado de ver, repite la frase “La miro porque” y hace una breve pausa. Intenta pensar y en una proposición afirmativa resume: “Porque no puedo creer lo que inventan para seguir”. Sin embargo, en otro momento sostiene: “esta de Zehra [el nombre de la protagonista en la ficción] ya la podría haber dejado y la sigo mirando ‘a pesar de’” y subraya esas palabras. En la pausa y en la acentuación se observa cómo razón y deseo entran en tensión. La síntesis de la causa por la que sigue mirando se expresa rotundamente luego de ese énfasis: “ya quiero que termine bien, porque pobre piba, cada vez peor... Y quiero que termine bien”. Inicio y cierre de frase redundante para marcar el efecto: lo que importa es, justamente, que la telenovela pueda restablecer la justicia. Lo que se espera es el desenlace reparador, un efecto simbólico en la pantalla pero con esa dosis de compensación.

Las críticas mencionan que todas las vicisitudes que se muestran en la telenovela se presentan ante la mirada del espectador como naturales, indiscutibles. Sin embargo, y en función de las mujeres que entrevisté, me interrogo: ¿hasta qué punto son para ellas incuestionables? Que una telenovela como *Esposa joven* tenga éxito en términos de niveles de rating, ¿es suficiente para afirmar rotundamente que quienes la miran aceptan lo que ven en la pantalla? La discusión vuelve a remontar a épocas en las que se debatía el papel de los sujetos televisivos, entre las miradas apolíticas y las versiones integradas (parafraseando a Umberto Eco).

La telenovela extranjera toca núcleos sensibles de las espectadoras que encuentran allí los rastros de un horror que condenan y que se articula, como mencioné, en una doble situación: o se quiere mirar el producto ficcional para ver cómo se resuelve todo o se busca abandonarlo ya que resulta totalmente intolerable. ¿Y qué se observa, en suma, en esa memoria que se activa y que provoca que las entrevistadas empiecen a relatar fragmentos de la telenovela o actitudes frente a ella? El diálogo con un relato que se torna en el diálogo con la experiencia, porque en definitiva la vivencia de otras mujeres se convierte en la propia: se sufre como si le pasara a una misma. La reactualización del contenido que ofrece la telenovela se gesta desde la articulación con la vida cotidiana, por ello esa capacidad de las espectadoras implica una resistencia.

Mirar para condenar: ésa es la clave. Encontrar -y encontrarse con- el rechazo. Abandonar una telenovela o seguirla hasta el último capítulo porque se espera un cambio de destino, el triunfo de la virtud, de la justicia. En uno u otro caso, la desaprobación -que no es otra cosa que un marcado posicionamiento político- se hace presente y en ese sentir subyace la implicación –el “estar implicado/a”- y el reconocimiento de que la telenovela muestra y habla de afectos de la vida real. Así las espectadoras realizan una toma afectiva de partido ante esas situaciones que muestra la telenovela (González, 1993).

2. Transformaciones de héroes/heroínas y villanos/villanas

La telenovela recogió del melodrama aspectos como la movilización de ciertos sentimientos (el *pathos* aristotélico) y la incorporación de personajes centrales que representan unos modos de ser y tienen unos patrones de conducta fácilmente identificables (activación del *ethos* aristotélico).

Si en el relato no hay acción sin conflicto, el acoso de la maldad que impide el triunfo del bien se materializa en lo que Rosa Gómez (1996) denomina fuerzas actanciales, es decir, por un lado, la heroína y el héroe galán que representan el bien y, por otro lado, la villana y el villano que simbolizan el mal.

Para cualquier espectador de telenovela no es novedad que existan personajes que encarnan la maldad y aquellos que son retrato de la bondad, la virtud, la nobleza. Incluso, en las telenovelas tradicionales esos sujetos son reconocidos a simple vista desde los rasgos retóricos, por ejemplo, los colores de la vestimenta: el negro o rojo para las villanas; el blanco, para las heroínas.

Todo/a protagonista en una narración debe cumplir con determinados requisitos para que pueda ser definido/a e identificado/a como héroe/heroína, más allá de que existan distintas tipologías en los relatos. En este aspecto, ¿cómo puede un personaje ser reconocido como figura heroica? Arroyo Redondo (2006) señala dos cuestiones básicas –entre otras- que deben ser consideradas para pensar en la construcción de un héroe:

- a) la carencia de la que -inevitablemente- parte, ya sea material o espiritual y
- b) la posesión de un secreto, como motor de la acción.

Generalmente, más allá de algunas excepciones¹²⁴, a la mujer heroína se la identificó con “la bondad, la ingenuidad y la capacidad de sacrificio” (Gómez, *op.cit.*:43) mientras los actantes del mal se asociaban al “(...) engaño, la elucubración de planes maléficos, una vida sexual manifiesta en el caso de la villana” (44). Como afirma una de las entrevistadas, Lina, de chica solía mirar telenovelas porque además de que le atrapaban las historias de amor, le gustaba el rol de la heroína, es decir, “la chica buena que al final consigue quedarse con el muchacho porque las chicas siempre eran buenas y abnegadas (...)” (Entrevista #6).

Pero si la telenovela es un género abierto a la mutación, también los héroes y heroínas que allí se presentan adquieren características diferenciales, dejando huellas de las transformaciones socio-culturales. Todo/a héroe/heroína resume o encarna determinados ideales que son reconocidos por la sociedad, por lo tanto, lo que permite a cualquier personaje convertirse en ese sujeto varía históricamente en función de los valores hegemónicos.

En la mayoría de las telenovelas contemporáneas la construcción de los personajes se caracteriza por demostrar su ambigüedad, sus dilemas y contradicciones, habiendo lugar tanto para villanos/as que cobran una dosis de humanidad (sujetos vulnerables, sensibles, atravesados por duras historias de vida) como para héroes/heroínas vengativos/as, atravesados/as por el rencor, dispuestos/as a romper las reglas dominantes, casi imitando las actitudes de los/las villanos/as.

Las figuras de las/los villanas/os y las heroínas o los héroes revelan nuevos modos/formas de vínculo social porque como ya anticipaban Martín-Barbero y Muñoz (1992) en su trabajo sobre la telenovela colombiana, los personajes no son estáticos sino que emergen nuevos perfiles que exhiben “(...) opacidades y contradicciones, de brechas culturales y morales en la aparente normalidad de la sociedad (...)” (73). En esta línea puede citarse la caracterización que Borda y Lehkuniec (*op.cit.*) realizan del personaje de María Leone, la heroína de *La leona*: una obrera textil, madre soltera, primera heroína de telenovela que es reprimida por la policía, mujer que “no renuncia a la vocación, a la maternidad, al sexo, al amor ni al compromiso” y de la que se sabe que, a diferencia de otras heroínas, no se va enfermar ni morir de amor porque “tiene demasiadas cosas que hacer”. Y, a pesar de ello, el melodrama sigue intacto en esa producción.

¹²⁴ Sobre el caso de la telenovela *Antonella*, Petris (*op.cit.*) y Kirchheimer (1996) entienden que allí la heroína fractura el arquetipo clásico y, por ello, el producto termina siendo rupturista, es decir, abre la presencia de un nuevo estilo en el género. El personaje de Antonella es el de “una heroína desencajada que no juega con el amor” (Kirchheimer, *op.cit.*:109), que sabe retomar artimañas de la villana y acaba convirtiéndose en una mujer “ya no sumisa sino contestataria, ya no ingenua sino provocadora, ya no pasiva sino culpable de los sucesos” (Petris, *op.cit.*:119).

Sin embargo, la variación en la construcción de los personajes que simbolizan el bien y el mal -y que es solo un trazo de los múltiples cambios por los que atravesó el género- provoca contradicciones en las espectadoras entrevistadas. ¿Qué buscaban estas espectadoras antes y qué esperan encontrar ahora? ¿Las sigue seduciendo el papel de la heroína sumisa, inocente, cándida? ¿Cómo se manejan con esa ambivalencia moral que exhiben hoy los actantes de la esfera del bien y de la esfera del mal?

Las entrevistadas coinciden en resaltar los roles de la heroína y la villana presentados en la telenovela *Avenida Brasil*. Lina, conmovida en su juventud por el rol de la heroína, relata con claridad cómo en el final de esta telenovela -restitución de la justicia mediante- en el encuentro entre la villana y la heroína -una condenada; otra triunfante- se revela que “en el fondo eran bastante parecidas”. Esa semejanza se produce porque “las dos habían sido víctimas de algo” (Entrevista #6).

En *Avenida Brasil*, Nina, personaje que trece años después regresa desde Argentina a su tierra natal para vengarse de su madrastra, se presentó en los primeros capítulos como una figura incapaz de cometer algún acto de maldad. Se la mostró incluso frágil, indefensa, a pesar de sostener un deseo de reparación del daño que se le había causado cuando era niña. No necesariamente condensó acciones totalmente positivas ya que, al respecto, en varios capítulos el personaje cálido y dulce de Nina se transformó en alguien que llevó la venganza al extremo, humillando y degradando a la villana. La justicia fue la que la propia protagonista consideró como válida, su modo de comprenderla. Los roles mutaron: la villana se tornó débil y se buscó que el espectador tuviera piedad, aquella que la heroína no parecía poseer. A través de ese rasgo de humanidad y vulnerabilidad el espectador pudo considerarla como una figura entendible.

En el capítulo final Carminha se convirtió en un personaje cálido: si bien la villana tuvo su merecido castigo, pagando las consecuencias por los males cometidos, se volvió un sujeto sufriente, se reveló también como víctima de la vida, con capacidad para amar. Es por ello que lo que se resaltó fue el aspecto quebrantable de su figura: el espectador pudo ver como algo lejano el carácter maléfico y se encontró con el lado comprensible de la villana. Carminha se mostró sensible frente a la oportunidad que le otorgaron su hijo y la mujer de éste (que era la heroína de la telenovela): conocer a su nieto.

