

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

No todo es color de rosa
La telenovela del siglo XXI

Rosario de Simone
Cuerpo B del PG
21/07/14
Comunicación Audiovisual
Ensayo
Historia y tendencia

Agradecimientos

Agradezco a mis profesoras de Seminario de Integración, Alessandra Lizama de Seminario I, gracias a ella continué la escritura del Ensayo y a Mónica Incorvaia, de Seminario II que tanto me ayudó desde su gran admiración hacia las telenovelas.

Por otra parte agradecer a mi mamá Marcela y mi abuela Ana, ellas fueron las que en un principio me orientaron en la elección del tema.

A amigos de la carrera y de la vida, entre todos nos ayudamos y motivamos cuando nos veíamos decaídos o simplemente no sabíamos cómo continuar con nuestra redacción, a ellos muchas gracias.

A los bibliotecarios de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, por la ayuda brindada en la búsqueda de bibliografía y material indispensable para la escritura de este Ensayo.

A Laura Ferrari y Natalia Tito, dos profesoras consultoras de la carrera de guión que me dieron ánimos y consejos a la hora de continuar con la escritura del Proyecto de Grado. A Daniel Barone, por considerar de manera positiva el análisis de una de sus ficciones como ejemplificación de la temática planteada.

Y para finalizar, un especial agradecimiento a mi papá Aquiles que sin proponérselo sembró en mí su gusto especial por el cine y los medios de comunicación.

Índice

Introducción

Capítulo 1. La comunicación audiovisual.....	p. 10
1.1 La radio en Argentina.....	p. 12
1.2 El cine.....	p. 14
1.3 La televisión.....	p. 16
1.4 La televisión en Argentina.....	p. 18
1.5 Formatos en la televisión argentina.....	p. 21
1.5.1 La telenovela, sus antecedentes y orígenes.....	p. 22
Capítulo 2. El género de la telenovela en Argentina.....	p. 25
2.1 El folletín y la fotonovela.....	p. 25
2.2 El radioteatro, predecesor de la telenovela.....	p.27
2.3 Su relación con el soap-opera norteamericano.....	p. 30
2.4 Shh, silencio... estoy mirando la novela.....	p. 31
2.5 La popularidad del género.....	p. 40
2.5.1 Sus franjas horarias y audiencias.....	p. 42
2.5.2 Sus personajes.....	p. 45
Capítulo 3. Temáticas y variaciones de la telenovela.....	p. 50
3.1 La reina de los sentimientos: la telenovela rosa.....	p. 50
3.2 Las telenovelas educativas.....	p. 53
3.3 Las telenovelas para niños y adolescentes.....	p. 58
Capítulo 4. Las telenovelas en proceso de cambio.....	p. 63
4.1 La televisión en los 90'.....	p. 63
4.1.1 Las co-producciones y la exportación de ficciones.....	p. 68
4.2 Las productoras independientes, ¿Quiénes realizan las ficciones?.....	p. 70
4.2.1 Una nueva influencia, el unitario.....	p. 74
Capítulo 5. Las telenovelas resisten.....	p. 77
5.1 Las nuevas formas de abordar la ficción.....	p. 79
5.1.1 Montecristo, historia sobre la memoria.....	p. 86
5.1.2 Vidas Robadas, una ficción real.....	p. 90
5.1.3 Farsantes, entre lo ético y lo prohibido.....	p. 94
5.2 La telenovela, ¿un género aceptado por todos?.....	p.97
5.3 Volver a mirar: las repeticiones.....	p.99
5.4 La telenovela por internet y las nuevas maneras de difusión.....	p. 100
5.5 La convivencia de ambas ramas: la ficción como agente de la historia.....	p. 103
Conclusiones.....	p. 106
Lista de referencias bibliográficas.....	p. 111
Bibliografía.....	p. 116

Introducción

Las telenovelas son un fenómeno diario que atrae y convoca a un gran número de televidentes en todo el mundo y en diversas franjas horarias. Es un género atrapante que ha recorrido varias generaciones y sigue causando en la actualidad el mismo efecto en los espectadores. Existen personas que corren a la salida de su trabajo para no perderse el momento en que el galán de la tira debe detener el colectivo en el cual se va el amor de su vida y hasta se ha sabido de presidentes que han cancelado encuentros políticos porque los invitados no asistían debido a que los horarios de inicio de su ficción favorita coincidían con la reunión. Atrapantes, emotivas, dramáticas, previsibles, las telenovelas son vistas en el mundo entero, causando una y otra vez la misma sensación; el fuerte vínculo que poseen con la sociedad y la cultura popular, la magia que producen, las identificaciones, el despliegue temático, la conexión con la situación histórica, política y social del momento.

Todo este *entramado de telenovela* es el contenido a tratar en el presente Proyecto de Graduación.

En cuanto a los aspectos metodológicos, el trabajo pertenece a la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, campo que involucra al cine y a la televisión como medios a través de los cuales se vehiculizan los contenidos que se producen. En este sentido, el profesional del ámbito tiene la posibilidad futura de generar marcos teóricos para el análisis y el estudio o bien para la producción concreta de realizaciones audiovisuales. La categoría seleccionada para abordar el tema de este trabajo es Ensayo, ya que, a través de este tipo textual se podrán expresar conceptos que se irán seleccionando, profundizando, contextualizando, analizando, evaluando y comparando a la luz del pensamiento de la autora. De esta manera, el Proyecto de Graduación apunta a la construcción de reflexiones y posibles nuevas conceptualizaciones sobre la temática seleccionada.

En este caso se recortará la temática al estudio de las telenovelas argentinas, que desde sus orígenes, se han instalado de manera sostenida y sistemática en las pantallas de la televisión argentina y han ido ganando espacios y audiencias en las más variadas edades sin ceder terreno a otro tipo de producciones.

Se hará hincapié en cómo a lo largo del tiempo, en la historia del formato, se han ido introduciendo diversos elementos que tienen que ver principalmente con la irrupción de temáticas actuales que evidencian un compromiso social, un acercamiento de la ficción a las realidades cotidianas de la gente común.

Para ir mostrando estas transformaciones se plantearán los orígenes del género con el objetivo de poder ir efectuando un paralelismo o una comparación entre aquellas primeras telenovelas, algunas de ellas íconos de la ficción argentina y las actuales, impregnadas de una evidente cuota de realidad que es, en algunos casos, hasta casi una representación ficcionada de las problemáticas sociales contemporáneas.

La línea temática en la que se inserta el Proyecto de Graduación será Historia y Tendencias, ya que propone observar, dar cuenta y analizar los cambios que se han ido produciendo a través del tiempo en las tendencias del género.

Como objetivo general se intentará identificar desde la observación y la comparación cómo las telenovelas modificaron sus contenidos y temáticas en base al reacomodamiento de los guiones que buscaron adecuarse a las mudanzas y perspectivas de una sociedad cambiante y por ende de una teleaudiencia que las sigue y se ve identificada en el tratamiento de variados temas de compromiso o denuncia que las novelas actuales lejos de soslayar, afrontan con todo realismo y conciencia social.

De esta manera, el espíritu del Ensayo es explicar, analizar y profundizar la convivencia del género telenovela de índole social con la clásica *telenovela rosa* que no ha perdido vigencia ni audiencia.

Se seleccionarán tres telenovelas de la década del 2000 para demostrar estos paralelismos, sacar conclusiones pertinentes y realizar aquellas comparaciones

explicadas anteriormente. Ellas son, *Montecristo* de 2006, dirigida por Miguel Colom y escrita por Marcelo Camaño y Adriana Lorenzon; *Vidas Robadas* de 2008, igualmente dirigida por Miguel Colom y escrita por Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón y por último *Farsantes* de 2013, dirigida por Daniel Barone, Lucas Gil y Jorge Bechara y escrita por Mario Segade y Carolina Aguirre. Estas ficciones, reúnen una singularidad en común explicada y desarrollada a lo largo del último capítulo del Ensayo, el uso de temáticas actuales, relevantes y de gran impacto social.

La metodología a utilizar en este Proyecto de Grado será cualitativa ya que se explorarán fuentes bibliográficas y se realizará un visionado sobre una selección de telenovelas relevantes para su posterior análisis.

Al momento de posicionar el tema, se tuvo en cuenta que este género que lleva alrededor de seis décadas de existencia, ha tenido desarrollos, cambios, incorporaciones, transformaciones, evoluciones; en definitiva, diferentes momentos que este trabajo intentará mostrar y analizar. De esta manera se hará un recorrido cronológico desde los comienzos del medio o canal que posibilita la transmisión del formato, y se atenderá especialmente a los contextos históricos, culturales, sociales y económicos que de alguna forma irán colaborando en el entendimiento de los cambios que se han ido introduciendo en las telenovelas argentinas a través del tiempo.

Avanzando en el desarrollo de la temática, se indagará sobre los orígenes de la telenovela, a la luz del desarrollo de los medios de comunicación masivos como la radio y el cine; se podrá apreciar cómo éstos influyeron en la creación del medio bajo el formato televisivo. De esta manera, teniendo el soporte de transmisión, se podrá contextualizar el género intentando abordarlo desde varias aristas en pos de lograr un trabajo de investigación que produzca una nueva perspectiva de visualización del desarrollo de este formato en Argentina.

Al mismo tiempo, se desarrollarán los antecedentes del género, como lo son el folletín, la fotonovela, el radioteatro argentino y el *soap-opera* (obras de jabón) norteamericano. Con

estos exponentes como puntos de partida, se observarán las principales producciones, las diferencias entre una tira semanal y una diaria para analizar cuáles fueron las irrupciones que generaron estas variaciones que de alguna manera organizan, limitan o promueven los modos de ver de todas las audiencias.

Cabe mencionar que a raíz de la masificación de las nuevas tecnologías, las tiras televisivas pueden ser vistas desde la web; esta posibilidad ocupará un espacio también en este trabajo con reflexiones sobre esta modalidad en particular.

Sobre la cuestión del abordaje de los contenidos de las telenovelas, se describirá y se propondrá un incipiente análisis sobre cómo se introducen o insertan ciertos temas como el melodrama, los contenidos educativos, las telenovelas para jóvenes y adolescentes y otras temáticas de actualidad en estas producciones televisivas.

Actualmente, hasta donde se ha investigado, abunda bibliografía referida a la televisión, a sus contenidos, técnicas e impacto de las programaciones en la teleaudiencia. También existen análisis sobre las telenovelas tanto en Argentina como en Latinoamérica, en su mayoría de la mano de Nora Mazziotti, investigadora y profesora Argentina, coordinadora de la carrera de guionistas de radio y televisión en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER) y responsable del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). Además ha sido autora, entre otros libros, de *La industria de la telenovela* y de *El espectáculo de la pasión* con colaboración de otros autores.

A su vez, el presente Proyecto de Graduación se valdrá del soporte y apoyatura teórica de antecedentes académicos de la Universidad de Palermo, éstos son escritos realizados por alumnos egresados, en este caso particular, de carreras de la Facultad de Diseño y Comunicación de los cuales se puede establecer una relación con la temática a plantear y desarrollar. El Proyecto de Grado titulado *La mujer y el melodrama* realizado por Morasca, M. (2011), habla de la representación de la mujer en el género del melodrama durante el cine clásico argentino. El autor analiza mediante la observación de películas cómo la característica moralizante del género se apoya en conductas sociales,

construidos por y para la sociedad, reflejando una crítica hacia la mujer. Este Proyecto de Grado se relaciona con la temática seleccionada ya que es de interés tanto el estudio como el análisis que se realiza sobre el melodrama, base temática fundamental de toda telenovela, como también la visión de la mujer a la hora de encontrar puntos en contacto de esa postura con el estereotipo femenino en las telenovelas.

Asimismo, el Proyecto de Grado realizado por Ávila M. (2011), titulado *La mujer por la mujer* realiza un análisis de la construcción de la imagen femenina en el cine nacional argentino entre los años 2000 y 2010 inclusive, esta temática planteada por la autora sirve para llevar a cabo un paralelismo entre la imagen femenina en el cine y en la tv en la actualidad, haciendo hincapié en cómo se tomó y cómo evolucionó su figura a lo largo del tiempo y cuáles fueron las diferencias entre ambos medios.

A su vez, el presente Proyecto de Grado encuentra relación con el trabajo realizado por D' Ingianna, M. (2012), en su escrito titulado *Content for the masses* donde se distingue la relación que existe entre la tecnología y los contenidos audiovisuales, de cómo ésta genera un efecto en la sociedad y cómo se puede generar un producto diferente. Dicho estudio será de gran utilidad a la hora de desarrollar la estrecha relación y la repercusión que generan las telenovelas y su exhibición por internet.

El Proyecto de Grado titulado *La adaptación literaria cinematográfica en Argentina*, escrito por Rivas, D. (2010), habla de la conformación de guiones basados en obras literarias, el vínculo que relaciona ambos escritos es que muchas telenovelas se basan también en libros y en antecedentes literarios, de esta manera se puede establecer una conexión a la hora de crear guiones para una saga televisiva que atrape a toda una audiencia.

Por otra parte, la temática planteada posee una relación con el contenido académico de la asignatura Taller de Creación II de la carrera Comunicación Audiovisual, materia que aborda la televisión argentina desde un punto de vista tanto teórico como práctico, es

por esto que, en cierta manera, este Ensayo podría servir como bibliografía complementaria para enriquecer aquellos contenidos dictados en la asignatura.

Finalmente, este Proyecto de Grado se verá enriquecido por el análisis que se desprenderá de la confrontación que en primera instancia surja de la consulta realizada a profesionales del área que no terminan de ponerse de acuerdo o en reconocer a la telenovela como un género televisivo con un creciente y pujante poder propio. Esta discrepancia acentúa aún más el interés de realización de este Ensayo, ya que aportará un elemento diferenciador, producto de las relaciones que se puedan ir estableciendo en la investigación, situación que se irá esclareciendo a medida que la lectura del Proyecto de Grado avance. En este contexto, el desarrollo de los contenidos marcará una postura que delimitará los alcances de la problemática planteada.

Capítulo 1. La comunicación audiovisual

La comunicación es un elemento vital y fundamental para el hombre. Es inherente a su naturaleza, es imposible no comunicar y siempre se está emitiendo algún tipo de mensaje. En la vida en sociedad, la persona necesita constantemente, ya sea para interactuar con otros individuos o para satisfacer aspiraciones propias, dar a conocer necesidades, expresar deseos, contar sucesos, describir situaciones, anticipar acontecimientos, todo esto como una forma de intercambio comunicativo. De modo que, por un legado innato, el hombre siente la necesidad de comunicarse. (Watzlawick, 1985).

Desde el inicio de su vida, el hombre se comunica; al principio por una mera cuestión de supervivencia y a medida que va desarrollándose para crear vínculos esenciales con su entorno, los cuales le asegurarán no solo la permanencia física, sino que también le permitirán ir creando estructuras para insertarse en una familia, en una comunidad, en una sociedad. De esta manera, la persona se verá enfrentada a diversos modos de comunicación y de acuerdo con sus deseos, sus fines y sus posibilidades, irá creando y perfeccionando diferentes modos de expresar lo que quiere comunicar. La historia de la comunicación humana da cuenta de este extraordinario desarrollo.

Desde otro punto de vista y como expresan Neneke Pelayo y Adriana Cabrera “la comunicación es un proceso mediante el cual se transmite información a un destino. Podríamos [sic.] hablar entonces de comunicación como trasvase de información de una máquina a otra” (2002, p.11).

A lo largo del tiempo, la comunicación ha ido modificándose de la mano de todos los adelantos tecnológicos que posibilitaron comunicaciones cada vez más complejas, más mediadas y más creativas. El hombre siempre se valió de lo que ha tenido a su alcance para dejar rastro de su historia: desde las pinturas rupestres hasta la palabra escrita en los primeros papiros, pasando por el texto impreso con el invento de la imprenta, hasta crear sistemas sofisticados en donde a un aparato llegan imágenes y sonidos en movimiento que no hacen otra cosa más que comunicar.

Todo esto, dicho de manera tan simple y acotada, es un desarrollo gigantesco y descomunal de la humanidad, del ansia del ser humano de darse a conocer, de perpetuarse, de permanecer en el mundo, aún cuando ya no se esté en él.

A medida que el ser humano evoluciona, también lo hace el modo de comunicar. En este sentido la comunicación se va desarrollando, adaptándose y perfeccionando. Estos avances se deben, entre otros factores, a la creación de los medios de comunicación. Estos son canales que posibilitan el acto comunicativo de manera tal que una persona pueda expresarse de manera cada vez más efectiva y globalizada.

La comunicación audiovisual, es la que integra los elementos auditivos y visuales, ambos componentes sensoriales que los seres humanos poseen y sirven como vehículos para emitir y recibir mensajes comunicacionales del entorno. Es la manera de expresarse mediante imágenes y sonidos, es un mensaje múltiple, que posee un conjunto de códigos y de elementos que resultan una combinación fascinante que apela a los sentidos y que ejerce un gran poder en los receptores. Un profesional especializado en la comunicación audiovisual podrá transmitir mensajes que informen, comuniquen ideologías, muestren realidades, o simplemente entretengan. Este proceso de creación, es fruto de investigaciones de todo tipo: sociológico, antropológico, filosófico, ético, entre otras disciplinas que lo interpelan y analizan a fin de explicar y entender lo que se dice, cómo se dice y de qué modo se produce. Pero estas cuestiones son específicas de otro tipo de análisis en los cuales este ensayo no va a explayarse. El presente Proyecto de Grado se atiene a la concepción de lo audiovisual como una exteriorización de un tipo de mensaje humano y no pretende emitir juicios de valor ni realizar consideraciones más allá de las necesarias para entender este fenómeno en el sistema televisivo actual. A modo de resumen y como dice Liliana Pascual (2002), la comunicación audiovisual es el resultado de la combinación de los elementos verbales, los elementos sonoros y los elementos visuales, y cuando se construye una narrativa audiovisual estos elementos se vinculan entre sí.