La metamorfosis de la villana se observó con claridad en los juegos de primeros planos en los que se resaltó un rostro sufriente. En la escena de encuentro entre la villana y la heroína, después del paso del tiempo y en el marco de una reconciliación, ésta última también supo aceptar que para conseguir la justicia cometió algunos males: “transformé tu vida en un

infierno”, fueron las palabras que tuvo frente a la villana. Esa manera de presentar a la villana coincide con aquello que Borda (*op.cit.*) observa en las historias escritas por fans¹²⁵: “En los fanfics, ya no se puede detestar a estas figuras, porque comienzan a mostrar su arrepentimiento suavizando sus aristas, y hasta a vislumbrar la posibilidad de ser felices también” (230). Si bien en un caso se habla de la producción, es decir, cómo se materializa desde la telenovela el desenlace de la villana y, en otro caso, el arte de leer y de construir a través de los fanfics personajes malvados que tienen la capacidad de transformarse, el punto en común es esa nueva mirada sobre personajes que históricamente estuvieron encasillados en unos modos de hacer y de decir.

¿Qué se puso en juego en esa escena final de *Avenida Brasil*, recordada y destacada por las espectadoras? La empatía, dice Patricia (#1), “el saber ponerse en el lugar del otro” (#1) porque, como afirma Lina (#6), Carminha quería “salir de un mundo al que siempre detestaba”. Y de esta forma las entrevistadas ya no comentan la unión de la pareja protagónica, no aluden al *happy end* –¿lo omiten porque es algo evidente o porque no es lo más importante?- sino que destacan el entendimiento de dos mujeres a las que la vida, a su modo, las desgarró. “Las dos mujeres me parecieron importantísimas”, sentencia Lina (#6), casi en un acto de alabanza a la presencia de esas dos figuras. La carencia –material o espiritual- a la que alude Arroyo Redondo (*op.cit.*) como característica inherente a la figura de la heroína también aparece, en este caso, en la villana y es lo que las entrevistadas destacan.

En la simbolización de los personajes se catalizan aversiones, deseos y pasiones (Martín-Barbero y Muñoz, *op.cit.*) de las mujeres y se exhiben unos modelos de constitución de la identidad abiertos a la temporalidad y el devenir.

La lucha de una u otra mujer -aún sin desconocer la importancia que tiene la restitución de justicia para la heroína y la necesaria condena a la villana- es valorada porque, en definitiva, se reconoce la carencia –como diría Arroyo Redondo (*op.cit.*)- de ambos personajes. Esto interpela a las espectadoras ya que habla de lo que puedo denominar una herida de la que los seres humanos estamos hechos.

Si en sus inicios el melodrama era el espejo de una conciencia colectiva (Martín-Barbero y Muñoz, *op.cit.*), las transformaciones de unas villanas y unas heroínas también les

¹²⁵ El término *fan fiction* o *fanfiction* alude a relatos ficcionales que se basan en productos audiovisuales ficcionales o novelas y son elaborados por fans (televidentes o lectores). Según afirma Borda (2012) no existe desde la academia una historización detallada del fenómeno de la fan fiction pero sí son los propios fans los que dan a conocer datos en sitios web (desde Wikipedia hasta The Fan Fiction Symposium). La fanfiction tiene una larga tradición como práctica fan que -según lo que puede recuperarse- se remonta a la publicación de historias en base a la serie *Star Trek*. Para otro análisis sobre el estado actual de la práctica, véase Jamison (2013).

permite a las espectadoras encontrar metáforas de la vida (Llano, *op.cit.*). La memoria que las espectadoras tienen de las telenovelas posee un anclaje en historias personales pero se funden, ineludiblemente, con contextos sociales, políticos y culturales.

Ana María Fadul (1993) destaca la necesidad de pensar una historia de las telenovelas considerada no como historia de las ideologías dominantes sino como una historia de escenas culturales. Tal vez la telenovela sea –siga siendo– para las espectadoras un lugar para soñar con nuevas realidades donde las emociones tengan el sello de lo interminable (González, *op.cit.*).

CONCLUSIONES

Las ciencias sociales, en línea con la conceptualización de Agnes Heller (1989), se dedican a consignar problemas, dilucidarlos y a crear significado para contribuir a nuestro autoconocimiento. Así, a lo largo de la tesis he intentado analizar la relación entre uno de los géneros televisivos de larga data en nuestro país y en el resto de Latinoamérica, la telenovela, y las espectadoras que en el transcurso de sus vidas han destinado infinidad de horas para su consumo. En este aspecto, una indagación de esta índole requería (re)pensar el concepto de memoria y entenderlo como una fuerza de identidad (Candau, 2008) ya que solo un acercamiento a la memoria de estas espectadoras permitiría documentar la intersección entre ese género y la recepción. Entiendo que es a través del análisis de la interacción que se pueden analizar identidades y memorias (Orozco Gómez, 2006).

Al principio de este trabajo mencioné que mi interés por efectuar una investigación de estas características se vinculaba con una idea que a mi entender era fundamental: todavía hay que decir algo más acerca de la relación entre el género telenovela y sus televidentes. De esta forma consigné las dificultades para entrevistar a hombres espectadores pero también mencioné las posibilidades que se abrieron al indagar la perspectiva de las mujeres espectadoras que fueron seleccionadas por su larga trayectoria en el consumo de telenovelas emitidas en la televisión argentina (tanto locales como internacionales).

Abordar la memoria de las espectadoras era una condición esencial para poder observar la mirada que ellas tienen sobre las transformaciones del género. Y, en este aspecto, comprendí que se constituía en una vía de acceso para pensar si hoy, en un mundo posmoderno, estas televidentes encuentran en las telenovelas referentes para identificarse.

Asimismo me propuse investigar la visión que ellas tienen de sí mismas como consumidoras de telenovelas y la manera en que estas últimas han incidido en su vida cotidiana, tanto en sus vínculos primarios como secundarios. Para ello recuperé la perspectiva de Silverstone (1996) cuando afirma que ver televisión define unos espacios para soñar pero también para actuar. Si los medios son, entonces, un elemento indispensable en el mundo contemporáneo ya “no se trata de estudiar a los medios en sí sino en sus imbricaciones con procesos socioculturales más amplios” (Grimson y Varela, 1999:8). Es por esto que a lo largo de esta indagación pretendí profundizar en los modos a partir de los cuales las telenovelas permiten “documentar (...) los pesares, fantasías, temores y frustraciones” (González, 1993:74) de las espectadoras pero también ahondar en las formas de apropiación emergidas desde la recepción, puesto que en el consumo existe productividad (de Certeau, 2010 [1980]).

Ante este contexto decidí -teniendo en cuenta los costos de oportunidad a los que hace referencia Morley (1996)- realizar un trabajo metodológico de corte cualitativo, insertando la tesis en el campo de los estudios denominados como etnografía de audiencias. En esta línea sostuve –siguiendo a Vassallo de Lopes (2006)- que la recepción no es solamente un área de investigación sino que supone, ante todo, una perspectiva de investigación.

Pero para analizar la recepción tuve en cuenta que este objetivo no puede lograrse aislando esa instancia, como si fuese un momento separado y desarticulado de la producción. Por ello comprendí que era indispensable realizar un recorrido descriptivo y explicativo de la evolución del género telenovela en la pantalla televisiva argentina, es decir, intenté abordar una aproximación a la circulación de telenovelas en Argentina contemplando las mutaciones ideológicas, políticas, económicas y socioculturales.

La telenovela es uno de los géneros que, desde sus inicios, acompaña el proceso de desarrollo de la televisión argentina. Desde su etapa inicial en la que hay cierta indefinición genérica, la telenovela puede crearse una identidad que, como tal, también se halla sujeta a mutaciones (en el orden de lo estético pero también en el campo narrativo) en función de los públicos y de los localismos regionales de sus lugares de producción. A partir de la década del sesenta se desarrolla una incipiente industria televisiva y, en el caso de las telenovelas, los libretos de autores argentinos son vendidos en el exterior. Ese desarrollo es entorpecido por la cruenta dictadura cívico-militar provocando la destrucción de la industria de la telenovela. Recién con el retorno a la democracia se produce una reactivación de la producción y circulación de telenovelas, período de gracia que culmina hacia 1989, en el que junto al proceso de privatización de los canales comienza una apuesta por las importaciones. Hacia mediados de los años noventa –y con el surgimiento de las distribuidoras- crecen las ventas de telenovelas, modificándose los contenidos para que puedan ser verdaderos productos transnacionales. Posteriormente, en el marco de la discusión desarrollada sobre la concentración mediática hacia fines de la primera década del siglo XXI, se establece por ley (26522) la necesidad de crear condiciones para producir contenidos audiovisuales de origen nacional, entre ellos productos de ficción necesarios para desarrollar la cultura local. Empero, los esfuerzos terminan conduciéndose en la dirección contraria con el desmantelamiento de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. El panorama actual –me refiero al momento de formulación y desarrollo de esta tesis- es el de una grilla televisiva invadida por telenovelas extranjeras y el de un descenso de la producción de ficción local.

Si el género telenovela exhibe rasgos de la época, a partir del segundo capítulo abordé la relación entre *memoria*, *espectador* y *vida cotidiana* para comprender la perspectiva de las

espectadoras. En las entrevistas realizadas se observa que la telenovela cumple ante todo una función de objeto transicional que permite brindar seguridad para que las espectadoras puedan moverse en sus mundos cotidianos y esto se evidencia no solo en lo que se recuerda sino en el modo en que se lo hace. Menciono, a modo de ejemplo, el relato de una de las entrevistadas, Beatriz, que afirmaba cómo las telenovelas de Alberto Migré le habían servido durante su adolescencia para enfrentarse al amor de pareja. Se trataba de un saber sobre “lo cursi” que, en definitiva, y como afirma Liliana Viola (2017) en su análisis sobre la obra más emblemática de Migré, *Rolando Rivas, taxista*, “transmitía una promesa de ingenuidad” pero al mismo tiempo, a través de un poema malo, terminaba concediendo al mundo “una dimensión humana e íntima” (13) en un contexto al que la autora califica de avanzada moralista en tanto consignaba los parámetros de lo bueno y lo malo, del buen gusto, de lo correcto y lo indeseable.