Si se plantea que la comunicación audiovisual es actualmente un tipo de comunicación de carácter universal que ha permitido, gracias a la tecnología expandir la imagen y el sonido a todos los rincones del mundo, se podría afirmar, que el trabajo de un comunicador audiovisual es sumamente importante y posee un gran poder de influencia en los receptores del mensaje. La evolución del elemento audiovisual permite entonces realizar una breve reseña de los diferentes medios de comunicación, que posibilitaron la propagación del mensaje audiovisual. Son ellos los medios precursores.

1.1 La radio en Argentina

La aparición de este medio de comunicación generó una gran apertura. Por primera vez se podían oír las noticias, escuchar las voces de personas importantes o representativas y conocidas por la sociedad, convirtiéndose en un medio de comunicación con un gran alcance masivo y popular.

En términos técnicos, la radio se transmite mediante la modulación de ondas electromagnéticas de frecuencia o amplitud modulada. Estas ondas no requieren un medio de transporte físico por lo que se pueden propagar a través del vacío. Es por esto el motivo de su gran alcance.

Durante el desarrollo de la técnica, sucedió la primera transmisión radial realizada en Argentina. Fue el 27 de agosto de 1920, gracias al médico Enrique Telémaco Susini (1891–1972) que junto con un grupo de colaboradores especializados técnicamente, transmitieron entonces la representación del festival sacro *Parfisal* de Richard Wagner (1813–1883) en el Teatro Coliseo ubicado en la ciudad de Buenos Aires, pero, como explica Ricardo Gallo “se debían trascender los límites del Coliseo” (1991, p.14). Así fue como Susini y sus colegas instalaron un rudimentario transmisor de 5 vatios en la azotea del edificio y colocaron un micrófono en la sala. Los denominados *locos de la azotea* finalmente lograron su objetivo de transmitir la música de Wagner y marcaron un antes y un después en este medio de comunicación tan importante para el país. Gallo explica:

La transmisión del 27 de agosto de 1920, si bien fue deficiente en cuanto a nitidez y fidelidad, y solo contó con un limitadísimo número de oyentes calculando en medio centenar, porque –demás está decirlo- la cantidad de receptores era mínimo y su casi totalidad en manos de aficionados a la radiotelefonía... (1991, p. 16).

Esta primera transmisión no solo marcó el comienzo de la Radio Argentina sino que también selló el inicio de la regularidad en el servicio y su actividad permanente, prestación que sigue vigente en la actualidad.

Cabe destacar la diferencia que existe entre la radiotelefonía y, lo que *los locos de la azotea* habían desarrollado, la radiodifusión. En la radiotelefonía el emisor, es decir la persona que emite el mensaje, selecciona a un receptor determinado para que sea el destinatario del mismo, este destinatario puede responderle al emisor; en otras palabras, la técnica de la radiofonía es similar a lo que hoy, luego de varios desarrollos se conoce como el teléfono. La radiodifusión, en cambio no selecciona un receptor específico sino que amplía sus barreras de comunicación y llega a varias personas, por lo tanto a varios públicos, superando así el circuito cerrado de emisor y un único receptor.

Luego de la tan exitosa *Noche del Coliseo*, se crea en Argentina la primera emisora del país, bajo el nombre de Sociedad Radio Argentina. El impacto de la novedad, su regularidad y por sobre todo la gratuidad del servicio generaron una industria en cuanto al consumo repentino de aparatos receptores de aquellas señales, es decir, de radios. A medida que se desarrollaba Radio Argentina, en 1922 comenzaron a surgir estaciones radiales que ofrecían otras emisiones como noticias o algunas grabaciones musicales tales como Radio Cultura, Radio Bosa y Radio Sud América. (Gallo, 1991).

El notable consumo y aumento de audiencia alentaron a las estaciones radiales a evolucionar, no solo técnicamente sino también estéticamente y en relación con sus contenidos. A lo largo del tiempo, se pudo escuchar una programación con diferentes temáticas y expresiones artísticas como lo fueron las audiciones musicales, segmentos dedicados a la música, monólogos humorísticos, programas infantiles y el famoso radioteatro, antecedente primordial de la telenovela argentina, género que será explicado en el capítulo número dos.

1.2 El cine

El surgimiento del denominado *séptimo arte* es una de las invenciones que posibilitó la aparición de los medios audiovisuales como medios de comunicación y a su vez como elemento crucial en el surgimiento de la comunicación audiovisual como profesión.

El cine tiene su antecedente en la fotografía, en aquellos veinticuatro cuadros por segundo que generan la sensación de movimiento, imperceptible para el ojo humano y que se corresponde con la realidad que quiere representar. Gracias a los estudios sobre el movimiento y la fotografía encabezados por Eadweard Muybridge (1830–1904) en un principio, luego por Thomas Alva Edison (1847–1931) y los hermanos Lumière, se podría afirmar entonces que depende de cada país existe un impulsor y creativo de este nuevo arte: en Estados Unidos el pionero fue Thomas Alva Edison y en Francia fueron Auguste Marie Louis Nicolás (1862–1954) y Louis Jean Lumière (1864–1948).

En el caso de Francia, los hermanos Lumière realizaron la primera proyección de cine el 28 de diciembre de 1895. Fueron ellos los creadores del cinematógrafo; un aparato que no solo grababa imágenes sino que también tenía la propiedad de poder proyectarlas, cumplía dos funciones principales en un solo aparato. Las películas en aquel entonces eran muy breves, de aproximadamente uno o dos minutos de duración, lo cual podría decirse que el desarrollo narrativo de estas películas era prácticamente escaso o nulo. Como explican David Bordwell y Kristin Thompson “Las primeras películas eran extremadamente simples, tanto en forma como en estilo. Normalmente constaban de un único plano que encuadraba una acción única, casi siempre un plano general” (1995, p. 454).

Fue a finales del siglo XIX con la aparición de un cineasta llamado Georges Méliès (1861–1938) cuando el cine da un giro y comienza a tener una estructura narrativa, esta vez se contaba una historia. A medida que el cine continuó evolucionando también comenzaron a surgir diferentes géneros: policial, comedia, acción, melodrama, ciencia

ficción, suspenso, terror, bélico y muchos otros que se modifican, se actualizan, se fusionan y se reinventan con el paso del tiempo.

Interesa aclarar que el melodrama en el cine es importante en el posterior desarrollo del formato televisivo de las telenovelas, en lo que respecta al tratamiento de la figura femenina. Este género tuvo varias categorizaciones, pero el adecuado para el tema a desarrollar se remonta a la década del 50, al melodrama femenino de Hollywood, donde había una fuerte presencia de la mujer como protagonista. Es desde este lugar, que la telenovela alimenta en parte el rol femenino dentro de la historia, y aporta a la misma varios ingredientes que luego serán utilizados como componente fundamental para su desarrollo.

Delimitando aún más la evolución del cine se llega a Argentina, y como explica Andrea Cuarterolo (2005), el cine argentino desde sus orígenes se remonta a la fotografía, su nacimiento ocurrió en una casa fotográfica, donde su dueño, Enrique Lepage un inmigrante belga que en razón de su gran interés por aumentar la variedad de sus productos fotográficos, compró un cinematógrafo y lo introdujo al país.

Del mismo modo que ocurrió en las primeras proyecciones francesas, películas con un tinte documental y escaso contenido ficcional, en Argentina también se puede demostrar este avance, iniciando con la primera proyección en 1897 de la mano del operador francés Eugène Py (1859–1924) que realizó un documental titulado *La bandera argentina*, se visualiza durante pocos segundos, la bandera nacional argentina flameando en la Plaza de Mayo y es considerada la primera obra cinematográfica nacional.

Otro gran hito de la historia del cine argentino fue la conformación de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados en 1898, que proporcionó autores de grandes realizaciones de gran prestigio como se demuestra en la película *Nobleza Gaucha* realizada en 1914. Lo destacable de este período es la búsqueda de una identidad nacional en las películas, mostrar tanto un paisaje rural, la melancolía de lo nacional y

gauchesco, como también el avance de las grandes ciudades como Buenos Aires y su gran desarrollo económico.

El melodrama en el cine argentino tuvo una fuerte presencia en los años 50. Fernando Martín Peña y Fabio Manes comentan sus características en el ciclo televisivo llamado “Filmoteca, temas de cine”, transmitido en 2011 por la TV Pública. Estrellas del género como Tita Merello (1904–2002), Zully Moreno (1920–1999) y Arturo de Córdoba (1905–1973), pareja por excelencia en este periodo y consagrada una década anterior con la película *Dios se lo pague* de 1947, demuestran en films como *Nacha Regules* de 1950 o *Guacho* de 1954, la pasión de amores desencontrados y llenos de enredos dramáticos. También se hace presente la saturación y la exageración tanto en las actuaciones como en lo estético y técnico, la acumulación de problemas sentimentales y situaciones una más exagerada y tremenda que la otra, las desventuras, los engaños amorosos, el cuestionamiento a la ética y la moral del momento, la marginalidad, la tragedia, el crimen. Todo esto resume este periodo del cine nacional argentino donde impone una fuerte influencia en la telenovela que comenzará unos años más adelante. (Filmoteca, Temas de Cine - Copete "Nacha Regules", 2011).

1.3 La televisión

El surgimiento de la televisión marcó un antes y un después en los medios de comunicación audiovisuales. Provocó y sigue provocando un gran movimiento de masas; a través de la televisión se ven sucesos y acontecimientos de todo tipo donde las personas se emocionan, entretienen e informan continuamente. El gran poder de comunicación que esto conlleva, se advierte en la posibilidad que brinda la televisión de poder comunicar lo que sucede del otro lado del planeta en el mismo instante en que los hechos ocurren. La TV en este sentido ha derribado barreras espaciales y temporales. Umberto Eco amplía el concepto y define a la televisión como “un medio técnico de comunicación a través del cual se pueden dirigir diversos géneros de discurso comunicativo”. (1986, p. 15)

Todo invento posee antecesores, es decir, ensayos que posibilitan su creación. La radiofonía fue la que permitió el devenir de la televisión. Su historia se remonta a finales del siglo XIX hasta 1935, donde ciertos países desarrollados tecnológicamente como Estados Unidos, Francia, Alemania y Gran Bretaña buscaban poder transmitir imágenes a distancia mediante el aire y poder recibirlas en un aparato receptor: el televisor (Asociación Plaza del Castillo, 2007). A diferencia del cine, que como se explicó anteriormente la ilusión de movimiento se da al unir 24 imágenes por segundo, María Elsa Bettendorff y Raquel Prestigiacomo explican:

Evidentemente, no ocurre lo mismo con las imágenes televisivas, que se transmiten casi inmediatamente desde una fuente emisora por ondas hertzianas o cable y parecen formarse en el interior del aparato receptor. El antecedente inmediato de la televisión no es el cine, sino en realidad, la radiofonía. (2002, p. 67).

Tras una serie de pruebas, en los años 20 surgen dos modelos de televisión, la mecánica y la electrónica. La mecánica se inició junto con la British Broadcasting Corporation (BBC) en Londres y fue creada por el escocés Jhon Baird (1888–1946). Pero fue la televisión electrónica, instaurada por el científico ruso-norteamericano Vladimir Zworykin (1888–1982) la que se consolidó como el modelo adecuado. En 1931 Vladimir junto con la *Radio Corporation of America* (RCA) comenzaron a transmitir en Nueva York las primeras imágenes de prueba, fue tal el éxito y la mejoría en la calidad de emisión que produjo la extinción rápida del modelo de televisión mecánica. (Asociación Plaza del Castillo, 2007). Lentamente la televisión comenzó a apoderarse de aquellos lugares de concurrencia pública, como podían ser los teatros. Un acontecimiento relevante fue la transmisión de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Adelantándose no mucho más en el tiempo, en 1939, Estados Unidos comenzó a producir receptores, es decir televisores hogareños. Fue allí cuando la televisión irrumpió en las casas de todos los norteamericanos, expansión que no solo ocurrió allí sino en otros lugares del planeta.

A esta gran producción de aparatos televisivos en masa, le siguieron el desarrollo y la creación de grandes canales reconocidos mundialmente como la ya nombrada *British*

Broadcasting Corporation (BBC) en Londres o la *National Broadcasting Company* (NBC) en Estados Unidos.

Superada y avanzada las etapas de perfeccionamiento y luego de su consolidación como medio de comunicación audiovisual de alcance masivo, se dejará atrás la época del blanco y negro y llegará la era del color con el lanzamiento de los primeros satélites de comunicaciones y la distribución por cable. Por otro lado la posterior categorización de los formatos televisivos y sus correspondientes programaciones, entre ellos el formato de las telenovelas, con un amplio desarrollo en Latinoamérica, serán los contenidos que irán completando las grillas de programación diarias que el espectador puede elegir y ver desde la comodidad de su casa.

Sin embargo, la televisión desde sus inicios se vio expuesta a críticas o alabanzas hasta llegar a límites extremos. Existen grupos que hablan de una influencia negativa, utilizando la famosa denominación de *la caja boba* o denuncian la alienación de las personas ante la mirada constante del aparato, como también critican el hecho de reacomodar horarios y actividades para poder llegar a mirar un capítulo clave de su telenovela preferida. Eco realiza una reflexión sobre esta disyuntiva y expone que “la civilización democrática se salvará únicamente si se hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”. (1986, p.16)

En definitiva sea cual fuese la postura que se tome, a favor o en contra de la televisión, no se puede negar que es un medio presente y activo en la vida de millones de personas y con una gran influencia en la comunicación masiva.

1.4 La televisión en Argentina

Los inicios del medio en el país comenzaron el 17 de octubre de 1951 en un momento de la historia argentina: el sexto aniversario de la lealtad peronista. El pueblo volvería, después del fallido intento de golpe de Estado del 28 de septiembre, a ver a sus líderes en la Plaza de Mayo. Como explica el periodista e historiador argentino Carlos Ulanovsky (1999), desde un balcón del Banco Nación fueron Enrique Telémaco Susini, Jaime

Yankelevich, Gerardo Noizeaux y Oscar Orzábal quienes manejaron las tres cámaras que registraron uno de los más recordados actos del peronismo. La repercusión de este acontecimiento no fue masivo ni tuvo una inauguración oficial, muy pocos se enteraron que ese momento marcó el nacimiento de la televisión en el país, solamente el diario *La Nación* aclaró en un artículo periodístico que aquella transmisión pudo ser captada con absoluta nitidez a 150 kilómetros de Capital Federal y que dio pie a la inauguración del servicio de televisión. Ulanovsky (1999) explica que tal vez, esta poca repercusión periodística tuvo lugar por el miedo a que este gran medio de comunicación pudiese desplazar en parte a la prensa escrita como estaba ocurriendo en Estados Unidos.

Luego del 17 de octubre se funda Canal 7, pero lo único que se observaba desde la pantalla de la TV eran pruebas de tonos, sonidos e imágenes, hasta que finalmente el 4 de noviembre se lanzó la programación regular caracterizada por ensayos, pruebas, preparativos y el temor a lo desconocido. Durante esta etapa muchos locutores de la ya establecida radio fueron partícipes de muchos programas de televisión, que se caracterizaban por el humor del teatro de revistas, recitados gauchescos y representaciones teatrales. (Ulanovsky, 1999).

Sin embargo, la televisión continuaba siendo un medio a explorar e investigar, para poder sacar de la prueba y del error cuáles eran las herramientas que podían utilizarse para poder extraer el provecho necesario. Se puede apreciar un cambio el 26 de octubre del mismo año con el primer programa de televisión llamado *El arte de la elegancia de Jean Cartier*, un programa que mostraba todos los sábados las últimas tendencias en el vestuario, el peinado y el maquillaje en Argentina y en el mundo. El desarrollo y su propagación fue notoria y el precario Canal 7 comenzó a desplazarse para buscar nuevos estudios que se adecuen a una proliferación de distintos formatos y variados programas. Además, no sólo se desarrollaron las instalaciones sino también el equipo técnico, ya no era un único director el encargado de dirigir toda la grilla de programación sino que cada programa comenzaba a tener un equipo técnico determinado.

Con el avance y el desarrollo del género surge un nuevo canal, el 3 de noviembre de 1951 se funda LR3 Televisión Radio Belgrano, que según Ulanovsky (1999) varios diarios porteños anunciaban que este canal prometía cinco horas diarias de transmisión, de 16 a 19 y de 21 a 23, con el desarrollo de géneros tan disímiles como box, fútbol, cine, automovilismo, danza, buen humor, invitados y algo muy importante, vistos desde comodidad del hogar.

Asimismo, el autor cuenta que el 24 de noviembre de 1951 aparece por primera vez en el diario Clarín un recuadro pequeño con la programación del día, el cual prometía entretenimiento para todos los gustos. Esa programación incluyó lo que muchos consideran el primer teleteatro argentino *Tardes de vosotras*, que duraría varios años en pantalla. Esta producción trataba conflictos familiares reconocibles extraídos de la crónica diaria con escenas demasiado explicadas. Fue también *Cielo negado*, con dirección de Alfredo Laferrière, otro teleteatro que se permitió la audacia de mezclar situaciones grabadas no solo en estudios de interior sino también en exterior. Pero lo que realmente creaba interés en ese tiempo a la ciudad de Buenos Aires era la transmisión de las obras de teatro en vivo y en directo, donde la gente se juntaba en los bares y que, según Ulanovsky (1999), no quedaba una sola silla libre.