El consumo de esas telenovelas permitía la articulación de saberes previos de las espectadoras (Llano, *op.cit.*) pero también la formulación de unos nuevos, que tenían una incidencia real, palpable, en sus modos de conducta. Al mismo tiempo, el goce del consumo dejaba de ser un simple goce estético agotado en esa instancia, puesto que intervenía en la construcción de la sensibilidad de las espectadoras, una sensibilidad que operaba en los vínculos interpersonales que ellas establecían. “Cuando era chica a mí me pasaba que me encantaba ser Mónica Helguera Paz”: en esta frase aparece el goce hecho carne. Podría pensar que se trata de una confusión, que la espectadora quiso indicar que le gustaba parecerse a ese personaje pero en la utilización del término “ser” aflora la visibilización del proceso de identificación que tiene consecuencias en la praxis. Ser como ese personaje implicaba llevar adelante unos modos de conducta determinados y, consecuentemente, una forma de establecer relaciones.

Acerca de los personajes recordados señalé que para las espectadoras se ponen en juego dos cuestiones: 1) la empatía con personajes socialmente desplazados por su pertenencia a una clase social de bajos recursos y 2) una afinidad con las mujeres que encarnan la materialización de una lucha individual o colectiva. Ese recuerdo no puede pensarse por fuera de la capacidad que tiene la telenovela de devolverle magia, como diría Martín-Barbero (1997), a la vida cotidiana. La lucha del personaje que intentará salir de su condición social o la batalla de la mujer que buscará superar situaciones de vulnerabilidad acontecerán en la pantalla pero serán una oportunidad para crear y restituir una cuota de ilusión a cada espectadora, avivar la pretensión de transformación y generar nuevos

imaginarios sobre lo posible y lo deseable ya que es a través de ellos que “una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma” (Baczko, 1990:28).

También la evocación a personajes que cumplen el papel de amigos/as en las telenovelas permite entrever la importancia que las espectadoras otorgan a esos vínculos porque es una manera de reforzar los lazos de solidaridad y romper con todos los procesos tendientes a la individualización propios de la contemporaneidad.

Evaladoras de las telenovelas, críticas, y verdaderas expertas, formadas en el consumo a lo largo de los años, las espectadoras tienden a detenerse en la calidad actuarial (aun cuando no coincidan, completamente, en todos los nombres citados). En ese punto es significativa la valoración que hacen de los protagonistas masculinos: si el primer acercamiento a las telenovelas podía producirse por el físico de los actores eso no impedía tener criterios para calificar su trabajo que, en muchos casos, no era favorable. Frente a la erotización del protagonista masculino las entrevistadas responden que la mayor seducción se encuentra en la labor actuarial.

Asimismo, la mirada que las espectadoras tienen sobre el tiempo de consumo de telenovelas es llamativo en tanto revela el significado social de ese tiempo y también el tipo de demanda que hacen de él (Martín-Barbero, 1992). Ver una telenovela es para las espectadoras un consumo de la adolescencia porque solo en ese período se avala la ensoñación, la melancolía, el romanticismo. En la adultez el sentimentalismo resulta incómodo, especialmente ante la mirada de los demás. Es importante resaltar que las espectadoras sabían que estas entrevistas se realizaban en el marco del desarrollo de una tesis de maestría y por lo tanto sus respuestas mostraban ciertas incongruencias que, en el fondo, revelaban la tensión entre lo esperable socialmente –lo que es válido decir- y las vivencias personales. Así, en muchas ocasiones aparece la reiteración al consumo de telenovelas como aquello que corresponde a un tiempo improductivo y ello demuestra que todavía existe una doble carga: por un lado, la necesidad de la mujer de justificar la utilización de su tiempo (porque el tiempo libre no puede ser una opción) y, por otro lado, la existencia de consumos más válidos que otros.

De esta forma, plantear como esperable el consumo de telenovelas durante la adolescencia conduce a problematizar el valor del placer. Para las espectadoras ver telenovelas es placentero pero también se muestra la carga de la culpa (que es la otra cara de la condena social) cuando aparece el discurso moralista que intenta justificar el consumo. Ver una telenovela como tentación ya marca la perspectiva desde la cual se posicionan las entrevistadas. De hecho, es llamativo que ante el horror que aparece en algunas producciones

contemporáneas, una entrevistada manifestó que tuvo que modificar el horario de la clase de pilates para no ver la telenovela. Es decir, obligarse a no estar es, en suma, no querer tentarse.

En líneas generales, las espectadoras destacan usos sociales del género que categoricé como: a) reconocimiento de lo propio y lo ajeno; b) apropiación lúdico-paródica; c) apropiación educativa (tanto en su vertiente sentimental como intelectual) y d) apropiación nostálgica de lo perdurable y lo comunitario. En este aspecto, por un lado, es destacable la capacidad de reírse de muchas telenovelas porque se sabe que lo se ve allí puede ser “muy malo” o “patético” y, en definitiva, en esa dosis de humor no se rompe únicamente con una realidad (personal o colectiva) que puede ser cruda sino que también se exhibe la condena que el género tuvo, tal como comenté acerca de la percepción que las espectadoras tienen sobre el consumo de telenovelas.

Por otro lado, la nostalgia por aquello que puede perdurar en el tiempo, materializado en la historia de amor de la pareja protagónica, revela otro tipo de nostalgia: la capacidad de poder experimentar el mundo “por fuera de una conciencia solitaria” (Badiou y Troung, *op.cit.*). Y eso que en principio se encarna en la pareja protagónica se traslada a otros vínculos interpersonales, desde la importancia atribuida a los lazos de filiación entre madres e hijas hasta el valor –como he mencionado– de los personajes que son modelo de amistad o, incluso, los lazos de género que marcan el peso de la colectividad. El amor es aquello que libera lo reprimido, transforma y trasciende.

El triunfo del amor en la pantalla es vivido como un triunfo colectivo y como el triunfo de la construcción de una promesa de eternidad. En definitiva, es también la victoria de la verdad porque sin verdad, tal como lo perciben estas espectadoras, no existe el amor y sin verdad no se alcanzará la restitución del sistema de compensaciones. El triunfo del amor es, entonces, la fuerza de la justicia melodramática. Y la telenovela viene a proponer una inversión (y subversión) del orden imperante (a pesar de que solo sea simbólico): los vencidos son los que siempre vencieron y los que triunfan son los que siempre fueron derrotados. Como ese saber previo que toda espectadora del género tiene sobre el final de una telenovela que es, como diría Traversa, una protección frente al dolor, saber que existe la justicia en la imagen de la pantalla es reconocer, en definitiva, que la telenovela puede proveer un refugio frente al dolor de la realidad. No caben dudas que ahí también aparece esa función de la telenovela que las espectadoras privilegian: más allá del *happy end* el espacio de la telenovela se construye como un lugar terapéutico.

En suma, a partir del corpus de análisis se pudo evidenciar que aquello que acerca a las entrevistadas al género puede ser un indicio para pensar en las continuidades y rupturas de la telenovela.

En el marco de la posmodernidad, la telenovela presenta nuevos mecanismos de identificación para convocar a un público concebido como multitarget. No obstante, las históricas espectadoras del género siguen evocando un momento en el que las telenovelas se concentraban exclusivamente en la victoria del amor y también intentan encontrar vestigios de lo local ante una industria televisiva que prioriza la incorporación de enlatados (en el contexto del fenómeno de la desterritorialización). Las contradicciones de la época también son vivenciadas por las espectadoras que oscilan entre la exigencia al género de una cuota de realidad y la invitación a la ensoñación.

El caso de *Esposa joven* –una de las producciones contemporáneas citadas reiteradamente en las entrevistas que se aleja de la centralidad de una historia de amor– concitó una atención especial puesto que su consumo tensiona modos de posicionamiento de las espectadoras que, en principio, se revelan como antagónicos (las que dejan de mirarla por el contenido que exhibe la violencia hacia la mujer y las que la siguen viendo) pero, en el fondo, marcan la necesidad de la condena porque la desaprobación es una toma de partido afectiva. En ese gesto simbólico de resistencia leve –retomando a Radway (*op.cit.*)– se observa una lectura que es, ante todo, un modo de hacer.

También el consumo de esa telenovela se conecta con la importancia atribuida –y ya mencionada– al lazo de filiación entre madre e hija. Para las espectadoras, en tanto allí aparece la única cuota de amor (ya mencioné que no existe en la producción una historia de amor de una pareja central), la revelación de esa identidad ocultada es sinónimo de restitución de la justicia. Nuevamente es la verdad la que permitirá el triunfo del amor, sinécdoque de la restitución del sistema de compensaciones.

Hoy revisar, indagar, mirar y revalorizar la memoria de las espectadoras de telenovelas es, sin dudas, una manera de pensar y comprender lo perdurable en un mundo que privilegia lo efímero y es, ante todo, entender cómo un género televisivo de larga data puede atravesar las vidas de las personas.

BIBLIOGRAFÍA

ALABARCES, Pablo (2012): “Gitanos y bombachas” en *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

ALBORNOZ Y HERNÁNDEZ (2006): “La radiodifusión en Argentina entre 1995 y 1999: concentración, desnacionalización y ausencia de control público” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

ALVARADO, Maite y YEANNOTEGUY, Alicia (2005): “La narración” en *La escritura y sus formas discursivas. Curso introductorio*, Buenos Aires: Eudeba.

ANG, Ien (1985) [1982]: *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London and New York: Methuen.

APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando (1996): “Hacia una definición del género telenovela” en Soto, Marita (Coord.): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

APREA, Gustavo; DE LÁZZARI, Gastón E.; GÓMEZ, Rosa, y RAMOS, Sergio (1998): “El lugar del humor y lo cómico en los géneros de la narración seriada televisiva en la Argentina hoy”, s/d.

APREA, Gustavo y KIRCHHEIMER, Mónica (2012): “ARGENTINA: Continúa la caída de la ficción, crece la producción nacional” en OROZCO GÓMEZ y VASSALLO DE LOPES (Coord.) (2012): *Transnacionalización de la Ficción Televisiva en los Países Iberoamericanos: anuario Obitel 2012*, Porto Alegre: Sulina.

APREA, Gustavo; KIRCHHEIMER, Mónica y RIVERO, Ezequiel (2016): “ARGENTINA: Cae la producción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla” en OROZCO GÓMEZ y VASSALLO DE LOPES (Coord.) (2016):

(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016, Porto Alegre: Sulina.

AQUINO, Tomás de (2001): *Suma de teología* (4^a.ed.), Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

ARFUCH, Leonor (2005 [2002]): “Problemáticas de la identidad” en ARFUCH, Leonor (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometo.

ARFUCH, Leonor (2007 [2002]): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARISTÓTELES (2004): *Poética*, Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.

ARRIBÁ, Sergio (2006): “El peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955)” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

ARROYO REDONDO, Susana (2006): “La estructura de la telenovela como relato tradicional” en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2, Mayo-Agosto 2006. Disponible en <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>>

AUSTIN, John (1990 [1962]): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.

BACH, Ana María (2010): “Experiencias: ¿mías, nuestras...? Experiencia y subjetividad” en *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*, Buenos Aires: Biblos.

BACZKO, Bronislaw (1990): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

BADENES, Daniel y GRASSI, Luciano (Comp.) (2011): *Historia, memoria y comunicación*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

BADIOU, Alain y TRUONG, Nicolas (2012): “Verdad del amor” en *Elogio del amor*, Buenos Aires: Paidós.

BARANCHUK, Mariana (2006): “Canales 11 y 13: la primera privatización de la década menemista” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

BARTHES, Roland (1982): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

BAUMAN, Zygmunt (2009 [2005]): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Zygmunt (2017 [2006]): *Vida líquida*, Buenos Aires: Paidós.

BECK, Ulrich (2006): “Individualización, institucionalización y estandarización de las condiciones de vida y de los modelos biográficos” en *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós.

BENADIBA, Laura y PLOTINSKY, Daniel (2001): *Historia oral: construcción del archivo histórico escolar. Una herramienta para la enseñanza de las ciencias sociales*, Buenos Aires: Novedades Educativas.

BORDA, Libertad (2012): *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas* [Mimeo], Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

BORDA, Libertad y LEHKUNIEC, Ramiro (2016): “Matrices culturales y telenovela: *La Leona y Los ricos no piden permiso*” en *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol. 2, N°1.

BORRAT, Héctor (1989): *El periódico, actor político*, Barcelona: GG Mass Media.

BOURDIEU, María Victoria (2009): *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, Buenos Aires/Los Polvorines: Biblioteca Nacional, Universidad Nacional de General Sarmiento.

BOURRIAUD, Nicolas (2007): *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

BROOKS, Peter (1995) [1976]: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press.

BROWN, Mary Ellen (1994): *Soap opera and women's talk: The pleasure of resistance*, Thousand Oaks, California: Sage.

BULLA, Gustavo (2006): "Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance" en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

BUSTAMANTE, Enrique (1999): *La televisión económica*, Barcelona: Gedisa.

CANDAU, Joël (2008): *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Del Sol.

CHARTIER, Roger (2005 [1992]): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa Editorial.

CHERNITSKY, Laura (1996): "Telenovela: El placer del género" en Soto, Marita (Coord.): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

COM, Sergio (2006): “Alfonsinismo, contexto sociopolítico y medios de comunicación” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

COMPARATO, Doc (1999): “La serie dramática” en VILCHES, Lorenzo: *Taller de escritura para televisión*, Barcelona: Gedisa.

CURRAN, James (1998): “El nuevo revisionismo en los estudios de comunicación: una reevaluación”, en CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie. *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona: Paidós.

DE CERTEAU, Michel (2010) [1980]: *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México D.F.: Universidad Iberoamericana.

DE LA PEZA CASARES, María del Carmen (2006): “Las tram(p)as de los estudios de recepción y opinión pública” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

FISKE, John (1987): *Television Culture*, Londres: Methuen.

FISKE, John (1989a): *Reading the Popular*, Boston: Unwin Hyman.

FISKE, John (1989b): *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman.

FISKE, John (1989c): “Moments of Television: Neither the Text Nor the Audience” en SEITER, Ellen et.al. (Comps.), *Remote Control*, Londres: Routledge.

FORSTER, Edward (2003) [1983]: *Aspectos de la novela* (Traducción de G. Lorenzo), Barcelona: Debate.

FUENZALIDA, Valerio (1992): “¿Qué ve la gente en las telenovelas?” en *Signo y Pensamiento*, 11 (20), 41-67: [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016] Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5669>

FUENZALIDA, Valerio (1996): “La apropiación educativa de la telenovela” en *Diálogos de la comunicación* N°44, Lima.

GARCÍA LEIVA, María Trinidad (2006): “Fin de milenio: concentración, continuidad y control” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

GONZÁLEZ, Jorge (1993): “La cofradía de las emociones (in)terminables (parte primera). Construir las telenovelas mexicanas” en Mazziotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue.

GÓMEZ, Rosa (1996): “Temas articuladores del género telenovela” en SOTO, Marita (Coord.) (1996): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

GÓMEZ, Rosa y KIRCHHEIMER, Mónica (1999): “El misterio y la magia en historias de amor” *IV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Jujuy.

GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta (1999): *Audiencias, estudios culturales y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

GRIMSON, Alejandro, MASOTTA, Carlos y VARELA, Mirta (1999): “Un electrodoméstico en la ciudad. Hacia una conceptualización del lugar de la televisión en el espacio público” en GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta: *Audiencias, estudios culturales y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

HALL, Stuart (1973): “Encoding/Decoding in Television Discourse”, en Stuart Hall, Dorothy Hobson, A. Lowe y P. Willis (eds.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*, London: Hutchinson.

HALL, Stuart (2003): “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?” en Hall, S. y du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.

HARRINGTON, C. Lee y BIELBY, Denise (1995) *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*, Philadelphia: Temple University Press.

HELLER, Agnes (1989): “De la hermenéutica en las ciencias sociales a la hermenéutica de las ciencias sociales” en HELLER, A. y FEHÉR, F., *Políticas de postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona: Península.

ILLOUZ, Eva (2010 [2009]): *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Buenos Aires: Katz Editores.

JACKS, Nilda (1996): “Televisión, recepción e identidad: cuestiones e imbricaciones”, en OROZCO, Guillermo (Coord.): *Miradas latinoamericanas a la televisión*, México: Universidad Iberoamericana.

JAMESON, Fredric (1991): “El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” en *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi.

JAMISON, Anne (2013): *Fic. Why fanfiction is taking over the world*, Dallas: Smart Pop.

JENKINS, Henry (2008): *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

KIRCHHEIMER, Mónica (1996): “Una nueva manera de contar viejas historias. Transformaciones del relato en algunas telenovelas argentinas” en SOTO, Marita (Coord.): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

LANDI, Oscar (Comp.) (1987): *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires: Legasa.

LECHNER, Norbert y GÜELL, Pedro (1998): “Construcción social de las memorias en la transición chilena”. Ponencia en el Taller del Social Science Research Council “Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur”, Montevideo, 15-16 de Noviembre de 1998.

LEHKUNIEC, Ramiro (2016): “Resistiendo con pasión: telenovela y justicia social” en *Revista Ciencias Sociales* N° 92, octubre de 2016. Disponible en <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/11/09.-dossier-LEHKUNIEK.pdf>

LLANO, Clara (1992): “Usos sociales de la televisión y de la telenovela. La telenovela en el barrio popular” en MARTIN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Coord.): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

LONGO ELÍA, Fernanda (1999): “Cartas a la televisión: memoria, biografía e identidad cultural” en GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta: *Audiencias, estudios culturales y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

LUTCZAK, Oscar (2006): “La televisión en la organización del tiempo cotidiano de los adolescentes escolarizados” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

MARINO, Santiago (2014): “Vaivén: desgranar moralejas en la Argentina de la ley audiovisual” en *Dossier n° 14 del Observatorio Latinoamericano del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC)*, Facultad de Ciencias Sociales: UBA.

MARTIN BARBERO, Jesús (1983): “Memoria narrativa e industria cultural” en *Comunicación y cultura*, No. 10, México, Agosto.

MARTIN BARBERO, Jesús (1987a): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gilli.

MARTIN BARBERO, Jesús (1987b): “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana” en *Diálogos de la Comunicación*, No. 17, Lima, Junio.

MARTIN BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (coord.) (1992): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1992): “El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo” en MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Coord.): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MARTIN-BARBERO, Jesús (1997): “Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático” en *Pretextos*, Cali: Editorial Universidad del Valle.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY, Germán (1999): “El ‘mal de ojo’ de los intelectuales” en *Los ejercicios del ver*, Barcelona: Gedisa.

MARTINI, Stella (2000): *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires: Norma.

MASTRINI, Guillermo y URANGA, Washington (2003): “Crisis e industrias culturales en la Argentina. Cultura y nación” en *Encrucijadas*, N°24, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

MAZZIOTTI, Nora (1992): “Telenovela latinoamericana, teleteatro argentino” en VACCHIERI, Ariana (Comp.) (1992): *El medio es la TV*, Buenos Aires: La Marca.