Con el advenimiento de la ficción en la TV, cabe destacar un programa de 1957 llamado *Teleteatro para la hora del té*, el título del programa lo explicita todo y es tal vez el punto de quiebre del radioteatro y el teleteatro, sentando las bases de una telenovela en pleno nacimiento. Este teleteatro transmitido diariamente y en vivo, daba cuenta del uso de las buenas costumbres y de la buena moral causando el alboroto y sorpresa de sus oyentes. Tal como expresa Luis María Hermida (1954-2011), crítico y especialista en medios televisivos a modo de anécdota en su libro *Tvmanía* “cuando Fernando Heredia le ratificaba su amor a la Bisutti con su célebre: *Claro que te quiero, bobalicona*, seguido de un prolongado beso, una mitad de la audiencia femenina se derretía y la otra quedaba boquiabierta, sin poder alentar”. (1999, p.18).

1.5 Formatos en la televisión argentina

De la misma manera que se clasifica la cinematografía y la radio, la televisión también posee sus géneros. Según Bettendorff y Prestigiacomo

Los géneros televisivos son, en términos generales, divisiones descriptivas de contenidos y convenciones formales para reproducir esos contenidos. Como toda división, la genérica presenta variantes en distintos países y períodos, de acuerdo con las adaptaciones e innovaciones exigidas por la industria televisiva. (2002, p. 72).

Al clasificar los contenidos de la televisión argentina se pueden dividir dos grandes grupos: los programas de ficción y los de no ficción. Los de no ficción están integrados por los de carácter informativo como los noticieros, los documentales y los programas de actualidad. Los programas de carácter ficcional son la comedia, el melodrama (telenovela) y los *realitys shows*, aquellos programas de ficción que son más complejos de clasificar, por ejemplo los docudramas que teatralizan situaciones de la vida real. Los formatos aluden únicamente a la frecuencia y a la duración total de los mismos. Esta noción de formato reemplazó a la de género, es decir que cuando se habla de géneros televisivos en realidad se habla de formatos. (Bettendorf y Prestigiacomo, 2002).

Dentro de los programas de ficción los formatos más frecuentes son los unitarios, en los cuales la historia comienza y termina en un solo capítulo, asemejándose de esta manera a una obra de teatro. La duración es de aproximadamente una hora aunque si se consideran los espacios publicitarios, el tiempo real es de 47/50 minutos y puede tocar cualquier temática.

Un segundo formato son las miniserias. Éstas se emiten una vez por semana y cada capítulo posee una continuidad ficcional. Generalmente duran una hora y comúnmente están en el aire durante aproximadamente tres meses. Sus géneros son tan variados como los de los unitarios.

En tercer lugar se ubica la telenovela, programa de emisión diaria con una duración de una hora, y en algunos pocos casos solo media hora, cuyo tema central es la historia de amores contrariados. Algunos autores realizan una diferenciación entre telenovela y tira televisiva las cuales también son programas de una hora de duración que se emiten

diariamente y cuyos temas en general coinciden. En las tiras televisivas los personajes más representativos son aquellos pertenecientes a las clases medias o populares, que viven momentos de tensión dramática y momentos de relajación, que se dan dentro de un marco de situaciones humorísticas o de otras que no lo son tanto. Su lenguaje suele ser coloquial y característico del lugar del que se trate. (Bettendorff y Prestigiacomio, 2002).

A los efectos de este Proyecto de Grado se toman estos dos conceptos como si fuesen el mismo, sin hacer diferenciaciones fundamentales ya que se considera que la esencia de una tira y una telenovela es la misma aunque existan sutiles diferencias.

1.5.1 La telenovela, sus antecedentes y orígenes

Como se ha explicado en el presente ensayo, el surgimiento del formato televisivo de telenovela se valió de ciertos elementos del radioteatro, el folletín, la fotonovela y el *soap-opera* norteamericano, para conformarse en un género no solamente diferente a todos los demás, sino también uno de los más populares.

En sus comienzos, la televisión se vio sumamente influenciada por la radio en cuanto a la programación, en otras palabras, los programas de radio eran llevados a los estudios de televisión. Los espectadores dejaban de imaginarse aquellas situaciones, aquellas voces que escuchaban atentamente mediante el parlante radiofónico, para poder ver en carne y hueso a sus personajes preferidos y sus historias que llevaban alegría y sorpresa y algunas veces desilusiones, ya que no todo era tal cual como se había imaginado en un principio mediante el oído.

Por otra parte, cuando se menciona al melodrama como influencia en la aparición de la telenovela como género televisivo, se hace referencia al objetivo que este poseía: persuadir y atraer a un público femenino y que este público se viese identificado con las historias de carácter amoroso, como también con la carga melosa y dramática que poseen. Ficciones como *El amor tiene cara de mujer* (1964), *Rolando Rivas, taxista* (1972) o *Amo y Señor* (1984), son algunos casos que más adelante se observarán como ejemplos del melodrama televisivo.

Continuando con los antecedentes, la telenovela toma del folletín la oposición de personajes buenos y personajes malos, también capta la característica de lo episódico; esto es, el hecho que un capítulo se relacione con el otro; además adopta las relaciones de causa y efecto y la utilización de la moral burguesa, es decir, el que comete un error, paga las consecuencias. Un elemento muy importante es que adopta la familia como núcleo del orden social y apela también a la mujer como pilar de ella.

La telenovela también se vale de la fotonovela, narraciones de historias fotografiadas con un formato igualmente seriado que tenían una semejanza con las historietas dibujadas.

Otro antecedente de gran influencia es el *soap-opera* americano (obras de jabón), este fue un género creado y desarrollado en Estados Unidos. En sus principios fue en formato radial, dedicado a la ama de casa pero luego pasó a ser en formato televisivo, llevando de la misma que sucedió en Argentina, el radioteatro a la pantalla chica. La explicación del origen de su nombre fue por las publicidades utilizadas entre bloque y bloque, los anunciantes publicitarios aprovechaban la audiencia femenina para publicitar sus productos de limpieza, entre ellos, jabones, de ahí el nombre de este género.

En definitiva, este resumen de antecedentes da origen e influencia a lo que hoy se conoce como el género televisivo ficcional más popular, de mayor alcance y consumo a nivel mundial, la telenovela.

A modo de síntesis, se puede deducir que los medios, canales, géneros y formatos que conforman la comunicación audiovisual se ven íntimamente relacionados a la hora de realizar su objetivo principal, que es la propagación de un mensaje de un emisor determinado, con singulares características a un receptor, objeto de estudio y análisis para que la comunicación sea lo más eficiente posible y a su vez logre su cometido. La fragmentación de los diferentes medios y las características que los conforman llevan a la creación de distintos formatos, llegando así al género pertinente a estudiar, la telenovela. La explicación breve de sus principales características y sus antecedentes tales como el folletín, la fotonovela, el radioteatro y las *obras de jabón* estadounidenses, serán los que

luego conformarán en Argentina uno de los géneros televisivos más vistos y que se animarán a tratar temas de gran compromiso social dentro de una ficción.

Sin lugar a dudas, las ramas de la comunicación audiovisual son infinitas. Sin embargo, este Ensayo se centra en las telenovelas argentinas, investigando sus inicios, antecedentes precursores y sus relaciones con los demás medios comunicacionales.

Capítulo 2. El género de la telenovela en Argentina

Adentrándose al género en concreto, se realiza una recorrida por los comienzos de la historia de la telenovela en Argentina y cómo lentamente fue surgiendo este nuevo formato que atrae a miles de espectadores a la pantalla chica. Para esto, se hará hincapié en las características de sus antecesores, como lo son el folletín, la fotonovela, las telenovelas norteamericanas denominadas *soap-operas*, el radioteatro y finalmente el teleteatro como su último predecesor, explicando cuándo y cómo surgen, cuáles son sus particularidades, cómo se distribuyen, a quiénes van dirigidas y cuál es el impacto que genera en sus consumidores, entre otros.

Avanzando en la investigación y delimitándola en el territorio argentino, se definen las características propias de la telenovela, especificando cuáles son aquellos elementos que el género toma de sus antecedentes para conformar un estilo propio con sus arquetipos clásicos e identificatorios.

Finalmente, se introduce al lector sobre aquellas cualidades de carácter social y popular que posee el género, el porqué de su éxito masivo, su relación con la industria comercial y finalmente cuáles son los personajes característicos que componen la telenovela argentina.

2.1 El folletín y la fotonovela

Al investigar sobre los antecedentes que se relacionan con el surgimiento y la formación del formato, se encuentran en el folletín y en la fotonovela dos predecesores imprescindibles para su posterior desarrollo.

Para hablar de orígenes, este ensayo debe remontarse a principios del siglo XIX, donde la prensa había comenzado a iniciar un nuevo proceso de desarrollo, transformándose mediante el mejoramiento de nuevas técnicas, en una nueva empresa comercial que posibilitó la impresión de una mayor tirada de copias y el creciente índice de alfabetización de sus públicos. Mundialmente hablando, se destaca el nombre de Charles Dickens (1836-1858) y sus novelas por entregas, como también en Francia el periódico

Le Siécle que publica mediante episodios en 1836 la obra anónima española titulada *El lazarillo de Tormes*. De esta manera, el denominado folletín comienza a expandirse mundialmente hasta llegar a la argentina, donde la totalidad de esta nueva narrativa romántica rioplatense comienza a ser publicada por entregas, es decir por capítulos, es aquí donde aparece la primera conexión del folletín con la telenovela, la entrega seriada de episodios. (Flores, 1995).

El folletín argentino tuvo su apogeo en la década del 20; se caracterizaba por la publicación semanal de novelas y cuentos, algunos *magazines* que publicaron este tipo de lecturas fueron *Mundo Argentino*, *El cuento ilustrado*, *La novela argentina*, entre otros. Sus principales consumidoras fueron las mujeres de clase media de la sociedad porteña que se deleitaban con historias de carácter melodramático, pero esta costumbre no duraría mucho tiempo ya que en 1934, con el desarrollo, estabilidad y popularidad del cine sonoro y la radio nacional, los folletines comenzaron lentamente a perder divulgación y por lo tanto a desaparecer.

Por otra parte, a comienzos de los años 60 y casi en sintonía con el advenimiento de la telenovela, surge en Argentina un género de la literatura folclórica, que como explica Roberto Flores, era un formato menospreciado por los críticos pero consumido por los grandes sectores populares denominado fotonovela, éstas son ni más ni menos que relatos ilustrados con cuadros fotográficos ordenados por escenas; esta estructura permitía el entendimiento de la trama narrativa.

La fotonovela o también denominada *fotorromance* eran revistas económicas, con una calidad de papel por lo general baja que narraban historias amorosas con una cierta carga melodramática y que siempre culminaban con un final feliz. (Flores, 1995).

Flores explica, "la fotonovela argentina heredó del cine y de la novela de folletín no solo la temática sino también su estructura básica: la fragmentación en el relato y la continuidad en el suspenso" (1995, p.23).

Existían a su vez, varias maneras de abordar las fotonovelas, algunas simplemente servían como ilustración de extensas novelas, con una preponderancia significativa del texto sobre la imagen, o en caso contrario se contaba la historia con textos reducidos a modo de epígrafe ubicado debajo de las fotos que acompañaban la secuencia del relato, teniendo una clara semejanza con las clásicas viñetas de las historietas. Estas fotos eran ordenadas por cuadros numerados y acorde con la secuencia narrativa.

El misterio del nacimiento, las falsas identidades, los engaños, los padrastros y madrastras malvadas, la heroína, el malvado, las muertes falsas, las persecuciones son temas que tratan las fotonovelas (Flores, 1995), contenidos heredados del folletín y tomados luego por la telenovela.

Este medio poseía la característica de la repetición, otorgada por la cualidad que posee el soporte fotográfico y su durabilidad en el tiempo. Las personas podían ver y rever las fotografías una y otra vez, sumergiéndose en las historias y aventuras de los personajes sin necesidad de hacer una fila en un cine local o esperar un horario determinado.

Flores (1995) explica la gran importancia de expresar los sentimientos mediante las fotografías, utilizando como vehículo principal la mirada no solo del lector hacia la fotografía sino también de la foto al lector, es aquí donde se establece la relación entre el emisor y el receptor de la fotonovela.

La convergencia de ambos medios de comunicación y entretenimiento, en el caso del folletín y la literatura melodramática, su entrega episódica y su cualidad de producción masiva, como también en las fotonovelas con la característica de ser imágenes conmovedoras, con cargas emocionales, trágicas y con rostros expresivos, conforman a grandes rasgos los elementos base de la telenovela, que comienza a emitirse en los televisores argentinos a partir de 1960.

2.2 El radioteatro, predecesor de la telenovela

Este género radial, antecesor directo de la telenovela argentina, se desarrolla (como se ha explicado en el capítulo uno) entre la década del 30 y el 50. Cabe destacar y hacer

mención a la duda del autor José Prestigiaco (1995) en donde cuestiona cómo es posible que un *teatro ciego*, sin un público físico presente, sin ningún escenario, iluminación y mucho menos una escenografía podía llegar a tener una convocatoria tan multitudinaria como la que poseía en aquel entonces el radioteatro. La respuesta a esta es en el acto de confianza que ponían los oyentes en las palabras, en los diálogos de los personajes, en centrar toda la atención y todo el peso de la acción en el sonido, identificando voces y en base a eso sus estados de ánimos, en los diferentes planos sonoros que se generaban y también en la imaginación del público.

El radioteatro nace en la década del 30 y como explica Pedro De Paoli citado por Gallo, surgió “como una tormenta que lo barre todo, como una locura colectiva, una verdadera psicosis, que llevó inmediatamente a un segundo plano, pero muy alejado a todo otro género de transmisión radiotelefónica” (1991, p.97).

El público receptor del radioteatro estaba constituido principalmente por amas de casa. Una de sus características, que lo diferenciaba totalmente del teatro, es que era episódico. Esto quiere decir que la historia no posee un cierre entre emisión y emisión sino que se conectaban entre sí (elemento característico de las telenovelas actuales). El guionista debía generar al final de todos los capítulos, un clima de suspenso que generalmente poseía un enganche para así producir la expectativa, exigiendo tener una cita obligada a la misma hora para continuar con la historia, de allí el motivo de una metodología de entrega fraccionada. La duración de estos radioteatros eran de aproximadamente un mes con una programación de lunes a viernes. Gallo afirma,

La intriga, la curiosidad, la fantasía, la tentación de proponer hipótesis sobre lo que ocurriría, unidas a la natural ley de cierre que en mayor o menor grado rige las expectativas del ser humano, se convierten en enganches irresistibles, en particular para la mujer que pasa a ser destinataria principal del radioteatro y empieza a gozar a través del receptor de emociones que su vida no le depara, al introyectarse en los personajes. (1991, p. 97).

Fue Radio Belgrano quien inauguró este género con el primer radioteatro llamado *Chispazos de tradición*, el cual narraba historias basadas en payadas, folletines y sainetes; estrenado en 1930, este segmento invadió las casas, instauró un nuevo

entretenimiento entre los medios precursores y con esa característica inigualable de la radio: su gran alcance a lo largo y ancho del país. Roberto Di Chiara (2007), periodista e investigador argentino de cine, radio y televisión comenta que cuando se transmitieron los primeros capítulos, las radios desaparecían y aquellas señoras que no tenían la fortuna de poseer una, se juntaban en las casas de sus amigas, en los patios internos de los caserones porteños, llevando el mate y las facturas, creando así una suerte de ritual en torno a la tan esperada transmisión. Todos se asombraban al escuchar las voces de los actores o de las historias de *El gaucho solitario* al que no se le conocía su voz, únicamente el sonido de los cascos de su caballo; éste aparecía en escenas críticas del programa y traía el suspenso y el gancho final para que, al día siguiente, se volviera a repetir la escena de las vecinas en reunión.

Llevando a la oralidad lo escrito, el radioteatro pone énfasis en la manera en que se cuentan las historias y la telenovela toma del radioteatro ese discurso actuado, de susurros, de palabras entrecortadas por el llanto, procurando siempre apelar a la conmoción y los sentimientos de los oyentes. Es por esto que las primeras telenovelas se basaron justamente en famosos radioteatros argentinos. (Bourdieu, 2008).

A su vez, tenía a su disposición la opción de generar cualquier situación siempre y cuando estuviese expresado mediante sonidos, de esta manera se realizaron historias que ocurrían en escenarios exóticos, en culturas ancestrales o en medio de grandes catástrofes naturales (Mazziotti, 1996), es así como el género de ciencia ficción tenía un gran peso a la hora de crear aquellas historias sonoras.

Popular, convocante, dedicado a ganarse el público femenino y convirtiéndose en el entretenimiento primordial en el hogar de las familias argentinas, el radioteatro ofrecía un mundo sonoro en el cual los oyentes debían imaginárselo todo, y es en la telenovela donde ese mundo se hace realidad.

2.3 Su relación con la *soap-opera* norteamericana

En 1930 aflora en Estados Unidos un género que posee un gran impacto social y antecede a la telenovela latinoamericana. Este formato denominado *soap-opera* o también *Daytime Television* o *Daytime Drama* es la denominada novela estadounidense. El término *soap* se utilizó, como ya se ha explicado, como pretexto para exponer ante el público femenino publicidades de jabones y el término *ópera* porque hace alusión a la temática del melodrama. Estas historias comenzaron cuando las cadenas de producción estadounidenses notaron un importante porcentaje de público consumidor, el cual no poseía su propio espacio en la TV, ellas eran las amas de casa. Estas ocupaban el rango de horario de la tarde y tenían gran poder en cuanto al manejo de la economía familiar por lo tanto los productores deciden con una gran visión económica y publicitaria, otorgarles una programación dedicada a ellas. (Cecilia Absatz, 2000).

Las *soap-opera's*, al igual que en Argentina, llevan a la pantalla chica aquellos éxitos del radioteatro estadounidense, es por esto que generan una popularidad instantánea; ya en la década del 30 había más de 100.000 horas de *soap-operas* en todo el país del norte. La característica principal de este formato es la de una narración abierta de duración indefinida, en la cual los personajes principales no son fijos, si no que rotan, pueden cambiar los ejes de las historias y no son prescindibles. Como desarrolla Pumarejo en sus escritos relacionados con las telenovelas, ver una *soap-opera* "tiene tanta sorpresa como ver un partido de fútbol: hay determinadas reglas, vamos a ver ciertas jugadas, lo que cambia es solo el cómo lo hacen" (1987, p. 7); una de ellas, *The Young and the Restless*, fue estrenada en 1973 y todavía sigue transmitiéndose, rotando elencos, haciendo surgir historias nuevas y conectándolas con sucesos anteriores.

Como se ha mencionado anteriormente, las "obras de jabón" norteamericanas poseen una gran influencia en el formato de la telenovela; ambos comparten la estructura serial, aquella que segmenta los relatos, dejando un gancho para que se genere suspenso y acreciente la demanda del televidente por querer ver el siguiente capítulo; la interrupción

de la narrativa, característica principal de las ficciones, marca un proceso de escritura diferente a la hora de realizar los guiones y las grabaciones, es por esto que las *soap-operas* pueden tratar un mismo tema durante varias transmisiones porque poseen este tipo de configuración.

La sensación de suspenso y la intriga sobre lo que sucederá en la próxima emisión, el querer saber cuál será el destino de los personajes y sus situaciones descomunales resulta de gran interés para el público y es por eso el gran entusiasmo que se genera a la hora de prender el televisor. En relación a esto, Abzats agrega que “para el público de los Estados Unidos estas novelas son como el pan de cada día”. (2000, p.226).

Las “obras de jabón” estadounidenses se caracterizan por no poseer historias mágicas o de ciencia ficción, éstas son más bien reales y verídicas; a su vez, utilizan temáticas vinculadas con la participación étnica, en las obras se distinguen historias de negros, latinos, indios, orientales y siempre las novelas hacen hincapié en las problemáticas internas de estos grupos y no de situaciones relacionadas con la discriminación ni mucho menos, todo está equitativamente realizado, es ecuánime y neutro.

Otra característica, que la diferencia de las temáticas a tratar en las telenovelas argentinas, es que los protagonistas nunca poseen una situación económica desfavorable, aquí no existe la diferencia entre la clase alta o la baja, los fatalismos y los extremos no suceden, las novelas en general son más planas y sensatas. (Absatz, 2000).

Finalmente estas características mencionadas generan en el público estadounidense un alto grado de interés, compromiso y devolución favorable y son varios los elementos que la telenovela toma del *soap-opera* a la hora de su desarrollo en la década del 60.

2.4 Shh, silencio... estoy mirando la novela

Cuántas veces se ha escuchado esa famosa y repetida frase; es que el formato televisivo en cuestión rescata de todos sus antecedentes aquellos aspectos que fueron primordiales para su consagración y popularidad, unió los elementos y creó una fórmula para conformar un género que no tiene pérdida alguna y siempre sale victorioso. Es uno

de los formatos más consumidos y se ha convertido en un suceso. Un país entero puede llegar a detener sus actividades para no perderse ningún detalle de un capítulo, ¿Por qué tienen ese efecto?, ¿Cuáles son las características que hacen de la telenovela un género tan incondicional?.

En sus comienzos, la telenovela en Argentina surgió bajo el nombre de teleteatro, es decir, la puesta en escena de aquellos radioteatros que causaron furor en su momento, pero esta vez llevados a la pantalla chica. Se recurrió entonces a aquellos guionistas, autores del radioteatro, algunos herederos del folletín porteño para generar las historias. Como se ha mencionado anteriormente, aquel primer intento fue el denominado *Teleteatro para la hora del té* en 1957, luego en 1960 surge un nuevo programa llamado *Mujercitas*, basado en la adaptación televisiva de la obra literaria de Louisa May Alcott (1832-1888) con la actuación de figuras exclusivas como Delma Ricci, Fernanda Mistral, Angélica López Gamio y Alita Román (Hermida, 1999); le siguieron otros como *Amelia no vendrá* (1962) escrita por el consagrado guionista y productor de telenovelas Alberto Migré.

Muchos de estos teleteatros se realizaban en vivo, sus decorados e historias tuvieron que adaptarse a las condiciones de los sets televisivos primitivos y en desarrollo de aquel entonces, utilizando escenografías en interiores y realizando historias más cotidianas y lineales, dejando de lado aquellas historias sobrenaturales de ciencia ficción con escenarios extravagantes o apocalípticos que se transmitían en el radioteatro tradicional. Según desarrolla María Teresa Forero (2002), la telenovela surge como un “programa diario de ficción cuyo eje principal es la historia de unos amores contrariados” (2002, p. 103). Asimismo, explica que la telenovela se vale de ciertos elementos del melodrama, por lo tanto posee determinadas características en su trama. Algunos de ellos son: los malentendidos, la diferenciación notoria de personajes buenos y personajes malos (que varían según la época y el autor), protagonistas ricos y pobres y el elemento de la otredad, esto es, una situación que se cree ser una cosa y en realidad es otra, como por

ejemplo una protagonista que cree ser huérfana pero culmina enterándose que posee una familia rica y una herencia esperándola y finalmente siempre existe en las telenovelas un secreto como base.

Estas características explicadas en gran escala por Forero son bien la base de cualquier telenovela, pero... ¿Son acaso todas las telenovelas iguales?, ¿En dónde está el secreto de su éxito?.

Adentrándose a los cambios técnicos que se produjeron en la televisión, con el advenimiento del *video-tape* en los 60 y con su cualidad distintiva de la grabación de episodios en video, el género comienza a industrializarse a un mayor ritmo y escala, iniciando así la producción de telenovelas en serie, denominadas vulgarmente *telenovelas enlatadas*. Se realizaban entonces programas que podían no solo repetirse si no también perpetuarse en el tiempo; además, existía la posibilidad de poder repetir escenas que, por diferentes motivos se habían grabado de manera errónea, se garantizaba de esta manera la posibilidad de realizar un posterior montaje que suplantaba aquellos inconvenientes que en vivo eran imposibles de solucionar. (Mazziotti, 1996).

Cabe destacar entonces, el aumento de la verosimilitud escénica y la inclusión de más personajes e historias secundarias que giran en torno de aquel *amor contrariado* protagonista. A su vez, la aparición de la cinta de video permitió que la telenovela pueda poseer más tiempo de duración llevándola a una hora diaria de transmisión; las cámaras comienzan a moverse más, se buscan encuadres más originales y se empiezan a utilizar la elipsis de tiempo para poder explicar ciertas situaciones; los sueños esclarecedores o demostraciones de fantasías reprimidas, las repeticiones, son elementos muy utilizados en este periodo de cambios. (Forero, 2002).

A medida que surgían y evolucionaban los teleteatros, la televisión también se iba expandiendo, generando nuevos canales y, a su vez, incrementando la competencia; nuevos programas debían introducir novedades en sus grillas para mantener y captar

nuevas y mayores audiencias. Canal 7, Canal 9, Canal 13 y Canal 11 eran algunas de las nuevas emisoras que empezaban lentamente a formar una industria que da numerosos puestos de trabajos y que se han convertido con el paso del tiempo, en referentes de la expresión cultural y artística del país.

En vista de estos nuevos desarrollos, la ficción no se queda atrás y desde principios de los años 60 comenzó la telenovela que hizo que varias generaciones de mujeres suspiraran en cada episodio, es acaso *La familia Falcón* (1962-1969) una de las ficciones que dio arranque al fenómeno de la TV. Esta novela reflejaba el estereotipo clásico de una familia argentina de clase media de aquel momento. A través de los personajes, sus historias y vivencias, el espectador podía identificarse con la ficción y verse reflejado en sus experiencias, logros y fracasos. Para poder explicar este nivel de identificación de la historia con el público receptor sólo se necesita citar el contenido de la publicidad de la misma en 1962:

Una familia como todas, como la de usted, como cualquiera de su barrio, que vive la existencia de todas las familias porteñas. Usted sabrá de los sueños, de las alegrías, de los problemas de cada uno de los miembros de esta familia, que estarán frente a usted conviviendo la vida de todos los días bajo el techo común del cariño familiar... ¡Ábrale su corazón a... LA FAMILIA FALCÓN! [sic.], (Publicidad de La Familia Falcón, 2014).

Gracias al advenimiento de cambios técnicos que proporcionaron el comienzo de las primeras apariciones de las ya denominadas telenovelas en Argentina, se puede diferenciar entonces un cambio en cuanto a las historias; éstas dejan de ser lineales, ya no existen aquellos personajes que responden a sus clásicos estereotipos, se incorporan escenas en exteriores, se complejizan las historias secundarias, comienza a configurarse un propio *starsystem* de telenovelas, que proporcionaba no sólo convocatoria en los televisores, sino también la posibilidad de la venta extranjera, como sucedió con el caso de la telenovela *Simplemente María* (1967 - 1969) de Celia Alcántara con las actuaciones de Irma Roy, Alberto Argibay y Rodolfo Salerno. Esta telenovela cuenta la historia de una joven Irma Roy que interpreta a María, una campesina que migra a la gran ciudad en busca de nuevas oportunidades y, (no es poco importante señalar), con una máquina de

coser marca *Singer* bajo el brazo. La telenovela tuvo un éxito rotundo, no solamente se agotó la existencia de máquinas de coser de esa marca, sino que se vendió el libreto a más de dieciséis países. Su impacto no fue sólo a nivel televisivo sino que también se realizó una versión radial; tal fue así su éxito que diez años más tarde se realiza en 1980 su *remake* titulada *Rosa de lejos* con Leonor Benedetto, Juan Carlos Dual y Pablo Alarcón.

El éxito de *Simplemente María* se debe a algo mucho más trascendental que un simple propósito comercial, las mujeres veían en María un ejemplo a seguir, el de la perseverancia, la lucha por salir adelante a pesar de las adversidades, el logro de un sueño y la consagración de la independencia de un género que en esos momentos no poseía las libertades de las que hoy gozan, se ve entonces en la telenovela el reflejo de los anhelos de vida de gran parte de los espectadores.

Tal como se explica en los ejemplos de *Simplemente María* o *La Familia Falcón*, las telenovelas eran auspiciadas por empresas multinacionales como *Colgate*, *Lux*, *Ford*, *Pond's*, *Palmolive*, entre otras. Estas compañías no solo compraban el espacio en el canal y financiaban las producciones sino que también contrataban a guionistas. Es así como las amas de casa que las miraban querían saber con qué galletita merienda su personaje preferido o qué marca de auto tiene el galán de la tira. A modo de ejemplo y como explica Nora Mazziotti, la telenovela *El amor tiene cara de mujer* estrenada en 1964, mostraba la historia de cuatro mujeres provenientes de diferentes lugares, y estratos sociales, con distintos objetivos y sueños pero todas convergían en un lugar común, el salón de belleza; este lugar fue ideal para el uso de la publicidad y la integración a la ficción de aquellos productos cosméticos. (Hermida, 1999). La venta de productos mediante la ficción, es decir, dentro de la misma telenovela, maneja un importante movimiento económico y es interesante destacar las estrategias publicitarias que hay detrás de cada beso, cada despedida, cada desencuentro, hoy mucho más explicitado que antes.

El autor Tomás López Pumarejo (1987), investigador portorriqueño de la mercadotecnia de las telenovelas, compara el género con una fábrica de producción industrial, el autor desarrolla cómo de la misma manera que en una fábrica se genera la división especializada del trabajo y la fragmentación de tareas, en una telenovela a la hora de grabar un capítulo cada técnico debe dominar una operación determinada sin necesidad de conocer la totalidad del proceso de realización, todo bajo el concepto de la no pérdida de tiempo y con el cumplimiento de un mínimo de escenas grabadas por día; se ve entonces a la telenovela como una manera relativamente barata de producir programación y que a su vez genera una alta rentabilidad económica, una combinación tentadora para cualquier inversor o productor televisivo.

Retomando las características propias, en la telenovela ocupa un lugar crucial la acción de los personajes antes que el valor de la palabra, la oralidad, los diálogos. El espectador siempre se encuentra a la espera de que el protagonista finalmente bese a su amada o que la niña huérfana descubra sus verdaderos padres, todo esto por encima del valor del diálogo o de la palabra. Eliseo Verón señala en el libro *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, que por esta cualidad la cámara filma de cerca, con planos cerrados, simulando ser una oreja que escucha atentamente, que no pierde detalle ni se deja llevar por encuadres complejos; él concluye explicando que en las telenovelas “se filman las palabras”. (1997, p. 60).

Resulta de gran importancia recalcar un momento histórico de la Argentina que tuvo repercusiones en todos los ámbitos culturales y que por supuesto afectó a las telenovelas, el golpe de Estado militar que abarcó los años 1976 hasta 1983. En aquella época los canales de televisión argentinos comenzaron a regularizarse bajo el sistema militar, por lo tanto se ejercieron diversas formas de control de contenidos acerca del material a exhibir en todos sus ámbitos, censurando aquellas disputas a la moralidad de las historias y a escenas consideradas *audaces*: la rebeldía frente a la sociedad, la sexualidad, la violencia, el cuestionamiento a la familia y a la política del momento, eran

temas que ningún guionista se animaba a desafiar en sus escritos. (Mazziotti, 1996). Una de las características primordiales de este periodo es la gran disminución y retroceso de la producción de ficciones y de su venta internacional. Argentina se encontraba en un estancamiento de historias y producciones en comparación con países como Brasil o Venezuela, ya ingresados en una etapa de industrialización y exportación de la telenovela. Mazziotti amplía este concepto y cita las palabras de Daniel Jones donde explica que “los gobiernos militares fueron incapaces de construir una infraestructura material que permitiera por lo menos un posterior despegue económico, sino que solo favorecieron un consumo desmedido de bienes suntuarios, lo que impidió todo tipo de ahorro interno para inversiones productivas” (Jones, 1990). Dicho en otras palabras, Bourdieu (2008) afirma que en este periodo se desactivó la producción nacional de telenovelas.

El recorte monetario, la reducción de ritmos de producción de capítulos sumado a la censura directa de contenidos, fueron solo algunos de los aspectos a los que ficción argentina debió atenerse. Las telenovelas de esa época solo podían emitirse dentro del horario de protección al menor (de 8:00 am a 22:00 pm), se debía profundizar únicamente en una sola trama central evitando agregar secundarias, era obligatorio incluir mensajes positivos en cuanto a lo moral, lo ético y lo estético evitando los conflictos sociales que demuestren las diferencias de clases de los personajes y además, cada canal no podía exhibir más de dos telenovelas diarias, solo permitía una tercera para su venta en el exterior.

Telenovelas como *Mi hermano Javier* (1977) con Claudio García Satur, *Vos y yo, toda la vida* (1978) con Arturo Puig y María del Carmen Valenzuela y *Una promesa para todos* (1978) con Alberto Martín y Leonor Benedetto, fueron algunas de las producciones reconocidas de aquella época, pero no por mucho tiempo ya que los recortes económicos aumentaban, los *enlatados* provenientes de países extranjeros comenzaban a emitirse con una creciente regularidad y sumado a todo esto, la crítica periodística del momento

hacía referencia a un agotamiento y crisis del género (Bourdieu, 2008), lo cual no era así, sino que eran las prohibiciones y las censuras lo que hacían de la ficción argentina un producto casi imposible de realizar.

Este conjunto de impedimentos y restricciones emitidas por las Fuerzas Armadas, que se extendieron y aumentaron hacia principios de la década del 80, no fueron acciones a las que la sociedad argentina hizo caso omiso. La opinión pública del momento no se callaba, tal fue así que el diario Clarín en una publicación de 1981 afirma que la TV argentina no sería más adecuada en cuanto a términos morales porque ofreciera *novelas rosas* con sus previsible finales felices, sus héroes positivos y sus acciones consideradas correctas, concluía exponiendo y afirmando que la inmoralidad de la televisión en el país se generaba justamente por la desinformación, el afán por mostrar la mentira de una Argentina en vías de desarrollo y un ocultamiento de la verdad.

Otro ejemplo de privación de la ficción sucedió con las telenovelas *Los ricos también lloran* (1979) y *El derecho de nacer* (1981) (ambas mexicanas), estas fueron censuradas en el año 1982 corriéndolas al horario no apto para todo público, ya que según el gobierno aducían a situaciones familiares conflictivas que denotaban un modelo negativo de la sociedad a la audiencia. Esta medida fue luego retirada para el caso de la telenovela *El derecho a nacer* porque irónicamente poseía un alto porcentaje de *rating* (más de 30 puntos) y hacía de ese enlatado un producto redituable en términos económicos. (Mazziotti, 1996).