MAZZIOTTI, Nora y MIGRÉ, Alberto (1993): “Soy como de la familia” *Migré. Conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

MAZZIOTTI, Nora (1993): “Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo” en Mazziotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue.

MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.

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

MAZZIOTTI, Nora (2006a): “Estudios sobre recepción. Una exploración constante” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

MEJÍA NAVARRETE, Julio (2000): “El muestreo en la investigación cualitativa” en *Investigaciones Sociales*, Año IV, N°5, Perú: Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

METZ, Christian (1972 [1968]): “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en BARTHES, Roland et.al., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

MODLESKI, Tania (2008 [1982]): *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York&London: Routledge. 1ra. edición en inglés, 1984.

MONSIVÁIS, Carlos (2006): “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina)” en DUSSEL, Inés y GUTIÉRREZ, Daniela (Comp.): *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.

MONTANER FRUTOS, Alberto (2013): “Justicia poética” en *El Cronista del Estado Social y Democrático de Derecho*, N° 40, España, pp.4-17.

MORLEY, David (1980): *The 'Nationwide' Audience*, London: British Film Institute.

MORLEY, David (1986): *Family Television*, London: Routledge.

MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu editores.

MORLEY, David (1998): "Populismo, revisionismo y los 'nuevos' estudios de audiencia", en Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie (1998) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona: Paidós.

MOSCO, Vincent (2009): *La economía política de la comunicación*, Barcelona: Bosch.

MUÑOZ, Sonia (1992): "Mundos de vida y modos de ver" en MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Coord.): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MURARO, Heriberto (1987): "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986" en *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires: Legasa.

NIELSEN, Jorge (2001): *Televisión argentina 1951-1975. La información*, Buenos Aires: Ediciones Del Jilguero

NIELSEN, Jorge (2006): *La magia de la televisión argentina 3*, Buenos Aires: Ediciones Del Jilguero.

NIELSEN, Jorge (2007): *La magia de la televisión argentina 4*, Buenos Aires: Ediciones Del Jilguero.

NIELSEN, Jorge (2010): *La magia de la televisión argentina 7*, Buenos Aires: Ediciones Del Jilguero.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo (1996): *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Madrid: Ediciones de La Torre.

OROZCO, Guillermo (1997): “Medios, audiencias y mediaciones” en *Comunicar*, N°8, España: Editorial Grupo Comunicar: [Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2017] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800806>> ISSN 1134-3478

OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2006): “Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

OROZCO GÓMEZ y VASSALLO DE LOPES (Coord.) (2012): “Síntesis comparativas de los países Obitel en el 2011” en *Transnacionalización de la Ficción Televisiva en los Países Iberoamericanos*. Anuario OBITEL, Porto Alegre: Sulina.

ORTIZ, Renato (2004): *Mundialización y cultura*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

PETRIS, José Luis (1996): “Telenovela, paradoja de su metadiscurso teórico: Despreciada por simple, respetada por compleja” en Soto, Marita (Coord.), *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

PETRIS, José Luis (1996): “Antonella en papel. Esto no es una novela” en SOTO, Marita (Coord.): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

PIÑA, Carlos (1999): “Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico” en *Proposiciones*, 29, 75-79: [Fecha de consulta: 15 de abril de 2015] Disponible en

<http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:gJ8kR0sFjZcJ:scholar.google.com/+memoria+autobiogr%C3%A1fica&hl=en&as_sdt=0,5>

POSTOLSKI, Glenn y MARINO, Santiago (2006): “Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

POSTOLSKI, Glenn (2010): “Continuidades, desplazamientos y transformaciones en las políticas de comunicación en Argentina” en CEL, Susana (Comp.): *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.

PRESS, Andrea y LIVINGSTONE, Sonia (2006): “Taking audience research into the age of new media: old problems and new challenges” en *Questions of method in cultural studies*, White, M. Y Schwoch, J. (eds.), Oxford, Blackwell.

PROPP, Vladimir (2014): *Morfología del cuento*, Buenos Aires: Akal.

RADWAY, Janice (1991 [1984]): *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill & London: University of North Carolina Press. Traducción Beatriz Bernárdez.

RAGIN, Charles (2007): *La construcción de la investigación social. Introducción a los métodos y su diversidad*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

ROCKWELL, Elsie (2015): “La relevancia de la etnografía” y “Reflexiones sobre el trabajo etnográfico” en *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, Buenos Aires: Paidós.

RODRIGO ALSINA, Miquel (2005 [1989]): *La construcción de la noticia*. Nueva edición revisada y ampliada, Barcelona: Paidós.

ROSSI, Diego (2006): “La radiodifusión entre 1990-1995: exacerbación del modelo privado-comercial” en Mastrini, Guillermo (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes...Economía y políticas de comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía.

SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras) (2006): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (2006): “Los estudios de recepción en Argentina hoy: rupturas, continuidades y nuevos objetos” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2006): *Narrativa audiovisual*, Barcelona: Editorial UOC.

SAUTU, Ruth (et.al.) (2005): *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*, Buenos Aires: CLACSO.

SCHUH, Antonio y DIEZ VIAL, Isabel (2009): “La diversificación en las empresas de medios el caso de Globo en Brasil” en *Revista de Globalización, Competitividad y Gobernabilidad*, Vol. 3 N° 3, D.

SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

SEGURA ESCOBAR, Nora (1992): “Usos sociales de la televisión y de la telenovela. La familia frente a la televisión: hábitos y rutinas de consumo en Cali” en MARTIN BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (coord.) (1992): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

SELBIN, Eric (2012): *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia*, Buenos Aires: Interzona Editora.

SEMÁN, Pablo (2009): “Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización”, *Maguaré*, N°23.

SIDICARO, Ricardo (2001): *La crisis del estado y los actores políticos y socioeconómicos en la Argentina (1989-2001)*, Serie Extramuros, Buenos Aires: Libros del Roja, Universidad de Buenos Aires.

SIERRA CABALLERO, Francisco (2006) “Políticas de comunicación y cultura. Un nuevo marco para el desarrollo” en *Políticas de comunicación y educación. Crítica y desarrollo de la sociedad del conocimiento*, Barcelona: Gedisa.

SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina (2008): “Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”, en ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela (2008): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.

SILVERSTONE, Roger (1996): *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.

SOTO, Marita (Coord.) (1996): *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel.

STEIMBERG, Oscar (1997): “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela” en VERÓN, Eliseo y ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (Comps.): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.

STEIMBERG, Oscar (2005 [1993]): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.

SUNKEL, Guillermo (2006): “La lectura de la prensa sensacionalista. El caso de *La Cuarta*” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

TAYLOR, Steve y BOGDAN, Robert (1986): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Buenos Aires: Paidós.

TODOROV, Tzvetan (1983) [1978]: “Los dos principios del relato” en *Los géneros del discurso*, Buenos Aires: Paidós.

VARELA, Mirta (2005): “Recepción y vida cotidiana” en *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna. 1951-1969*, Buenos Aires: Edhasa.

VASSALLO DE LOPES, María Immacolata, SIMÕES BORELLI, Silvia Helena y ROCHA RESENDE, Vera (2002): *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*, São Paulo: Summus.

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata (2006): “Reflexiones teórico-metodológicas dentro de un estudio de recepción” en SAINTOUT, Florencia y FERRANTE, Natalia (compiladoras): *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires: La Crujía.

VERÓN, Eliseo (1987): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires: Gedisa.

VERÓN, Eliseo (1993): “Relato televisivo e imaginario social” en Mazziotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue.

VILCHES, Lorenzo (1997): “La fuerza de los sentimientos” en VERÓN, Eliseo y ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (Comps.): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.

VIOLA, Liliana (2017): *Migré. El maestro de las telenovelas que revolucionó la educación sentimental de un país*, Buenos Aires: Sudamericana.

WOLF, Mauro (1984): “Géneros y televisión” en *Análisi*, No. 9, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

WOLTON, Dominique (2006): *Salvemos la comunicación. Aldea global y cultura. Una defensa de los ideales democráticos y la cohabitación mundial*, Barcelona: Gedisa.

ZALLO, Ramón (1988): *Economía de la comunicación y la cultura*, Madrid: Akal.

Artículos periodísticos:

ABRAMOVICH, Paulina (31 de diciembre de 2014). Telenovelas turcas causan furor en Chile y van a la caza de América Latina. *El Nuevo Herald*. Disponible en <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/article5251011.html>

ANTUNES, Anderson (19 de octubre de 2012). Brazilian Telenovela 'Avenida Brasil' Makes Billions By Mirroring Its Viewers' Lives. *Revista Forbes*. Disponible en <http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2012/10/19/brazilian-telenovela-makes-billions-by-mirroring-its-viewers-lives/>

ARMENDARIZ, Alberto (20 de octubre de 2012). Todo Brasil, paralizado por una telenovela. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1518934-todo-brasil-paralizado-por-una-telenovela>

BLEJMAN, Mariano (24 de noviembre de 2001). Una “torta” que tiene cada vez menos velitas. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-24/pag27.htm>

CRETTAZ, José (02 de febrero de 2016). El Enacom archivó todos los planes de adecuación a la ley de medios. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1867583-el-enacom-archivo-casi-todos-los-planes-de-adequacion-a-la-ley-de-medios>

CRETTAZ, José (08 de abril de 2016). Marcelo Tinelli ya no es accionista de Ideas del Sur. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1887592-marcelo-tinelli-ya-no-es-accionista-de-ideas-del-sur>

GARCÍA, Víctor Manuel (19 de noviembre de 1997). Telenovela con aroma de café. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/81095-telenovela-con-aroma-de-cafe>

GRAÑA, DOLORES (27 de abril de 2006). La venganza, como eje de una tira. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/800869-la-venganza-como-eje-de-una-tira>