Avanzando en el tiempo, la llegada de la democracia el 10 de diciembre de 1983 lleva a Argentina aires de esperanzas, pero deja como saldo una gran crisis no solo a nivel económico sino también a nivel social debido a la violencia cometida en todos los niveles y la desaparición de más de 30.000 personas durante el proceso. El país entero estaba de luto. Todos los sectores debieron reacomodarse a las nuevas perspectivas de un país que volvía a nacer y por supuesto lo fue también la televisión y sus ficciones.

Victoria Bourdieu (2008) analiza la TV argentina de 1980 y explica que en aquellos tiempos se produce un retorno a los debates políticos y a programas periodísticos de análisis como respuesta a aquella abstinencia forzada por parte del poder militar sobre la información política y social del país.

En términos generales, la telenovela en este periodo realiza un gran avance, lentamente comienzan a restablecerse las grillas de los canales y la producción de ficciones aumenta. Es este el periodo donde se catapultan actrices actualmente consagradas como Andrea del Boca en la telenovela *Los cien días de Ana* (1982); otro caso es la pareja por excelencia de la *telenovela rosa*, Luisa Kullio y Arnaldo André con *Amor Gitano* (1982) emitida por canal 11 y luego, unos años más tarde, realizan el éxito televisivo *Amo y señor* (1984) del canal 9, que según opina Bourdieu “el canal detectó que cada cachetazo (bien sonoro por cierto) equivale a más puntos de audiencia”. (2008, p.54). Finalmente se anexa el caso de Grecia Colmenares protagonista de *Topacio* (1984) y *María de nadie* (1985).

Paulatinamente comienzan a integrarse a las ficciones de esta época problemáticas relacionadas a la desaparición de personas durante el proceso militar y se visualiza en la telenovela emitida por canal 9 *Dar el alma* (1984), protagonizada por Raul Rizzo y escrita por Jorge Maestro. (Bourdieu, 2008). Será *Montecristo* de 2006 una de las tantas telenovelas que trata esta temática y es analizada en profundidad más adelante en este Ensayo.

En otras palabras, la telenovela, en sus comienzos tildada de poco realista, comienza a tener en la década del 80 más prestigio, acercándose y mostrando mediante la ficción un reflejo de aquellas historias y problemáticas vividas durante la dictadura argentina. A su vez, se afianza el predominio e inicio de productoras independientes, estas tienen la libertad de producir cualquier tipo de telenovela, emitirla en cualquier canal y por sobre todo, venderlas en el extranjero. Esto promueve nuevamente el desarrollo estancado de

la ficción y la inclusión al mercado latinoamericano, sección que se había visto suspendida durante la dictadura.

A modo de síntesis, más allá de sus avances o sus tropiezos a causa de las censuras durante la dictadura militar, la telenovela parece tenerlo todo y como se ha dicho es la fórmula que combina y selecciona aquellas herramientas dramáticas y estéticas de gran fascinación masiva, con una influyente industria comercial que proporciona su producción y difusión sobrepasando los límites del país.

2.5 La popularidad del género

Al hacer una primera aproximación a los porqué de su popularidad y sobre la base de los análisis de Nora Mazziotti, investigadora argentina y autora de libros referidos a las telenovelas, se considera que éstas poseen la característica de la reivindicación de los débiles, es decir, que todas aquellas acciones consideradas moralmente como incorrectas son luego sentenciadas, y aquellas víctimas, desprotegidas en un comienzo pero con una gran fuerza al final, terminan logrando que se haga justicia lo que en algún momento fue injusto. (Bourdieu, 2008).

Continuando con los análisis de la autora, este género se relaciona con las pasiones, con los afectos, con las emociones encontradas e identificadas en el espectador. La telenovela se ha hecho cargo de los sueños, de las fantasías y de las ilusiones de numerosas personas consumidoras del formato. (Bourdieu, 2008); Mazziotti explica que la telenovela no es una historia de amor común y corriente si no de un amor casi imposible de concretar, conseguir y mantener, pero que pese a todas las adversidades anexas tales como los vínculos familiares y sociales en contra o desgracias horripilantes, ese amor esquiva y resiste todos los obstáculos para luego salir victorioso en un perfecto final feliz. (Pumarejo, 1999).

Con respecto a la opinión de Nora Mazziotti, María Teresa Forero (2002) explica que las telenovelas son altamente previsibles, esto significa que desde un primer momento el espectador sabe que en el 99% de los casos, la pareja protagonista va a culminar en un

perfecto final feliz, lo llamativo es, que lo que interesa y lo que atrapa al espectador es saber cómo logran la felicidad, cuales son los obstáculos que deben superar para poder llegar a ese objetivo conocido y sabido por todos. Es ese *cómo* el secreto del éxito de una ficción, de qué manera los guionistas se las ingenian para poder realizar historias originales, entretenidas y atrapantes.

Por otra parte, el proceso de construcción de un mundo nuevo que genera la telenovela, con sus leyes morales, su universo social, la realidad cotidiana en la que se mueven los personajes y sus historias, busca generar un acuerdo con el espectador para que acate aquellas reglas que se imponen en la historia y de esta manera poder obtener ciertas expectativas sobre lo que el público quiere ver en sus hogares.

A su vez, la telenovela posee la finalidad de establecer una relación personal entre el televidente y aquellas historias cotidianas, realistas y con personajes que generan empatía con el espectador. De alguna forma permiten acercarse de una manera más íntima, se genera entonces como una suerte de relación de interactividad no recíproca, donde el televidente le habla y juzga aquellas acciones del personaje que cree que moralmente son incorrectas y felicita aquellas decisiones que concreta; Es por esto que el telespectador valora e interpreta con juicio propio los diferentes temas culturales que abordan las telenovelas dependiendo de sus propias idiosincrasias. (Verón, 1997).

Este formato tan amigo del televidente se transforma en casi una necesidad, se genera una sensación de confort al desprenderse de las problemáticas del mundo cotidiano, de olvidarse de lunes a viernes y durante una hora de aquellas preocupaciones de la vida real, adentrándose en otro mundo, el mundo de los personajes, de sus historias, de sus cambios y sus finales felices. Este mundo posee historias y vivencias que se asemejan a sucesos de la realidad, por lo tanto existe un creciente interés por parte de los guionistas de incorporar problemáticas sociales actuales. Sin embargo, el espectador prefiere ver esa realidad enmascarada en una ficción donde sabe de antemano que lo que está sucediendo en la pantalla es algo que no está pasando realmente, es justamente una

representación de los hechos, pero que no deja en ningún momento de educar e informar sobre su importancia.

Citando a Eliseo Verón, sociólogo, antropólogo y semiólogo argentino, Nora Mazziotti (1992) amplía esta idea y agrega que la telenovela desdibuja la frontera que se encuentra entre la realidad y la ficción porque cruza aquellos personajes y actores con sucesos reales, refiere a esta característica como una de sus cualidades primordiales ya que permite incorporar a la historia aquellos acontecimientos que realmente sucedieron y afectaron a toda una población.

Es imposible no comparar a la telenovela y a sus situaciones con la vida real. El espectador quiere saber de qué manera el protagonista declara sus sentimientos al amor de su vida, para luego aplicarlo o no a su historia personal. El receptor sufre (en menor o mayor medida) los mismos problemas, las mismas situaciones que les suceden a los personajes y es esa relación tan compleja y rica lo que mantiene vivo el género. Como explica Verón, es algo que va más allá de una diferenciación entre ricos y pobres o buenos y malos.

2.5.1 Sus franjas horarias y audiencias

Las telenovelas no siempre acapararon un mismo rango horario y mucho menos una misma audiencia, desde sus inicios y como se ha desarrollado en los comienzos del capítulo, el *soap-opera* norteamericano se creó para abarcar el horario que iba desde el mediodía hasta la tardecita, espacio en el cual no existía programación alguna. A su vez, existía una considerable porción de teleaudiencia la cual no poseía ningún programa o género específico en la televisión, eran ellas las amas de casa.

En Argentina sucedió algo similar, el teleteatro inició con emisiones semanales, imitando la entrega del folletín, pero como se ha visto, el género no solo comenzó a ser una gran industria en potencia, sino que existía y se exigía una mayor demanda, lo que llevó a una entrega diaria de episodios.

Luego, con el crecimiento, evolución y ramificación de los diferentes estilos de telenovelas, la denominada telenovela familiar ocupa el horario prime time de la televisión argentina que ronda entre las 20:00 hs. y las 00:00 hs. No obstante, he aquí una pregunta.... ¿Las telenovelas se reservan como un género únicamente para el público femenino?. En sus primeros momentos sí. Eran ellas las protagonistas de aquella rutina de todas las tardes donde se juntaban en los patios internos de los caserones porteños mientras se emitía *Teleteatro para la hora del té* o *El amor tiene cara de mujer* (1964 – 1970). Mazziotti (1992) explica que en sus principios la telenovela ocupaba el rango horario desde pasado el mediodía, hasta las 19:00 hs, apuntando a aquel *target* femenino, ya que eran esos los lapsos que se encontraban en sus hogares. La ficción diaria se muestra como un ritual, un acontecimiento donde la ama de casa de aquel entonces podía disfrutar de la soledad de su hogar porque sus hijos se encontraban en el colegio y su marido en su labor diaria. Era en *la hora de la siesta* el momento donde la pasión, el melodrama y el amor entraban en las casas de ellas, o más bien dicho eran las mujeres quienes se adentraban a aquellas mansiones o vecindarios para poder apreciar aquellas historias de sus personajes preferidos. (Absatz, 2000).

Con el avance del tiempo, la sociedad cambió, la industria y las historias se transformaron y el público por lo tanto también, de manera que los hombres comenzaron a sumergirse en aquellos argumentos, que en sus principios se reservaron únicamente al público femenino. A modo de ejemplificación, en la telenovela *Cuatro hombres para Eva* (1965), se tomaba la misma fórmula de *El amor tiene cara de mujer*, escrita por su misma guionista, Nené Cascallar, donde esta vez se visualizaba un cuarteto masculino y con un detalle importante, emitida a las 22:00 hs., un horario nocturno que convocaba otro público y por qué no, masculino. (Hermida, 1999).

Continuando con el desarrollo del género, a finales de la década del 80 comienza a masificarse el consumo de cable en Argentina, esto marca un antes y un después en la historia de la televisión ya que no solamente se convierte en un negocio con altos

beneficios económicos, sino que también cada canal de cable plantea una temática determinada, avocándose a un público específico y ramificando entonces los contenidos de la TV, haciéndola más variada y selectiva; Bourdieu (2008) afirma que la televisión temática define los verdaderos públicos que responden a una lógica determinada de contenidos.

Mientras tanto, con el objetivo de satisfacer la demanda de la teleaudiencia, los canales de aire deben armar una grilla de programación variada para cada franja horaria suponiendo un público determinado que es el receptor, al que va dirigida la programación emitida. Con estas especulaciones se deben entonces generar contenidos que atraigan una amplia diversidad de telespectadores, sin descuidar la creciente competencia por parte de los canales de cable temáticos. Éstos, al sustentarse con el abono mensual de los consumidores, no poseen la problemática ni la presión de ofrecer una programación variada para cada *target* específico. Los mismos, apuntan a un sólo perfil en particular y en el caso de las telenovelas, además de abundar su emisión por casi todos los canales de aire argentinos, existen algunos específicos donde se transmiten ficciones las 24 hs., ellos son: Canal Pasiones: vive las telenovelas, Canal de las estrellas y Canal Tlnovelas. Actualmente, en los canales de aire argentinos la programación incluye a la telenovela *enlatada*, proveniente de diferentes países latinoamericanos como México, Brasil, Venezuela, Perú, reservando el horario de la tarde para su emisión; mientras que usualmente se dejan apartadas para el *prime time* (horario en que las mujeres y los hombres regresan a sus hogares luego de sus respectivas actividades), aquellas ficciones de gran producción con contenidos aptos para toda la familia y por lo tanto apuntan a todos los rangos de audiencias. Por lo general, estas telenovelas son las figuras más importantes de las grillas de casi todos los canales de aire y se les da mucha importancia publicitaria en los cortes comerciales y dentro de programas de estilo *magazine* del canal emisor.

Entrada la segunda parte del *prime time*, desde las 22:00 hasta las 23:00 hs. aproximadamente, comienza la emisión de aquellas telenovelas que apuntan a un público menos familiar pero que no dejan de convocar una gran audiencia, éstas poseen contenidos de tipo policial, dejan de lado la comedia, apelan al dramatismo y a la incorporación de temáticas de gran índole y denuncia social. Son éstas las que serán analizadas luego en el desarrollo del capítulo cinco.

Se considera de gran importancia aclarar que es el público lo que mantiene viva la telenovela argentina; sin ellos, el género deja de existir. Actualmente la televisión argentina se rige bajo el control minuto a minuto del *rating* y esto genera una competitividad sin escrúpulos entre los canales de aire que lideran la TV en el país. Los guionistas a veces, ante una baja considerable del rating deben cambiar sobre la marcha la trama, haciendo surgir nuevos personajes o matando otros para poder mantener un mínimo de telespectadores en las pantallas. En relación a este planteo, el autor Carlos Reis (1995) señala que la escritura de una telenovela se entiende como un trabajo que se encuentra *abierto*, los guionistas escriben mientras su emisión ya está en curso, siendo cada episodio escrito y redactado días antes de que salga al aire. La apertura de este proceso de escritura responde a las reacciones del público, que como se ha explicado configuran y condicionan los sucesos de los capítulos siguientes porque en definitiva, no hay que olvidar que este medio es de igual manera un negocio económico importante para el desarrollo audiovisual del país.

2.5.2 Sus personajes

La telenovela posee la peculiaridad de contar con una selección de personajes con los cuales los televidentes pueden verse altamente identificados por su personalidad, su psicología y sus historias. Existen aquellos que generan una inmediata empatía con el público a causa del dramatismo de los sucesos o del impacto de sus problemáticas durante la trama. Paralelamente, existen personajes que producen un efecto totalmente contrario, de desagrado total, aquellos a los que la audiencia puede llegar hasta a odiar;

tal es así que muchos actores que realizaron trabajos de villanos en telenovelas, les cuesta, al encarar otro rol, llevar a cabo la transición de personajes y que el público deje de encasillarlos como los *malos de la historia*; pero la telenovela no sólo se define por personajes buenos o malos, existen también personajes secundarios que son de gran ayuda e indispensables para la conformación de estas historias tan atrapantes que los espectadores no dejan de elegir.

A modo de síntesis, podría afirmarse que los personajes conforman una de las piezas fundamentales para la construcción semántica del relato (Reis, 1995). Philippe Hamon define al personaje como

Una unidad difusa de significado, construido progresivamente por la narrativa (...). Un personaje es, por tanto, el soporte de las redundancias y de las transformaciones semánticas de la narrativa, está constituido por la suma de las informaciones facilitadas sobre lo que es y sobre lo que hace (Hamon, 1983).

María Teresa Forero (2002), licenciada en letras y dramaturga argentina, realiza una clasificación general de los personajes de las telenovelas que, en mayor o menor medida y dependiendo del momento y del autor que haya realizado la ficción, pueden variar. Esto no significa que en la mayoría de las telenovelas sean todos los personajes iguales; es más, a lo largo del desarrollo y evolución de las ficciones se han cambiado varios aspectos, pero existen ciertas características que no deben alterarse.

Por un lado, se encuentra la protagonista femenina principal. Desde sus comienzos se muestra como una joven inocente, con una moral pura, usualmente no pertenece al ámbito donde se desarrolla la historia ya que tuvo que dejar su lugar natal por alguna desgracia, por lo general se encuentra en la búsqueda de su verdadera identidad, de sus orígenes o simplemente de su lugar en la vida. Forero (2002) la describe como un personaje puro en todos sus sentidos, es crédula, vulnerable, sana, obediente y anacrónica, es decir, no vive en el tiempo real ni realiza actividades propias de su edad. La protagonista es víctima de las injusticias que sufre al vivir y desarrollarse en un ambiente totalmente nuevo donde una (usualmente femenina) malvada, deseosa de sus virtudes, le impone obstáculos. Posee una belleza que enamora a todo hombre que se

cruce pero ella le es fiel a un único amor que, por supuesto, es el protagonista masculino de la tira.

El conjunto de estas características podrían ser un claro ejemplo del personaje encarado por Grecia Colmenares, actriz venezolana que obtuvo una gran trayectoria en varias telenovelas argentinas y su rol de María en la telenovela de 1985 llamada *María de Nadie*, que narra la historia de un amor contrariado entre una humilde campesina recién llegada a la gran ciudad y un joven Jorge Martínez que interpreta a Juan Carlos, un hombre de la alta sociedad.

Estas características conforman un arquetipo para generar la protagonista femenina clásica de telenovela, pero no siempre fueron todas iguales. Con el correr de los años han variado, la belleza dejó de encabezar un lugar primordial y lo es ahora su inteligencia, su actitud ante la vida y sus adversidades. Es un personaje que deja de adoptar aquella postura virginal a la que evocaba esa inocente protagonista sino que puede ser madre o tener relaciones de índole sexual sin estar casada. Es una mujer que desafía al entorno en el que se mueve y que posee sus propios ideales, se cuestiona su vida y es independiente, deja de ser anacrónica y no depende más del amor de un hombre aunque por supuesto, es necesario que exista. (Forero, 2002).

Continuando con la clasificación, es indispensable el rol del galán en las telenovelas, tanto para las clásicas de principios de los 60, como para las que se producen actualmente; este galán solía ser en sus comienzos el prototipo clásico de un hombre guapo, de buena posición social, con un estatus bien definido, pero que a su vez era muy fácil de influenciar, era un tanto ingenuo y cedía ante las tentaciones de la malvada de la tira. Existe otra versión posible de este galán, la versión del *donjuán*, adicto a las mujeres y a los excesos, acciones que se ven detenidas ante la aparición de la protagonista principal y su inmediato enamoramiento, ella ejerce una influencia en él y en su personalidad, generando cambios favorables y mostrándole un nuevo mundo, una nueva vida. (Forero, 2002).

En contrapartida, el galán posmoderno al igual que la protagonista principal, no tiene como prioridad la belleza o su postura varonil, sino que comienza a transformarse en un hombre real y común. Es más activo e impulsa las acciones, deja de ser crédulo y comienza a ser una persona más astuta (Forero, 2002). Un claro ejemplo de estos nuevos galanes es el personaje de Andrés Goddzer, encarado por Daniel Hendler en la ficción del 2013 *Graduados*, él es el claro ejemplo de un *anti-galán*, sin un trabajo estable, una posición económica baja y que continúa viviendo en la casa de sus padres sin un futuro en mente, pero con una personalidad encantadora que hace que María Laura Falsini (Nancy Dupláa) se enamore perdidamente de él.

Cabe destacar que en el desarrollo de las telenovelas, los guionistas se valen de varios personajes que conforman un elemento clave para la creación de historias secundarias y sirven a su vez para el entendimiento y la continuidad de la trama.

La villana, el mayordomo o la sirvienta (testigo y conocedor de los secretos más oscuros de la familia); el amigo del galán, que aporta una vertiente humorística y desdramatiza situaciones, la figura de un segundo galán, el cual ama en secreto a la protagonista, pero termina siendo solamente su mejor amigo; la figura de la madre sustituta, aquel personaje femenino en el cual la protagonista deposita toda su confianza, son simplemente algunos de ellos. (Forero, 2002). Estos personajes secundarios no son los únicos, y como se ha dicho, sus variaciones dependerán del momento y del tipo de telenovela que los guionistas escriban.

Las telenovelas del siglo XXI, influenciadas por el unitario, las miniserias y por las nuevas maneras de abordar la ficción, se vieron completamente sumergidas en temáticas actuales, llevando a la pantalla chica historias de carácter y denuncia social, siendo estas las que marcan aquellos cambios y evoluciones en la historia del género.

El tiempo pasa y las audiencias demandan otros tipos de historias, ya no es el mismo melodrama ni la misma televisión de los años 60, por lo tanto no se puede analizar la

telenovela de manera superficial o tomándola como un simple género televisivo de entretenimiento, sino como un hecho que forma parte de la cultura argentina.

A modo de conclusión y resumen, la relación existente entre la telenovela argentina y sus precursores conforman y delimitan aquellas características definitorias como lo son sus personajes y su *target*. Las figuras arquetípicas al igual que sus historias, van mostrando de a poco y en algunas producciones más que en otras, aquellos cambios que las productoras les solicitan a los guionistas y que éstos magistralmente interpretan; esto es, una mayor conexión con las situaciones de la vida real que vive la gente común.

Las personas que miran telenovelas desean desconectarse de la actividad rutinaria y al mismo tiempo ver cómo esa cotidianidad afecta a otros que son como ellos. Desde este lugar la ficción genera esa atención que pide suspender cualquier cosa que se esté haciendo porque llega la hora de la telenovela. Durante su emisión, los personajes interpretarán una historia con la que el espectador podrá establecer comparaciones, hacer evaluaciones, juzgar, acordar. Mentalmente se produce un interjuego ficcional en el que el televidente se compenetra en una historia que bien siente él puede ser la suya, ya que encuentra múltiples contactos. Esta percepción de la realidad se debe en parte a la inclusión, como se detallará más adelante con mayor profundidad, de temáticas que atañen y engloban a todos como parte de una sociedad cambiante y heterogénea, donde la telenovela solo intenta replicar para hacer más cercana y creíble la ficción que encarna.

Capítulo 3. Temáticas y variaciones de la telenovela

Al instaurarse como un producto de consumo masivo y popular, la telenovela comienza a ramificarse y a complejizarse, apostando a diferentes producciones con diversas temáticas debido a la segmentación de la audiencia y de los canales de exhibición. No solo se emiten telenovelas de tipo clásicas, sino también abundan aquellas que poseen diferentes ejes temáticos.

De esta manera se analiza aquel tipo de telenovela que posee una conexión directa y sienta sus bases en el melodrama, es decir, la clásica *telenovela rosa*. Se desarrollan las características principales de este género sentimental acompañado con una síntesis de sus orígenes para poder comprender la estrecha conexión con la telenovela en general.

Asimismo se menciona sobre otra variación, la telenovela educativa, acerca de cuáles son sus cualidades, sus objetivos y su alcance. ¿Realmente una ficción puede educar?, ¿Cuál es el atractivo que hace que una telenovela posea un mensaje mucho más directo y eficaz que el de otros tipos de programaciones educativas?

Por último, se incursiona sobre las telenovelas para adolescentes y niños, realizando una breve cronología sobre cuáles fueron las primeras en emitirse en la Argentina, qué mensaje convocan y cómo impactan en un público que día tras día aumenta.

3.1 La reina de los sentimientos: la telenovela rosa

La ficción televisiva sienta sus bases en las características propias del género del melodrama clásico, para conformar aquellas historias que actualmente siguen produciéndose y emitiéndose por TV. Cabe destacar que existen ciertas telenovelas, coloquialmente denominadas *rosa* donde prevalece la exageración y el completo uso de las propiedades arquetípicas del melodrama. Son éstas las que generalmente se emiten en el horario de la tarde, con una significativa venta internacional en países latinoamericanos. En Argentina se exhiben telenovelas de este tipo, por lo general provenientes de países latinoamericanos, lo que supone un rico intercambio cultural entre naciones.

Simultáneamente, existe en el país una gran producción de este tipo de *telenovelas rosas*, que conviven en paralelo con otros tipos de ficciones, aquellas de índole social que toman problemáticas cercanas al común de la gente, éstas, utilizan también las características constitutivas que aporta el melodrama pero de manera más atenuada. Sin embargo, la *telenovela rosa* continúa siendo un producto de gran consumo masivo y para poder comprender sus orígenes es necesario realizar una breve descripción de la historia del melodrama y sus comienzos.

Nora Mazziotti (1999) aborda en su libro *El espectáculo de la Pasión* esta estrecha relación y explica que en Argentina, el melodrama posee un lugar destacado, ya que no solo se aplicó a las ficciones televisivas sino que también se incorporó a diversas prácticas reconocidas de la cultura popular del país, tales como el tango, el periodismo y por supuesto el teatro; podría considerarse entonces al melodrama como un hipergénero que abarca varias expresiones artísticas.

La autora Victoria Bourdieu recopila los estudios del filósofo y sociólogo español Jesús Martín Barbero donde desarrolla los orígenes del movimiento. Remonta sus inicios a aquellos espectáculos populares de feria en Francia e Inglaterra en los comienzos de 1790, que como consecuencia de una prohibición gubernamental que consistía en no incluir ningún tipo de diálogo, ni aún cantado en las representaciones, debía hacer hincapié en la exageración de los movimientos y en el exceso de gestos para poder transmitir los sentimientos, el motor principal de este género. (Bourdieu, 2008). Se remonta y relaciona este concepto con la opinión de Verón desarrollada en el capítulo dos, cuando explica que en las telenovelas existe una clara reponderación de la acción sobre la palabra. Owen Davis, escritor estadounidense de melodramas, desarrolla este concepto de la *no oralidad* y explica: “me vi obligado a escribir más para la vista que para el oído (...) así que convertí en acción todas las expresiones de emociones y reservé el dialogo como vehículo de esos nobles sentimientos, que tanto valora la audiencia”. (Fell, 1977, p. 182).

El recurso del uso de representaciones grandilocuentes y de gran impacto visual por sobre los contenidos textuales, fue el germen del desarrollo de los primeros efectos especiales, que apostó a los trucos, juegos mecánicos e ilusiones ópticas. Ésto caracteriza no sólo a la escenografía sino también al modo de construcción de los personajes, Bourdieu (2008) explica que éstos debían ser reconocidos desde la imagen visual y no por sus dichos, es por esto el gran desarrollo y el uso dramático de vestuarios coloridos, el énfasis dramático en la música y el maquillaje de los actores. La autora define y establece como eje del relato melodramático al *derroche* de triunfos en contra de la represión, ya que el movimiento se contrapone con el control de la sociedad burguesa de aquel entonces.

Tal como explica Pumarejo (1999), en las representaciones anteriores a 1870, rara vez se bajaba el telón entre acto y acto ya que no preponderaba el desarrollo de diferentes escenografías, vestuarios o transiciones en el tiempo, elementos que con el melodrama cambian y se explotan en su máxima expresión.

De esta manera, se podrían identificar entonces cuatro ejes temáticos que la telenovela toma del movimiento melodramático y que son recreados por las acciones de los personajes de la trama, ellos son: el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa. El miedo, encarado por el villano, que mediante sus acciones indebidas conlleva a la lástima y empatía del desprotegido. Luego él o la protagonista principal, que mueve también el eje del entusiasmo a través de sus avances positivos en la trama. Finalmente, el elemento de la risa funciona para relajar las tensiones producidas por el dramatismo de las acciones de aquellos momentos difíciles de la historia, y es efectuado por aquellos personajes secundarios que consolidan la fortaleza de los vínculos, usualmente son estos los mejores amigos del protagonista principal. (Bourdieu, 2008).

El uso de tramas intrincadas, como bien analiza Mazziotti (1992), se inician con el quiebre imprevisto de la armonía, insertando diversas situaciones tales como huérfanos, madres solteras, accidentes, enfermedades, separaciones prolongadas de madres-hijos o hijos-

padres, como también la acusación de crímenes no cometidos. Estos relatos mezclados con el suspenso, el cambio de suerte repentina de los personajes, la aparición sorpresiva de testigos silenciados o supuestamente dados por muertos o el descubrimiento de marcas de nacimiento que revelan identidades ocultas restablecen el orden y la calma inicial.

La ensayista argentina Beatriz Sarlo amplía el concepto del melodrama agregando, “el amor tiene sus mensajeros y sus lenguajes, figuras convencionales que intervienen en una red de preguntas y respuestas, de gestos y prácticas. La literatura los toma, los reinventa, los generaliza y les da amplia difusión social”. (1985, p.43).

En resumen, estas observaciones conforman la estructura de este tipo de *telenovelas rosas*. A modo de ejemplo podrían nombrarse algunas como *Perla negra* (1994), *Muñeca Brava* (1998) o *Dulce amor* de 2013. Esta última, obtuvo un gran éxito en las pantallas argentinas y expone aquellas características básicas del melodrama, se puede observar en la ficción, la historia de amor entre Marcos, mecánico y chofer de clase baja (Sebastián Estevanez) y Victoria, dueña de una prestigiosa empresa de golosinas (Carina Zampini). La historia está colmada de secretos, enredos amorosos, enigmas familiares, actuaciones desmesuradas y la culminación del amor verdadero por sobre todo.

En definitiva, el uso de temáticas recurrentes, las representaciones enfáticas y exageradas de la actuación, tienen como principal objetivo emocionar al espectador y apelar a sus sentimientos, adentrándose en la sensibilidad más íntima y despertando un abanico de sensaciones que sólo la *telenovela rosa* puede generar.

3.2 Las telenovelas educativas

El hecho de adoptar a la telenovela como un género que apele a la educación y a la transformación del comportamiento de las masas genera debate en varios sectores de la sociedad. Algunos argumentan que la telenovela no posee tales características y únicamente es reconocida como un mero género de entretenimiento. En contraposición, otros apoyan su influencia y poder didáctico.

Al principio, los productores de las telenovelas comenzaron a aplicar metodologías en relación a la teoría *Educación-Entretenimiento*, esta podía llegar a transformar las mentalidades más tradicionales, haciendo reflexionar por ejemplo sobre el tamaño de las familias o los derechos de la mujer y su rol en la sociedad. (Pumarejo, 1999).

En otras palabras, la telenovela educadora pretende mostrar mediante la ficción diferentes puntos de vistas sobre problemáticas o conflictos sociales que provocan reflexiones en el espectador, llegando a un positivo cambio en sus opiniones originales o actitudes sobre ciertos temas. (Fuenzalida, 1997).

Tomás López Pumarejo (1999) profundiza sobre el efecto educativo de las telenovelas y explica algunas de las variables que se aplican al género tales como los asuntos del corazón, la salud, la educación de los hijos y la economía doméstica. Un claro ejemplo de esta descripción se puede observar en *Simplemente María*, una producción con arquetipos clásicos de telenovela melodramática, que ha enseñado a varias mujeres sobre ciertos aspectos de la vida encarnados en una joven madre soltera que afronta la crianza de su hijo, logra independizarse y vive las vicisitudes del amor.

Podría afirmarse que el género representa no sólo un entretenimiento liviano sino que responde también a la visualización de una construcción social que muestra de manera clara y directa cómo se modifican las pautas que normalizan los roles dentro de una sociedad. La telenovela, desde esta perspectiva, va narrando los cambios sociales, reconociéndolos y poniéndolos en escena. Ana López afirma,

La telenovela no se presenta ahora como usurpadora alienante o salvadora de la patria sino como una "grata visita", que desempeña el papel de agente o participante en el complejo proceso de modernización, construcción nacional y creciente nacionalización de América Latina. (1995, p.176).

Este género, al igual que cualquier medio de comunicación masivo, tiene el poder de ejercer influencias sobre la opinión pública y reflejar problemáticas o preocupaciones de la economía, la sociedad y la política de un país. Los espectadores opinan, debaten y se ven influenciados por aquellos mensajes que una historia ficcional puede transmitir.

La aplicación de los contenidos educativos en las telenovelas posee un sustento teórico desarrollado por Miguel Sabido, teórico y director de teatro mexicano. Él se valió de los estudios en psicología y comportamiento social de Albert Bandura, psicólogo y profesor de la Universidad de Stanford, Estados Unidos; denominando de esta manera, la metodología educativa de la telenovela como *Educación-Entretenimiento* (EE). La función de este sistema es crear modelos de comportamientos positivos llevados a cabo por personajes de identificación, cabe recordar que en el desarrollo del capítulo dos se interioriza sobre la importancia de la identificación que establecen los espectadores ante los personajes de la ficción. Éstos adoptan, a medida que transcurre la emisión de capítulos, actitudes y valores morales favorables. Sabido toma de Bandura sus teorías psicológicas del aprendizaje social, donde explica que los telespectadores “tan solo asimilan actitudes y comportamientos nuevos tras observarlos en los demás y después presenciar las consecuencias que dichos comportamientos conllevan” (Pumarejo, 1999, p.183). Entonces, es necesario que los receptores de estas historias observen las consecuencias de los actos de los personajes para que vean y reflexionen sobre sus propias acciones, y de esa manera corroborar qué es lo correcto y qué es lo opuesto. Son los elementos de identificación y la propiedad de la reflexión moral, aquellos componentes principales para la absorción y aplicación de los contenidos educativos.

Asimismo y como se ha explicado en las características principales de los personajes en las telenovelas, éstos poseen la característica de la evolución. En el transcurso de la trama mejora su calidad de vida, sus experiencias y por supuesto sus relaciones, y es en el momento en el que éste ayuda a los demás personajes a que adopten su mismo comportamiento positivo donde los espectadores dan cuenta de su cambio. Esta evolución es estudiada exhaustivamente para poder transmitir aquellos valores morales y éticos que diferencian con claridad qué personaje encarna cada valor. (Pumarejo, 1999).

Miguel Sabido desarrolla la importancia de la utilización del melodrama como herramienta de educación y cambio social. Explica que la telenovela educativa se diferencia de otros

programas con contenidos educativos tales como los noticieros o documentales porque la ficción pone su énfasis en la relación que se produce entre la motivación y la información. El vínculo *Entretenimiento-Educación* es una formación de meses y se va creando mediante la emisión de los capítulos, utilizando mensajes coherentes y exhaustivos sobre la temática o problemática social deseada. (Pumarejo, 1999).

A modo de resumen y como teoriza Miguel Sabido, en toda telenovela con propósitos educacionales deben existir ciertas características fundamentales. Los personajes deben representar y reforzar aquellos arquetipos y estereotipos culturales para aumentar el grado de identificación con el receptor, deben convocar una gran audiencia, trabajar con los sentimientos y las emociones, promover la formación social y fundamentalmente transmitir y generar reflexión sobre los valores positivos y las posibles soluciones a las problemáticas.

Resulta esclarecedor el caso de una telenovela emitida en Kenia entre 1987 y 1989; esta ficción tenía el propósito de disminuir el promedio de hijos por familia y concientizar sobre los diferentes métodos anticonceptivos. El resultado fue el ascenso del 58% de sus usos y la reducción del promedio de hijos de 6,3 a 4,4. Esta conclusión favorable es la sumatoria de muchos factores que ayudaron a provocar estos cambios pero es innegable apreciar que la telenovela contribuyó al cumplimiento de los objetivos planteados. (Pumarejo, 1999).

En el caso argentino, la ficción con propósitos educativos se ve reflejada en mayor medida en unitarios y miniseries, ficciones que difieren de la telenovela por su manera de emisión, se emiten una vez por semana y no recurren a la entrega diaria de episodios. Esta forma de entrega, fomenta una producción de contenidos más exhaustiva y estudiada, la escritura de los guiones se realizan con una metodología asociada a la de un guión cinematográfico, donde cada escena es indispensable para el entendimiento de la historia.