HOLA CHAMY, Constanza (03 de septiembre de 2014). Cómo Turquía está cambiando el mercado de las teleseries en A. Latina. *BBC Mundo*. Disponible en http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140903_cultura_telenovelas_turcas_con-quistan_america_latina_ch

LEVINTON, Solange (06 de octubre de 2015). Turquía se afirma en el mercado de la telenovela internacional. *Télam*. Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201510/122527-turquia-se-afirma-aun-mas-en-el-mercado-de-la-telenovela-internacional.html>

LOZANO, Pilar (02 de marzo de 2001). Seducidos por 'Betty la fea'. *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2001/03/02/ultima/983487601_850215.html

MARTI GARRO, Lucila (04 de mayo de 2004). Exportación de novela. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/597937-exportacion-de-novela>

M. B. (14 de noviembre de 2003). "Resistiré", del romance clásico a la búsqueda de la inmortalidad. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28068-2003-11-14.html>

MOLERO, Miriam (13 de mayo de 2000). La buena salud del teleteatro. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/16598-la-buena-salud-del-teleteatro>

MOLERO, Miriam (20 de noviembre de 2000). Una telenovela diferente. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/41758-una-telenovela-diferente>

PADIGLIONE, Cristina y DEODOR, Juliana (19 de octubre de 2012). Com maior audiência da TV no ano, final de ‘Avenida Brasil’ para a cidade. *O Estado de São Paulo*. Disponible en <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,com-maior-audiencia-da-tv-no-ano-final-de-avenida-brasil-para-a-cidade,948144>

PORZUCKI, Nina (10 de noviembre de 2014). Cómo se adaptó “Betty la Fea” a su versión rusa. *BBC Mundo*. Disponible en http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141109_cultura_betty_la_fea_rusia_lv

QUIROGA, Marisa (14 de junio de 1997). Las tiras mexicanas contraatacan. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/70887-las-tiras-mexicanas-contraatacan>

RESPIGHI, Emanuel (07 de febrero de 2002). Ni Guevara ni Catriel, ahora es el turno de Franco Buenaventura. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-1624-2002-02-07.html>

RESPIGHI, Emanuel (21 de noviembre de 2003). “Las ficciones fallan cuando pretenden bajar línea”. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28355-2003-11-21.html>

RESPIGHI, Emanuel (08 de septiembre de 2007). “Hoy la telenovela se desliza al humor”. *Página12*. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-7557-2007-09-08.html>

SCHAPIRO, Tatiana (5 de febrero de 2017). Arnaldo André sobre las cachetadas en telenovelas: ‘No éramos muy conscientes de lo que pasaba, lo tomábamos con humor’. *Infobae*. Recuperado de <http://www.infobae.com/teleshows/infoshow/2017/02/05/arnaldo-andre-sobre-las-cachetadas-en-telenovelas-no-eramos-muy-conscientes-de-lo-que-pasaba-lo-tomabamos-con-humor/>

SCHETTINI, Adriana (26 de noviembre de 2006). El fenómeno Montecristo. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/860701-el-fenomeno-montecristo>

STILETANO, Marcelo (31 de marzo de 1999). Otro valle de pasiones. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/133262-otro-valle-de-pasiones>

TREIBEL, Guadalupe (09 de diciembre de 2016). Alerta charrúa. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/7686-alerta-charrua>

TRZENKO, Natalia (06 de abril de 2004). Vuelve el amor tropical. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/589824-vuelve-el-amor-tropical>

TRZENKO, Natalia (25 de enero de 2016). Una fascinación difícil de explicar. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/1865014-una-fascinacion-dificil-de-explicar>

VALLEJOS, Soledad (31 de mayo de 2015). Ni una menos, el reclamo que se hizo masivo. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-273879-2015-05-31.html>

VENTURA, Laura (30 de octubre de 2011). El elegido: antes de que caiga el telón. *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1418899-el-elegido-antes-de-que-caiga-el-telon>

WAINFELD, Mario (07 de junio de 2015). ‘Ni una menos’ el arte de hacer visible. *Página12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-274378-2015-06-07.html>

Artículos periodísticos (sin autor):

BBC Mundo (29 de septiembre de 2000). La belleza no lo es todo. Disponible en <http://www.bbc.co.uk/spanish/news/news000921betty.shtml>

BBC Mundo (09 de mayo de 2001). Entrevista con Fernando Gaitán. Disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_1320000/1320527.stm

Clarín (20 de septiembre de 1996). La venganza de Juan Valdez. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/96/09/20/colombia.htm>

Clarín (26 de octubre de 1997). Mañana a las 17, por canal 9 empieza Paloma. Disponible en https://www.clarin.com/espectaculos/empieza-paloma_0_H1oUQxW0te.html

Clarín (14 de junio de 1998). El boom de las tiras mexicanas. Amor con espíritu mariachi. Disponible en https://www.clarin.com/espectaculos/amor-espiritu-mariachi_0_rJ-1hkyI2x.html

Clarín (31 de agosto de 1998). Luz María. Una nueva tira con Angie Cepeda. Disponible en https://www.clarin.com/espectaculos/nueva-tira-angie-cepeda_0_B1eGiaey82x.html

Clarín (16 de diciembre de 2013). “Avenida Brasil”: Desembarca un éxito mundial. Disponible en http://www.clarin.com/espectaculos/Desembarca-exito-mundial_0_1048695191.html

El País (29 de mayo de 2015). La industria de las telenovelas turcas le pisa los talones al gigante de EE.UU. Disponible en <http://www.elpais.com.uy/el-empresario/industria-telenovelas-turcas-le-pisa.html>

Honorable Senado de la Nación Argentina (25 de julio de 2016). Solicitan cambiar al horario de protección al menor a novelas turcas. Disponible en <http://www.senado.gov.ar/prensa/14175/noticias>

Infobae (20 de octubre de 2012). Avenida Brasil, la telenovela que rompió récords. Disponible en <http://www.infobae.com/2012/10/20/1060047-avenida-brasil-la-telenovela-que-rompio-records>

Infobae (03 de febrero de 2016). Oscar Aguad: “Se terminó todo el efecto de la ley de Medios”. Disponible en <http://www.infobae.com/2016/02/03/1787576-oscar-aguad-se-termino-todo-el-efecto-la-ley-medios>

La Nación (19 de noviembre de 1997). Telenovela con aroma de café. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/81095-telenovela-con-aroma-de-cafe>

La Nación (16 de septiembre de 1998). Amor circense en las tardes de canal 9. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/110814-amor-circense-en-las-tardes-de-canal-9>

La Nación (25 de octubre de 1998). México sigue haciendo lagrimear. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/115506-mexico-sigue-haciendo-lagrimear>

La Nación (19 de abril de 1999). Hoy por hoy. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/135503-hoy-por-hoy>

La Nación (17 de julio de 2001). La CGT ratificó el paro del jueves. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/320619-la-cgt-ratifico-el-paro-del-jueves>

La Razón (11 de febrero de 2002). La Biblia, el calefón y otra historia de barrio. Disponible en http://edant.larazon.com.ar/diario_lr/2002/02/11/7-345384.htm

Los Andes (28 de noviembre de 2000). “Betty la fea” no logra cautivar al público argentino. Disponible en <http://www.losandes.com.ar/noticia/estilo-1332>

Newsline Report (19 de octubre de 2014). Turquía será el “País de Honor” en MIPCOM 2015. Disponible en <http://www.newslinereport.com/tv/nota/turqua-ser-el-pas-de-honor-en-mipcom-2015>

Página 12 (15 de junio de 2017). El final para la emblemática Cuatro Cabezas. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/44234-el-final-para-la-emblematica-cuatro-cabezas>

Perfil (28 de abril de 2013). “‘Dulce Amor’ es la novela del pueblo”. Disponible en <http://www.perfil.com/espectaculos/dulce-amor-es-la-novela-del-pueblo-0428-0039.phtml>

Prensario Internacional (05 de enero de 2016). El Trece vuelve a apostar a la telenovela turca con *Esposa joven*. Disponible en <http://www.prensario.net/15014-El-Trece-vuelve-a-apostar-a-la-telenovela-turca-con-emEsposa-jovenem.note.aspx>

Revista Señal Internacional (30 de abril de 2014). Somos Distribution llevará novelas turcas a los LA Screenings. Disponible en <http://revistasenal.com/convenciones/somos-distribution-llevara-novelas-turcas-a-los-la-screenings.html>

Télam (30 de diciembre de 2014). Avenida Brasil y las “narcoficciones”: culebrones latinos que despertaron el rating. Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201412/90481-el-exito-de-avenida-brasil-y-las-narcoficciones-despertaron-el-rating.html>

TodoLibres (28 de enero de 2016). Cómo Turquía se convirtió en el país de las mil y una novelas. Disponible en http://www.todolibres.com.ar/vernota.asp?id_noticia=47849

Todotvnews (18 de noviembre de 2016). *Esposa joven* llega a la pantalla de Uruguay. Disponible en <http://www.todotvnews.com/news/esposa-joven-estreno-monte-carlo-tv-uruguay.html>

Sitios web consultados:

Wikipedia, the Free Encyclopedia, disponible en <http://www.wikipedia.org>

Enciclopedia Británica, disponible en www.britannica.com

Sitio Nuestros actores, disponible en <http://www.nuestrosactores.com.ar>

Television.com.ar Portal de la industria de la televisión argentina, disponible en <http://television.com.ar/>

Global Agency, disponible en <http://www.theglobalagency.tv/>

SOMOS Distribution, disponible en <http://www.somosdistribution.net>

NATPE, disponible en <https://www.natpe.com/market>

POL-KA, disponible en <http://pol-ka.com/>

Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos, disponible en <https://www.argentina.gob.ar/mediosycontenidos>

Portal de la industria de la televisión argentina, disponible en <http://television.com.ar/esposa-joven/27515>

Editorial Harlequin, disponible en www.harlequin.com

Sitio del dramaturgo y guionista Doc Comparato, disponible en <http://doccomparato.com.br/espanol.html>

Caracol Tv, disponible en <https://www.caracoltv.com/>

Videos consultados:

Newsline Report (2015) *Francisco Villanueva, CEO y Vicepresidente de Somos Distribution* [Video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Inx0k4v6_n8

Leyes, reglamentaciones y decretos consultados:

Ley de Radiodifusión N° 14.241. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 22 de octubre de 1953.

Decreto Ley N° 15.460. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 02 de diciembre de 1957.

Ley de Radiodifusión N° 22.285. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 19 de septiembre de 1980.

Ley de Medios N° 26.522. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 10 de octubre de 2009.

Ley de Emergencia Administrativa y Reforma del Estado N° 23.696. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 23 de agosto de 1989

Decreto N°830/1989. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 26 de agosto de 1989.

Decreto 1540/89. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1989.

Decreto 1771. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 06 de septiembre de 1991.

Resolución 125/2008. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 12 de marzo de 2008

Decreto 12/2015. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 11 de diciembre de 2015.

Decreto 267/2015. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 04 de enero de 2016.

Proyecto de comunicación consultado:

SENADO DE LA NACIÓN. Número de expediente 2686/16. DEL VALLE FIORE VIÑUALES, María Cristina, Proyecto de comunicación solicitando readecuar la emisión de las telenovelas “Sila, esclava de amor” y “Esposa joven”, respectivamente, al horario de protección al menor.

ANEXO

LISTADO DE PROGRAMAS TELEVISIVOS CITADOS EN LA TESIS (POR ORDEN ALFABÉTICO)			
Telenovela	Datos de autor / producción	Año de inicio / Año de finalización en la pantalla de la televisión argentina	Canal de emisión en la pantalla televisiva argentina
<i>099 Central</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Pol- ka.	2002	Canal 13
<i>22 el loco</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Pol- ka.	2001	Canal 13
<i>A que no me dejas</i>	Productor ejecutivo: Carlos Moreno Laguillo. Empresa productora: Televisa.	2015-2016	Canal 9
<i>Acapulco, cuerpo y alma</i>	Adaptación de Eric Vonn de la telenovela “Tú o nadie” de María Zarattini. Productor: José Alberto Castro. Empresa productora: Televisa.	1996	Canal 13
<i>Alondra</i>	Adaptación de “Casandra”, de Yolanda Vargas Dulché. Productora: Carla Estrada. Empresa productora: Televisa.	1996	Canal 13
<i>Amándote</i>	Creadora: Ligia Lezama. Productora: Ileana Fontana. Dirección: Tato Pflieger.	1988	Canal 11
<i>Amar en tiempos revueltos</i>	Producción de Diagonal TV para TVE.	2010-2017	Canal 7
<i>Amo y señor</i>	Carlos Lozano Dana Dirección: Juan David Elicetche	1984	Canal 9
<i>Amor prohibido</i>	Alberto Migré Dirección: Rodolfo Hoppe.	1986	Canal 11
<i>Andrea Celeste</i>	Original: Abel Santa Cruz. Productor: Nicolás del Boca. Productores ejecutivos: Rodolfo Hoppe y Diana Álvarez.	1979 - 1980	ATC
<i>Ángela</i>	Cuauhtémoc Blanco y María del Carmen Peña (Adaptadores).	1999	Azul Tv

	Productor ejecutivo: José Alberto Castro. Empresa productora: Televisa		
<i>Antonella</i>	Enrique Torres. Puesta: Carlos Evaristo Dirección: Nicolás Del Boca.	1992-1993	Canal 13
<i>Apasionada</i>	Historia original: Arturo Moya Grau. Adaptación: Celia Alcántara. Dirección: Gerardo Mariani Coproducción: Televisa y Canal 13.	1993	Canal 13
<i>Avenida Brasil</i>	Empresa productora: Rede Globo.	2013-2014	Telefé
<i>Café con aroma de mujer</i>	Creador: Fernando Gaitán. Producción: RCN Televisión.	1995	Canal 13
<i>Camila</i>	Original: Inés Rodena. Adaptación de "Viviana". Productora ejecutiva: Angelli Nesma Medina. Empresa productora: Televisa.	1998	Canal 9
<i>Campeones</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	1991-2001	Canal 13
<i>Casi todo, casi nada</i>	Enrique Torres Dirección: Rubén Marucci	1993	Canal 13
<i>Celeste</i>	Enrique Torres y José Nicolás. Productor: Raúl Lecouna. Empresa productora: Sonotex. Dirección: Nicolás del Boca.	1991	Canal 13
<i>Corazón salvaje</i>	Productor: José Rendón Empresa productora: Televisa	1994 1999	Canal 9 Telefé
<i>Cuatro hombres para Eva</i>	Nené Cascallar	1965-1967 1971	Canal 9
<i>Cuatro mujeres para Adán</i>	Nené Cascallar Puesta: Alejandro Doria. Dirección: Nicolás del Boca.	1966-1967	Canal 9
<i>Decisiones de vida</i>	Proyecto ganador del concurso "Ficción para todos" del INCAA. Productor: Enrique Estevanez. LC Acción.	2011-2012	Canal 9

<i>Dos mujeres, un camino</i>	Creador y productor ejecutivo: Emilio Larrosa. Empresa productora: Televisa.	1999	Azul Tv
<i>Dulce amor</i>	Creador: Enrique Estevanez. Co-producción entre L.C. Acción Producciones y Telefé.	2012-2013	Telefé
<i>El amor tiene cara de mujer</i>	Libro: Nené Cascallar Dirección: Edgardo Borda.	1964-1971	Canal 13
<i>El amor tiene cara de mujer</i>	Idea original: Nené Cascallar. Autores: Adriana Lorenzón y Marily Pugno. Dirección: Martín Mariani. Coproducción: Televisa y Canal 13.	1994	Canal 13
<i>El clon</i>	Empresa productora: Rede Globo.	2002-2003	Canal 13
<i>El color de la pasión</i>	Original: José Cuauhtémoc Blanco y María del Carmen Peña. Productor: Roberto Gómez Fernández. Empresa productora: Televisa.	2016	Canal 9
<i>El derecho de nacer</i>	Fernanda Villeli (adaptación de guión) Origen: México Producción: Televisa	1982	Canal 9
<i>El elegido</i>	Empresa productora: El Árbol. En asociación con Telefé Contenidos.	2011	Telefé
<i>El infiel</i>	Carlos Lozano Dana Colaboración autoral: Daniel Delbene Dirección: Juan David Elicetche	1985	Canal 9
<i>El precio del amor</i>	Empresa productora: Gold Film. Emisión: Kanal D.	2015	Telefé
<i>El privilegio de amar</i>	Creadora: Dellia Fiallo Adaptación: Liliana Abud. Productora ejecutiva: Carla Estrada. Empresa productora: Televisa.	1999	Telefé
<i>El rey del ganado</i>	Rede Globo	1999	Azul TV
<i>Esmeralda</i>	Historia original: Delia Fiallo. Adaptación: Georgina Tinoco, Dolores Ortega y Luz Orlín.	1997	Telefé

	Productor ejecutivo: Salvador Mejía Alexandre. Empresa productora: Televisa.		
<i>Esos que dicen amarse</i>	Alberto Migré Dirección: Gerardo Mariani.	1992	Canal 9
<i>Esperanza Mía</i>	Empresa productora: Polka.	2015-2016	Canal 13
<i>Esposa joven</i>	Empresa productora: Bosphorus Film Makers. Cadena original: Samanyolu TV	2016-2017	Canal 13
<i>Eternamente Manuela</i>	Producción: RCN Televisión. Dirección: Miguel Varoni.	1997	Canal 13
<i>Ezel</i>	Empresa productora: Ay Yapim	2015	Telefé
<i>Franco Buenaventura, el profe</i>	Producción: Telefé	2002	Telefé
<i>Gasoleros</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	1998-1999	Canal 13
<i>Gran Hermano</i>	Endemol Argentina Telefé Contenidos	2001 / 2016 (10 temporadas)	Telefé
<i>Herederos de una venganza</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka	2011-2012	Canal 13
<i>Historia de amor</i>	Creador: Manoel Carlos Rede Globo	1997	Canal 9
<i>Huracán</i>	Creadores y productores ejecutivos: Rebecca Jones y Alejandro Camacho. Empresa productora: Televisa.	1999	Telefé
<i>Imperio</i>	Empresa productora: Rede Globo.	2016	Telefé
<i>Infierno en el paraíso</i>	Original: Nora Alemán. Productor Ejecutivo: Carlos Sotomayor. Empresa productora: Televisa.	1999	Azul TV
<i>Karadayi</i>	Empresa productora: Ay Yapim. Emisión: ATV.	2015	Telefé
<i>La búsqueda</i>	Edith Lameiro Dirección: Alfredo Galiñanes	1982	Canal 7 (ATC)
<i>La extraña dama</i>	Lucy Gallardo Adaptación: Marcia Cerratani, Alma Bressan, Enrique Sdrech (h), Daniel Delbene, María Teresa Forero y Norberto Vieyra.	1989	Canal 9