Un ejemplo es el caso de la miniserie de 2012, *Daños Colaterales*, producida por Canal 13, en conjunto con la Fundación Huésped, una organización argentina sin fines de lucro fundada en 1989, que trabaja en la lucha contra el SIDA. La ficción muestra la historia de una mujer (Carola Reyna) cuyo marido fallece. Es en el mismo entierro donde la viuda se da cuenta que su compañero de toda la vida posee una amante. Con la ayuda de su mejor amigo, un estilista gay (Diego Torres) y su hija en plena adolescencia, seguirán ciertas pistas en búsqueda de la verdad de aquel engaño. Lo destacable de esta ficción, y es aquí donde se recalca el vínculo entre el entretenimiento y la educación, es que en el recorrido de la verdad de aquel engaño, los personajes transitan, observan y reflexionan sobre las complejidades que existen alrededor de la sexualidad. Finalmente se desarrolla y advierte sobre la exposición, el cuidado y las diferentes maneras de contagio del virus de la inmunodeficiencia humana (VIH). Este caso demuestra una vez más cómo se puede mediante una ficción, prevenir, mostrar e informar sobre una enfermedad tan estigmatizada por la sociedad como el SIDA.

Es importante reconocer la relevancia y el impacto en los sentimientos de los telespectadores que reciben la telenovela y en cómo se abordan aquellos temas que producen una movilización interna y emocional, generadores de cambios en actitudes y comportamientos del receptor. De allí, la importancia del estudio previo de los guiones, las temáticas y de la formación y evolución de los personajes, porque en la telenovela educadora ningún eslabón queda librado al azar, todos los aspectos que se incorporan influyen, inciden y causan impacto en el espectador y por consiguiente, en la sociedad en general.

Para finalizar se toma la opinión de Valerio Fuenzalida (1997), licenciado en teología y profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Él explica sobre la base de estudios relacionados con la recepción y la audiencia de los contenidos televisivos, que en la telenovela educativa se produce un fenómeno que permite comprender la masividad de su repercusión y popularidad por encima de géneros televisivos más informativos y

conceptuales como por ejemplo un canal informativo de noticias. Se establece entonces una gratificación emocional de las historias emitidas a través de un mensaje entendible, fácil de comprender y que a la vez apela a los sentimientos.

3.3 Las telenovelas para niños y adolescentes

Continuando con las segmentaciones de las telenovelas, éstas se valen de ciertos objetivos, contenidos y horarios para convocar públicos determinados. De la misma manera que se desarrolla la *telenovela rosa* como el arquetipo principal del género en sí y la educativa, con sus bases en la combinación *Entretenimiento-Educación*, también se segmentan las ficciones apuntando a los niños y adolescentes.

El consumo de la televisión en los niños es un tema polémico, centro de discusiones y estudios a nivel sociológico y psicológico. Algunos apuntan al consumo del medio como culpable de la alienación del niño frente a la pantalla, o como el causante de la suspensión de actividades recreativas y educativas debido a la inminente atracción y supuesta fascinación que produce la televisión en ellos. Es que los niños consumen telenovelas (de todo tipo) y existen en Argentina algunas ficciones muy reconocidas que han atrapado a varias generaciones de jóvenes. Sin embargo, no se reflexionará sobre si la televisión es o no adecuada para los jóvenes argentinos, sino que se centrará en las características de la producción ficcional dedicada a este público en específico. ¿Cuáles son los temas que tratan?, ¿Cuáles son los motivos por los cuales la telenovela para adolescentes sigue vigente?.

Los niños y en especial los adolescentes, son personas en crecimiento, se encuentran en un periodo de formación de su personalidad, sus gustos y preferencias varían constantemente y ven reflejado una vez más en los personajes de sus ficciones sus mismos dilemas, preocupaciones, situaciones y fantasías. Los jóvenes observan con atención aquellas conductas afectivas de los personajes para poder adaptarlas y aplicarlas a sus situaciones personales; la declaración amorosa de un personaje a otro, la ruptura de un compromiso, cómo se manejan las relaciones, qué es lo permitido o cómo

se trata lo prohibido son algunos contenidos analizados con una activa curiosidad por estos jóvenes adultos. (Fuenzalida, 1997).

En sus comienzos, las ficciones juveniles se mezclaron con las denominadas telenovelas familiares con su apogeo en los 90, donde eran, comercialmente hablando, productos ideales ya que tanto los jóvenes como los adultos podían en estas telenovelas de tinte humorístico adentrarse y entretenerse con ellas.

Fue en estas telenovelas donde muchos pudieron ver los comienzos y el *crecimiento en vivo* por televisión de niños que hoy son grandes actores profesionales o empresarios del medio, nombres como Adrián Suar, Julian Weich, Ricardo Darín, Pablo Rago, Leonardo Sbaraglia, Emiliano y Guido Kaczka son algunos de ellos. Por lo tanto, se realiza en 1984 una de las primeras ficciones producidas por el padre de la comedia juvenil Jorge Palaz, titulada *Pelito* (1984), la cual mostraba las clásicas idas y venidas de un mundo juvenil, el primer amor, las primeras salidas, el primer desengaño, el despertar sexual.

Le continúa *Clave de Sol* en 1988, una versión de *Pelito* pero con sus protagonistas unos años más grandes. Finalmente, llega con la década del 90 una ficción emitida por Canal 13 que convoca otros nombres como Araceli González, Diego Torres, Adrián Vena, Gloria Carrá, es acaso *La banda del Golden Rocket* (1991-1993) una telenovela juvenil escrita por Jorge Maestro y Sergio Vainman que giraba en torno a tres primos veinteañeros que se reúnen después de mucho tiempo debido a la herencia de un auto (un Golden Rocket amarillo y blanco) que su abuelo les dejó. Los tres deciden mudarse a la gran ciudad y comienzan allí sus aventuras en torno a quién se queda con el vehículo. Le siguen otras telenovelas de gran éxito como *Grande, Pá* (1991-1994) con Arturo Puig y María Leal y *Montaña Rusa* (1994-1996) con Gastón Pauls, Nancy Dupláa, Carla Peterson, Diego Ramos entre otros. (Hermida, 1999).

Por otra parte, dentro del ámbito de producción de telenovelas infantiles argentinas se puede mencionar a Cris Morena como una de las conductoras, directoras, productoras y compositoras musicales más exitosa. Proveniente de la conducción de programas de

entretenimiento juveniles como *Jugate conmigo* (1991-1994) y *Jugate con todo* en 1995, comienza a introducirse en el ámbito de la ficción llevando a cabo la telenovela que la consagró, *Chiquititas*, estrenada en 1995, con más de siete temporadas y finalizando en el 2006 marcó para los niños de la década de los 90' una nueva manera de consumir telenovelas. La trama principal daba a conocer la vida de chicos provenientes de diferentes estratos sociales, en su mayoría niños huérfanos o abandonados por sus padres, que conviven en un gran caserón con decenas de habitaciones, pasajes y puertas secretas, pero con un ama de llaves malvada que los hace trabajar para conseguir dinero. En contraposición se encuentran los dueños del orfanato, una familia con un alto estrato social y con sus hijos rebeldes, que dan cuenta de la existencia de otro mundo además del de la codicia o la avaricia y comienzan a experimentar situaciones con otros adolescentes provenientes del orfanato. La historia realiza su giro cuando ingresa en la casona una nueva empleada; ella revitaliza el lugar llevando alegría, frescura, felicidad y por sobre todo justicia a aquellos niños. Por supuesto, como no puede faltar en ninguna telenovela, se genera una historia de amor entre esa extraña recién llegada y el dueño del orfanato, el galán de la tira. Esta trama se convirtió para el resto de las telenovelas de Cris Morena en su arquetipo clásico, en sus telenovelas posteriores como *Rincón de Luz* (2003), *Floricienta* (2004-2005) o *Casi Ángeles* (2007-2010) se pueden evidenciar ciertas coincidencias con esta trama original, con el agregado de otros elementos que las diferencian entre sí.

Desde de un punto de vista comercial, Valérie Fouassier opina que la telenovela juvenil ha sido objeto de la explotación económica en todos sus ámbitos, revistas, posters, casetes, *cd's*, películas, giras por teatros alrededor del país y por qué no, del mundo.

La ficción para jóvenes convoca un gran caudal de *marketing* y *merchandising* que potencia su gran producción a nivel masivo. (Verón, 1997). Se ve entonces a la publicidad entre bloque y bloque como apenas una alternativa entre un abanico de posibilidades (Fuenzalida, 1997).

Paralelamente, la telenovela juvenil apunta a un público adolescente, aquí las problemáticas son otras, se incluye el inicio de la sexualidad y las primeras relaciones sentimentales como ejes principales de la trama. Tópicos tales como rebeldía, libertad, juventud y aventuras son algunos de los elementos que se ven en estas ficciones, con su apogeo a partir de la década del 90'. Ficciones como *Verano del 98'* (1998-2000), *Rebelde Way* (2002) o *Alma Pirata* (2006), todas bajo la producción de Cris Morena, apuntan a otro tipo de vicisitudes y situaciones entre los personajes, dejando de lado la magia y la fantasía infantil, llevando al hogar temáticas que los adolescentes querían escuchar y aprender de ellas.

No hay que olvidar que todo mensaje que se emite transmite una idea. Con la telenovela juvenil se ha podido ver en la pantalla argentina tratar temas como el del embarazo adolescente, trastornos alimenticios, el cuidado responsable del planeta y su ecología, la explotación de los niños mediante el trabajo infantil, la integración de chicos y jóvenes provenientes de diferentes lugares y clases sociales y otros tópicos relacionados con problemáticas donde los adolescentes se transforman en un ser vulnerable. El autor Valerio Fuenzalida (1997) amplía esta idea afirmando que los telespectadores perciben los significados de la telenovela y lo asocian con sus experiencias personales, conformando así un significado e interpretación cultural propia. La riqueza de esta relación se produce cuando se establece un intercambio de percepciones diferentes entre otros receptores con respecto a la obra, los personajes y su toma de decisiones, logrando de esta manera captar significaciones que no se habían considerado previamente.

La ficción desde este punto de vista intenta dejar un mensaje, una moraleja que conforman aprendizajes para aquellos receptores en pleno crecimiento personal, mezclado con aquellas cuotas de diversión, alegría y vivencias compartidas e identificadas con el espectador. Una vez más, la telenovela conjuga dos aspectos que la vuelven no solo un mero medio de entretenimiento sino también, una herramienta de educación y reflexión.

A modo de resumen, la telenovela no se conforma como un género único con leyes constitutivas inamovibles, sino que es moldeable, puede configurarse y adaptarse para poder abarcar diferentes públicos y objetivos. De esta manera, se desarrolla y caracterizan algunas de sus bifurcaciones, la clásica, denominada coloquialmente *rosa*, aquella que posee un éxito constante y actualmente sigue transmitiéndose con sus historias cargadas de sentimentalismos melodramáticos. También, la polémica telenovela educativa y su poder de influencia en los espectadores, sirviendo como una herramienta cultural para difundir contenidos de carácter educativo integrándolos con historias y situaciones típicas de telenovela, fomentando la reflexión y el posterior aprendizaje de ciertas problemáticas sociales.

Por último, se nombran aquellas características de la telenovela juvenil, haciendo hincapié en la importancia de los mensajes que ésta transmite a personas que se encuentran en un mundo donde sus personalidades se encuentran en plena formación, al igual que su físico, sus maneras de pensar y de ver la vida. La telenovela forma parte de esa formación llevando a niños y adolescentes historias de pura identificación y donde se transforman aquellos contenidos ficcionales en mensajes de educación, prevención y reflexión sobre problemáticas acordes con la edad del receptor.

Para finalizar, la telenovela no se establece como la única creadora y fomentadora de los cambios sociales, una simple ficción no posee el poder de cambiar los comportamientos o el pensamiento de una nación entera, pero sí sirve como una herramienta que, uniéndola con otros mecanismos de acción, unión, aprendizaje social y colectivo, puede lograr avances positivos en un país entero.

Todo medio de comunicación utilizado correctamente y con fines concretos puede marcar la diferencia entre situaciones que a veces movimientos políticos o económicos no pueden lograr.

Capítulo 4. Las telenovelas en proceso de cambio

Durante la última década del siglo XX, la televisión argentina, al igual que todos los medios de comunicación audiovisual, no puede transitar en paralelo o hacer caso omiso a la situación económica y política del país. En el caso de la telenovela, ésta debe readaptarse a cambios de una sociedad joven en términos democráticos y a su vez, devastada por las consecuencias que comenzaban a conocerse de las acciones del Gobierno de Facto años atrás.

Se desarrolla la etapa donde las ficciones argentinas vuelven a explotar aquellos elementos constitutivos que la consagraron en sus inicios, como respuesta al modelo neoliberal del presidente Carlos Saúl Menem. También, se realiza un análisis sobre el surgimiento de las co-producciones, el aumento de la exportación de ficciones y sus características. Se interioriza a su vez, el nacimiento de nuevas productoras independientes que se desarrollan en contraposición a la clásica telenovela emitida, éstas son empresas que empiezan a ver a la ficción con otros ojos y otros objetivos.

Avanzando con el desarrollo del Proyecto de Grado, cabe destacar la influencia que obtienen las ficciones diarias no sólo de las nuevas productoras, sino también de géneros televisivos como lo son el unitario y la miniserie, se explica de esta manera cuáles son sus características, diferenciaciones y elementos que la telenovela toma de ellos.

4.1 La televisión en los 90'

Para profundizar en el desarrollo de la telenovela en Argentina durante la década de los 90, resulta de gran importancia ubicar la situación de la televisión en el país a finales de 1989. La industria se encontraba ante el colapso, con escasos recursos y a la espera de transformaciones y mejoras, pero existían otras prioridades. Las consecuencias de aquellas decisiones políticas y económicas tomadas durante la dictadura militar postergaron ciertas reformas que surgen a partir de 1989 con la presidencia de Carlos Saúl Menem.

Como explica el investigador en medios comunicacionales Luis Albornoz (2000), existieron durante este periodo tres elementos fundamentales que sintetizan las transformaciones y cambios de los medios de comunicación en el país. Uno de ellos fue la orientación hacia la liberalización del mercado, otro el debilitamiento de las limitaciones de la propiedad y contenidos y por último, la falta de debate público sobre estos procesos de reforma. En otras palabras, el gobierno de 1990 planteaba transformar la estructura de la propiedad de la industria televisiva, privatizando todas las estaciones comerciales que se encontraban en manos del Estado. Esto se logró eliminando el número de limitaciones en materia de propiedad, principalmente aquellas que impedían el ingreso de corporaciones periodísticas a la radiodifusión. Ya en 1999, eran veinticuatro las cantidades de licencias de radiodifusión que podían existir en manos de una sola empresa.

En base a esta política, se puede observar a modo de ejemplo y como explica la autora Victoria Bourdieu (2008), la incorporación de Canal 13 a la sociedad Arte Radiotelevisivo Argentino, compuesta en un 90% por el grupo Clarín y a Canal 11 (Telefe) a la sociedad Televisión Federal, que se componía en gran medida por la Editorial Atlántida. A su vez, se elimina el límite de doce minutos por hora de emisión de publicidad y se levanta la prohibición de la promoción de productos no solo nacionales sino también extranjeros dentro de las ficciones. De esta manera, y como reflexiona Albornoz, los cambios impuestos por el gobierno marcaron “el fin de más de cuatro décadas de nacionalismo en las políticas de comunicación” (2000, p.161).

Continuando con el desarrollo histórico, la televisión argentina se regía bajo los términos de la globalización. El comienzo de la privatización de los servicios permitió el ingreso de inversiones extranjeras lo que posibilitó avances tecnológicos en todos los aspectos, no solamente la mejoría a nivel técnico en cuanto a la incorporación de nuevas cámaras que mejoraron la imagen, o el desarrollo de nuevos micrófonos e iluminación, sino también se

incorporaron el uso de redes de fibra óptica para el transporte más rápido y eficaz de las señales de telefonía, radio y por supuesto, audiovisual. (Albornoz, 2000).

En relación con la opinión de Albornoz, Argentina demostraba tener un amplio avance, a cuestas de acallar la inoperancia del Estado para poder cambiar la realidad socioeconómica. Era un momento en donde reinaban las promesas, y las mejorías en los ámbitos empresariales, económicos y sociales fueron elementos que la opinión pública aceptó de manera positiva y con grandes esperanzas. (Bourdieu, 2008).

La televisión argentina fue, entonces, reflejo de aquella gran esperanza de un país mejor, el medio se llenó de color, no sólo técnicamente hablando (las primeras proyecciones de TV a color se realizaron en 1980), sino también en sus contenidos. Reinaron los programas de entretenimiento con la aparición de Marcelo Tinelli, Susana Giménez, Berugo Carámbula y Roberto Galán, ellos hacían de la televisión un género plagado de vitalidad, con el uso de texturas y colores vibrantes en sus escenografías, esperanzadores, llevaban aires de comicidad e ilusión a un pueblo que demandaba una mejoría urgente.