	Dirección: Diana Álvarez. Productor: Omar Romay		
<i>La Leona</i>	Empresa productora: El Árbol. En asociación con Telefé Contenidos.	2016	Telefé
<i>La usurpadora</i>	Original: Inés Rodena. Productor ejecutivo: Salvador Mejía Alejandre. Empresa productora: Televisa.	1998	Canal 9
<i>La viuda blanca</i>	Carlos Lozano Dana Dirección: Juan David Elicetche	1984-1985	Canal 9
<i>Las Amazonas</i>	Productor ejecutivo: Salvador Mejía Alejandre. Empresa productora: Televisa.	2016	Canal 9
<i>Las Juanas</i>	Original: Bernardo Romero Pereiro. Productora: Amparo de Gómez. Producción: RCN Televisión.	1998	Canal 13
<i>Las mil y una noches</i>	Empresa productora: TMC Film.	2015	Canal 13
<i>Lobo</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2012	Canal 13
<i>Lo imperdonable</i>	Productor ejecutivo: Salvador Mejía Alejandre. Empresa productora: Televisa.	2015-2016	Canal 9
<i>Los ricos no piden permiso</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2016	Canal 13
<i>Luz Clarita</i>	Adaptación de "Chispita". Productora ejecutiva: Martha Patricia López de Zatarain. Empresa productora: Televisa.	1997	Telefé
<i>Luz María</i>	Basada en la radionovela "El ángel perverso" de Dellia Fiallo. Adaptación: Maritza Kirchhausen y Luis Felipe Alvarado. Productores: José Enrique Crousillat, Silvia Castillo y Rodolfo Hoppe. Cadena América Televisión.	1998	Canal 13
<i>Maltratadas</i>	Proyecto ganador del concurso "Ficción para	2011	América TV

	todos” del INCAA. Empresa productora: Torneos.		
<i>María de nadie</i>	Delia Fiallo Productores: Carlos Novaro, Roberto Denia y José Enrique Crousillat. Dirección: Roberto Denis (luego Tato Pflieger). Adaptación de libro: Federico Pagano.	1985-1986	Canal 11
<i>María la del barrio</i>	Basada en “Los ricos también lloran” de Inés Rodena. Productora ejecutiva: Angelli Nesma Medina. Empresa productora: Televisa.	1997	Telefé
<i>María Mercedes</i>	Historia original: Inés Rodena. Adaptación de Carlos Romero. Productor ejecutivo: Valentín Pimstein. Empresa productora: Televisa.	1997	Telefé
<i>Mariana (el nombre de origen es Los ricos también lloran)</i>	Creación de Inés Rodena. Origen: México Productores: Valentín Pimstein y José Alberto Castro. Guiones adaptados: María Zarattini (parte 1) Valeria Phillips (parte 2) Carlos Romero (parte 2)	1982	Canal 9
<i>Marimar</i>	Basada en la radionovela “La indomable” de Inés Rodena. Productora ejecutiva: Verónica Pimstein. Empresa productora: Televisa.	1996	Telefé
<i>Marisol</i>	Creador: Inés Rodena. Libreto: Marcia del Río y Alberto Gómez. Adaptación: Valeria Phillips, Enrique Torres y José Nicolás. Empresa productora: Televisa.	1996	Telefé
<i>Más allá del horizonte</i>	Guillermo Glanc, Juan Carlos Marín y María Victoria Menis. Dirección: Martín Clutet,	1994	Canal 9

	Jorge Montero y Tato Pflieger.		
<i>Micaela</i>	Elena Antonietto, Stella de la Rosa, Ana Montes y Oscar Ibarra. Dirección: Rodolfo Hoppe.	1993	Canal 13
<i>Mi hombre sin noche</i>	Alberto Migré Dirección: Carlos Berterreix.	1974	Canal 13
<i>Mirada de mujer</i>	Original: Bernardo Romero Pereiro. Adaptación de “Señora Isabel”. Productora ejecutiva: Marcela Mejía. Empresa productora: Argos Comunicación y Tv Azteca.	1998	Canal 13
<i>Mi pequeña traviesa</i>	Original: Abel Santa Cruz. Adaptación de “Me llaman gorrión”. Productor ejecutivo: Pedro Damián. Empresa productora: Televisa.	1998	Telefé
<i>Moisés y los diez mandamientos</i>	Empresa productora: Rede Record.	2016-2017	Telefé
<i>Montecristo</i>	Adaptación de la obra “El conde de Montecristo” de Alejandro Dumas. Producción: Telefé Contenidos.	2006	Telefé
<i>Morelia</i>	Delia Fiallo Adaptación: Ximena Suárez. Productores: José Enrique Crousillat y Malú Crousillat. Dirección: Grazio D’Angelo y Andrei Zinca.	1996	ATC
<i>Muchacha italiana viene a casarse</i>	QQ Producciones para Río de la Plata TV.	1969-1972	Canal 13
<i>Muñeca Brava</i>	Creador: Enrique Torres. Producción de Raúl Lecouna y Telefé.	1998-1999	Telefé
<i>Nano</i>	Enrique Torres Dirección: Rodolfo Hoppe	1994	Canal 13
<i>Noche y día, junto a vos</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2014-2015	Canal 13
<i>Pablo en nuestra piel</i>	Alberto Migré Dirección: Carlos Berterreix.	1977	Canal 13

<i>Padre Coraje</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2004	Canal 13
<i>Papá Corazón</i>	Abel Santa Cruz. Dirección: Alejandro Doria.	1973	Canal 13
<i>Piel Naranja</i>	Alberto Migré Dirección: Carlos Berterreix	1975	Canal 13
<i>Pobre diabla</i>	Creador: Alberto Migré. Dirección: Alejandro Doria.	1973	Canal 13
<i>Por ella soy Eva</i>	Empresa productora: Televisa.	2015-2016	Canal 9
<i>Preciosa</i>	Original: Olga Ruilópez. Productor ejecutivo: Pedro Damián. Empresa productora: Televisa.	1998	Canal 9
<i>Pueblo chico, infierno grande</i>	Historia original: Javier Ruán. Adaptación: Javier Ruán y Mario Hernández. Productor ejecutivo: José Alberto Castro. Empresa productora: Televisa	1997	Canal 9
<i>¿Qué culpa tiene? Fatmagül</i>	Cadena turca Kanal D	2015-2016	Telefé
<i>Resistiré</i>	Producción: Telefé Contenidos. Gustavo Marra.	2003	Telefé
<i>Rolando Rivas Taxista</i>	Alberto Migré	1972-1973	Canal 13
<i>Rosa de lejos</i>	Celia Alcántara Dirección: María Herminia Avellaneda.	1980	Canal 7 (ATC)
<i>Rosalinda</i>	Original: Delia Fiallo. Productor ejecutivo: Salvador Mejía Alejandre. Empresa productora: Televisa.	2000	Telefé
<i>Rossé</i>	Jorge Maestro y Sergio Vainman Dirección: Mario Bellochio	1985	Canal 11
<i>Secretos, nadie es inocente</i>	Empresa productora: D Productions. Emisión: Kanal D.	2015	Telefé
<i>Señora</i>	Original: José Ignacio Cabrujas. Productora ejecutiva: Alejandra Hernández. Empresa productora: Realizada por TV Azteca	1998	Telefé

	contó con la colaboración de RCTV.		
<i>Showmatch</i>	Ideas del Sur (2005-2017) La Familia (2018) Productores: Marcelo Tinelli Productores ejecutivos: Federico Hoppe y Pablo Prada	2005 2006-continúa (no se emitió en 2013)	Canal 9 Canal 13
<i>Sila, esclava del amor</i>	Empresa productora: FM Yapim	2015-2016	Telefé
<i>Simplemente María</i>	Celia Alcántara	1967-1969	Canal 9
<i>Sin ti</i>	Original: Inés Rodena Productora ejecutiva: Angelli Nesma Medina. Empresa productora: Televisa.	1998	Canal 9
<i>Sola</i>	Alberto Migré	1983	Canal 9
<i>Son amores</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2002-2003	Canal 13
<i>Sos mi vida</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2006-2007	Canal 13
<i>Soy Gitano</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2003-2004	Canal 13
<i>Teleteatro del romance</i>	Libro de Eifel Celesia y Celia Alcántara	1952	Canal 7
<i>Teleteatro del Suspenso</i>	Autor: Miguel de Calasanz	1951-1952	Canal 7
<i>Teleteatro para la hora del té</i>	Puesta: Fernando Heredia. Dirección: Edgardo Borda (luego Eduardo Ocana).	1958-1962 1965	Canal 7
<i>Teleteatro universal</i>	Puesta: José Cibrián. Dirección: Luis Alberto Negro	1952	Canal 7
<i>Televisión x la inclusión</i>	Proyecto ganador del concurso "Ficción para todos" del INCAA. Creación: Bernarda Llorente y Claudio Villarruel. ON TV Llorente & Villarruel Contenidos. Producción general: Gonzalo Otálora.	2011	Canal 9
<i>Te sigo amando</i>	Texto original: Delia Fiallo. Productora ejecutiva: Carla Estrada. Empresa productora: Televisa.	1997	Canal 13
<i>Tiempo de pensar</i>	Creadora: Andrea del Boca.	2011	Televisión Pública Argentina

	Empresa productora: a + A Group.		
<i>Topacio</i>	Adaptación del libro original de Dellia Fiallo. Producción: RCTV Origen: Venezuela	1986	Canal 9
<i>Torre de Babel</i>	Creador: Silvio de Abreu Rede Globo	1999	Azul TV
<i>Trampa para un soñador</i>	Creador: Luis Gayo Paz. Dirección: Oscar Bertotto.	1980-1981	Canal 9
<i>Valientes</i>	Creador: Adrián Suar. Empresa productora: Polka.	2009-2010	Canal 13
<i>Verano del 98</i>	Productora: Cris Morena. Productor ejecutivo: Gustavo Marra.	1998-2000	Telefé
<i>Verónica, el rostro del amor</i>	Vicente Sesso Dirección: Gerardo Mariani	1982	Canal 11
<i>Vidas robadas</i>	Empresa productora: Telefé Contenidos.	2008	Telefé
<i>Volver a empezar</i>	Creador y Productor ejecutivo: Emilio Larrosa. Empresa productora: Televisa.	1999	Azul TV
<i>Yo compro a esta mujer</i>	Adaptación de Alma Bressan	1969	Canal 13
<i>Yo soy Betty la fea</i>	Creación de RCN Televisión, escrita por Fernando Gaitán. Productores: María del Pilar Fernández y Raúl Tinjacá.	2000-2001	Telefé