El uso de esta técnica de *desapego* de la realidad en la televisión, se ve muy marcada en las telenovelas del momento. Una de las ficciones más exitosas de la época, *La extraña dama* (1989) protagonizada por Luisa Kuliok y Jorge Martínez, marca un antes y un después en la historia del género, ya que comienza a delimitar la manera de producción de las historias que caracteriza a todo el periodo de los 90. Aquí la telenovela recurre al entretenimiento, al humor y a su arquetipo principal, el amor. Las historias vuelven a sumergirse en temáticas que tuvieron en décadas pasadas un gran éxito, las ficciones de Alberto Migré en 1990 con *Una voz en el teléfono* es un claro ejemplo; basada en el famoso radioteatro argentino de finales de la década del 50 llamado *0579 da ocupado*, la telenovela protagonizada por Raúl Taibo y Carolina Papaleo fue un éxito, la historia era un melodrama sinfín, con todos sus prototipos del género clásico y con una canción de

apertura cantada por Paz Martínez titulada *Una lagrima sobre el teléfono* imposible de olvidar.

Es en este periodo donde comienza la generación de las ficciones encabezadas por Andrea del Boca, actriz que se transforma en la década del 90 en una de las más reconocidas del medio, muchas de sus telenovelas tuvieron un gran éxito a nivel internacional, algunas de ellas fueron *Celeste* (1991), *Antonella* (1992) emitida en el horario de las 14:00 hs., protagonizado por Gustavo Bermudez, y la exitosa *Perla Negra* (1994-1995) producida por Raul Lecouna. En estas ficciones el anacronismo y la inverosimilitud fueron las principales características. Se remarcó con gran ímpetu la figura femenina tradicional llevándola hacia el estereotipo de lo considerado clásicamente *femenino*, alejando las historias de cualquier realismo social y como explica Bourdieu (2008) las telenovelas del 90 hacían honor al género, utilizaban todos los convencionalismos típicos, dándole la espalda a la realidad del país, tratando de esa manera temas que resultaban ilógicos. Es muy común ver en estas telenovelas situaciones donde todo era posible, historias descabelladas e incoherentes y donde finalmente los hechos se resolvían de las maneras más desopilantes e incluso ridículas.

Sobre el caso particular de la secuela de la telenovela *Celeste* (1991), llamada *Celeste siempre Celeste* (1993), Nora Mazziotti (1996) remarca un aspecto que sus escritores José Nicolás y Enrique Torres incorporaron en la ficción, este fue un asunto de gran interés en la opinión pública del momento, la proliferación de la enfermedad del SIDA. Emitida en horario *prime time*, la autora destaca no sólo la integración y la novedad de la temática sino también la forma en que se mostró a la audiencia. Dentro de la misma ficción se simuló un programa de televisión donde un periodista entrevista a un enfermo de sida, la villana de la tira, Teresa Visconti (Dora Baret) visualiza el programa desde su *living* y es allí donde se entera que ella también posee la enfermedad. Esta ficción configura la hibridación producida entre la comedia y el melodrama, tal como se ha explicado, el entretenimiento de la TV característico de los 90 se incorpora a la ficción;

personajes risibles, remates humorísticos entre escena y escena, el uso del humor negro y la ironía son características de esta telenovela y conforman un cambio en la manera de escribir posteriores guiones. Mazziotti amplía esta idea y agrega que en este periodo

Abundan los malentendidos verbales, la veloz transición de tono: una conversación amable termina en el insulto; el beso, en una sonora cachetada (...) los personajes entran y salen, en un continuo abrir y cerrar de puertas. El acento está puesto más en la acción que en las caracterizaciones profundas. (1996, pp.158-159).

Resulta de gran curiosidad resaltar un aspecto que Bourdieu (2008) analiza en su libro *Televisión y telenovelas argentinas*, éste es, el hecho de incluir en la televisión programaciones con entregas de premios, como por ejemplo los que conducían Nicolás Repetto o Susana Giménez. La autora remarca que no es casualidad que se de esta modalidad de un gran éxito y alto *rating* en este período, de hecho muestra con claridad la fuerte crisis económica y los altos niveles de desocupación que existían en el país a causa de las medidas neoliberales tomadas por el Gobierno. Tal fue así, que la entrega de premios por teléfono superó los límites de los tan aclamados programas de entretenimientos hasta el punto de introducirse en la ficción; por ejemplo, en la telenovela *Ricos y famosos* de 1997 se sorteaban mediante la publicidad, electrodomésticos y otros objetos para el ama de casa.

A modo de conclusión, se apoya la noción de Bourdieu (2008) sobre la íntima relación que existe entre los productos de ficción y el público que los consume. Las historias son un reflejo de la sociedad que las elige y fue en este periodo donde se centró en desdibujar totalmente la realidad, mostrando un mundo ajeno, una sociedad y un país de mentira. Mientras tanto, en la otra punta de la cadena se encuentra la desocupación, el aumento de la brecha entre las clases altas y bajas y la expropiación de recursos nacionales por medio de empresas extranjeras.

Podría decirse entonces que la telenovela, al igual que el Gobierno, coloca una máscara en la población mostrando mediante sus historias, personajes y situaciones de una Argentina próspera en pos de un gran desarrollo económico, pero escondiendo una situación que año tras año se haría notar más.

Las telenovelas evitan enseñar la realidad de un país donde las leyes son negociables, la justicia suele ser ficticia y donde la pobreza se apodera de los sectores sociales menos pensados.

4.1.1 Las co-producciones y la exportación de ficciones

Como se ha desarrollado en el capítulo dos, las formas de producción y emisión de las telenovelas argentinas no siempre fueron las mismas. Durante finales de la década del 80 comienzan a florecer la exportación de telenovelas a diferentes países latinoamericanos y es, a partir de la década del 90, cuando se afianza el predominio de ficciones donde se vinculan dos o más productoras en su realización, éstas fueron las denominadas comúnmente co-producciones.

Aquella modalidad empieza a consolidarse como el método apropiado para configurar ficciones de mayor calidad, apoyándose en un sustento económico compartido al igual que sus equipos técnicos y estilísticos. Esta manera de co-creación por lo general se realiza entre productoras de diferentes países, lo que posibilita la apertura de un mismo producto en diferentes regiones.

La internacionalización de las ficciones logró varias combinaciones resultantes de las decisiones tomadas por las co-producciones en cuestión y a costas de los beneficios económicos. Nora Mazziotti (1996) explica a modo de ejemplificación aquellas variantes resultantes de la fusión de una productora nacional argentina y una productora internacional (generalmente latinoamericana); por un lado surgen las internalizaciones de los elencos, en Argentina se han emitido telenovelas donde la protagonista era extranjera y su co-protagonista argentino, un claro ejemplo es el caso de la actriz venezolana Grecia Colmenares y su galán, Gustavo Bermúdez en la telenovela *Grecia* de 1987. También sucede en viceversa, co-protagonistas extranjeros y protagonistas argentinos, como es el caso de la telenovela *Amándote* de 1989 con Arnaldo André (que si bien es paraguayo, es considerado argentino ya que desarrolló toda su carrera actoral allí) como actor principal y la actriz venezolana Lupita Ferrer como villana de la tira.

En respuesta a las nuevas ideas de globalización y neoliberalismo, el hecho de sobrepasar los límites argentinos para emitir las ficciones a más de un país, condiciona ciertos aspectos de creación y producción, como la manera de hablar de los actores y la eliminación de ciertos modismos nacionales que, para un público extranjero como puede ser la población venezolana o mexicana, no lograrían su cometido en la narración. Esto lleva a otra combinación de variables resultantes de la co-producción, la nueva configuración de la trama y de escritura de los guiones.

Tal como explica la autora Mazziotti (1996), la telenovela *La extraña dama* emitida en 1989 sirve como punto de partida para dar comienzo a una nueva manera de exportar las ficciones argentinas al mundo. Producida por Omar Roy, la telenovela obtuvo un gran éxito a nivel nacional, alcanzando picos de *rating* de 46,7 puntos y cuatro premios Martín Fierro en su historial. Con el objetivo por parte de Roy de su venta en el exterior, la autora explica la importancia de mejorar el nivel de la misma, utilizando más de 166 actores, 1300 extras, 14 guionistas y 60 técnicos, como también neutralizando la manera de hablar de los actores.

Fue en base a esta fórmula infalible que en menos de un año la misma se vendió a más de doce países de América Latina y a Italia, donde se la tradujo como *La donna del mistero*. Su éxito fue abrumador, lanzada en pleno horario central, competía con producciones europeas y con películas norteamericanas, *La donna del mistero* convocó a más de siete millones de telespectadores en sus capítulos.

En vistas del éxito infranqueable de las ficciones latinoamericanas en el continente europeo, se comienzan a producir en Argentina telenovelas transnacionales, donde productores independientes se asocian con productoras europeas. Los primeros aportaban el equipo técnico, los libretos y el elenco y los segundos la financiación económica de los proyectos. Algunas ficciones destacadas de esta época fueron *Cosecharás tu siembra* de 1991, *Más allá del horizonte* de 1994 y *Celeste* de 1991 protagonizada por Andrea del Boca, que como consecuencia del éxito rotundo que

obtuvo en Italia en 1993 se graba la segunda temporada llamada *Celeste*, *siempre Celeste*. (Mazziotti, 1996).

Podría decirse entonces que la eliminación de todo elemento que denote un regionalismo nacional fue primordial para la realización de telenovelas de exportación. El territorio argentino fue, durante la primera mitad de la década del 90, el lugar óptimo para la grabación de telenovelas en base a la co-producción transnacional y fue esta nueva manera de emitir y promocionar la ficción que posibilitó la apertura al mundo de artistas del medio y consagró internacionalmente a Andrea del Boca y Luisa Kuliok como actrices características de la década y del género, realizando como denomina Nora Mazziotti “telenovelas de actriz” (1996, p.142). Argentina fue entonces, un país donde el accionar de la globalización y el neoliberalismo llegó hasta los confines de la ficción diaria y le ofreció al viejo continente un nuevo formato televisivo cargado de sentimentalismo, melodrama y pasión.

4.2 Las productoras independientes, ¿Quiénes realizan las ficciones?

Paralelamente, en respuesta al enmascaramiento de la realidad social y económica que se produjo en la ficción argentina durante la década de 1990, surgen nuevos realizadores regulados por empresas de carácter independiente. Productoras como Pol-ka, Cuatro Cabezas, Telefe Contenidos, Cris Morena Group, Endemol e Ideas del Sur comienzan a configurar los contenidos televisivos de mayor éxito en el país y actualmente son éstas no solo las líderes de la ficción nacional sino también las encargadas de dirigir y producir telenovelas de gran calibre social, con un estrecho nexo entre lo que realmente sucede y preocupa en las calles y las historias que proyectan a la audiencia.

Este cambio en la manera de producir y configurar la TV en Argentina comenzó a partir de la segunda mitad de la década del 90, donde la inestabilidad e imprevisibilidad económica nacional ya eran un hecho. La situación política y social era sorprendentemente cambiante y fue así como en 1995 ocurrió la crisis denominada *efecto tequila*. Sus consecuencias fueron, en relación a los medios audiovisuales, una baja en uno de los

ingresos principales de los que se valía cualquier canal de TV, la publicidad. Ante esta situación una de las emisoras principales del momento, Canal 13, encontró en la tercerización de sus contenidos la fórmula ideal para poder mantenerse vigente en el medio; aquella segmentación se conformó dividiendo los costos de producción de un programa de TV determinado entre el canal y una productora independiente interesada en generar nuevos e innovadores contenidos televisivos. De esta manera se amortigua la inversión y se reduce cualquier riesgo posible (De Nicola y Gabe, 2004). Cabe recordar que la situación económica del país no era propicia para cometer errores a niveles económicos, una simple telenovela que no funcionara a niveles de ingresos publicitarios según el porcentaje de *rating*, podría llegar a generar pérdidas económicas importantes en cualquier empresa multimedia.

La delegación de la mayoría de los contenidos de la grilla televisiva a terceros generó que aquellas productoras contratadas se especialicen en un único formato o producto audiovisual, generando así programas de mayor calidad a niveles técnicos y estilísticos. Además, estas productoras tenían en su quehacer diario tan sólo un contenido televisivo, lo que conlleva un aumento notorio en los niveles de programación y otorgando un producto único e innovador. En el caso de las telenovelas, fue tal la confianza que los canales pusieron en estas empresas deseosas de cambiar el rumbo de la televisión argentina, que se les otorgó el *prime time* de sus grillas para que realizaran aquellas ficciones donde varias de ellas aún siguen en la memoria de muchos. (Juan y Quinn, 2002).

La primera ficción estrenada bajo esta modalidad fue la generada entre la productora independiente Pol-ka, liderada por aquel joven conocido por su participación en famosas comedias juveniles de los 80', Adrián Suar y Canal 13; emitida entre 1995 y 1997 *Poliladron* presenta a una mujer policía, Verónica Vega (Laura Novoa) y un ladrón *El nene* Carrizo (Adrián Suar), ambos se sumergen en una historia de amor de tinte policial con sesgos humorísticos. (Pol-ka Poliladron, 2014). Su éxito fue rotundo y fue reconocida

con la entrega de varios premios Martín Fierro, entre ellos el de Mejor Producción integral de TV.

La aparición de Pol-ka en 1994 generó un quiebre en la manera de producir la ficción en Argentina, esta productora independiente que hoy posee un gran prestigio, le otorgó a la ficción diaria una renovación en todos sus aspectos. Según las autoras Victoria Juan y Margarita Quinn (2002), Pol-ka introdujo nuevos equipamientos de filmación utilizando operarios y técnicos procedentes del área cinematográfica, generando así una calidad visual mayor y achicando la brecha entre el cine y la TV. Otro aspecto que destacó y diferenció estas nuevas ficciones fue el uso de efectos especiales computarizados y la aplicación de nuevas formas de edición y montaje. Además y tal como plantean De Nicola y Gabe (2004), las productoras independientes poseen estudios de filmación más espaciosos, duplicando en algunos casos los de los canales de aire tradicionales, esto permitió un desarrollo notorio en las escenografías y decorados.

Ciertas características, no sólo llevan a la creación de un estilo propio característico de esta productora sino también, permitió elevar el nivel de calidad de las historias y conformar una nueva versión de la clásica telenovela. Ficciones como *Carola Casini* (1997), *Gasoleros* (constó de dos temporadas) (1998-1999), *Campeones* (1999), *Por el nombre de Dios* (1999) y *Vulnerables* (1999-2000), fueron algunos de los éxitos venideros de esta productora en vías de un próspero desarrollo.

La consolidación de la tercerización de contenidos condujo a que cada canal a su vez eligiera a una productora específica, manteniendo los contratos para delimitar de esta manera un estilo o perfil particular de sus contenidos. A modo de ejemplo, Canal 13 eligió a Pol-ka como la productora principal de sus contenidos ficcionales, en cambio Telefe apostó a productoras como Cris Morena Group, Endemol, e Ideas del Sur de la mano de Marcelo Tinelli, como algunas de sus generadores de contenidos televisivos. Esto asegura de cierta manera una calidad determinada en el producto final, reduciendo la incertidumbre y posibles pérdidas económicas. (Juan y Quinn, 2002).

Los autores De Nicola y Gabe (2004) explican lo sucedido con el caso de Telefe, y en vista de las consecuencias positivas obtenidas en Canal 13, lanza mediante la fórmula de tercerización de producción con la productora Ideas del Sur la ficción *Buenos Vecinos* en 1999. Esta modalidad, tomada luego por Canal 9 y América, generó como resultado una nueva manera de configurar la televisión del momento.

Tal como analizan y desarrollan los autores Juan y Quinn (2002), según los acuerdos negociados en los contratos, las productoras independientes por lo general obtienen sus ganancias económicas por parte de la venta del formato al exterior, de las publicidades no tradicionales; éstas son aquellas que se introducen dentro de la ficción como por ejemplo la marca de un automóvil en el cual se encuentran los personajes o una marca de una bebida de la cual los personajes consumen y por último, de todo tipo de *merchandising* que la productora pueda comercializar en relación a la ficción que generen. Un ejemplo de esto y como se ha explicado en el capítulo tres ocurre con las telenovelas de carácter juvenil, éstas poseen un gran ingreso en base a la venta de cd's, revistas, remeras, muñecos y demás artículos.

Se debe agregar también la relación establecida entre la realidad social y los modos de reflejarla en estas telenovelas, en el caso de Pol-ka y su exitosa tira *Gasoleros* de 1998, De Nicola y Gabe (2004) afirman el retomo de una modalidad de telenovela basada en el costumbrismo, esto significó la manera precisa para poder retratar la situación actual del país en aquel entonces donde la clase media desaparecía y la brecha entre ricos y pobres aumentaba.

La construcción de los personajes ejemplifica con claridad estos cambios; la protagonista es Roxana Presutti, una taxista encarada por la actriz Mercedes Morán y Juan Leyrado en el papel de Héctor Panigassi, un ex colectivero devenido en mecánico. Ambos viven el día a día y bajo la lucha de escasos recursos económicos conforman una exitosa historia de amor. Respecto a la profesión de Roxana, ésta no fue elegida al azar por los guionistas, aquí se muestra un claro ejemplo del intento de supervivencia de las personas

en aquel entonces, donde con tal de poder generar un incremento en sus salarios realizaba actividades que eran consideradas únicamente para el sexo masculino; además, tal labor marca una clara diferencia en cuanto a los prototipos clásicos de la protagonista de telenovela explicados en el capítulo dos. (De Nicola y Gabe, 2004). A su vez, el rol de galán de la tira encarado por Leyrado, demuestra también variantes en base a lo clásicamente estipulado o al menos, en lo que se divisaba en los protagonistas masculinos en los comienzos del género. No sólo fueron los personajes, los decorados, la música de la presentación encarada por el cantante Vicentico y el mismísimo nombre de la telenovela denotaban a la perfección el clima barrial del momento y era realmente un espejo de la actualidad de aquel entonces, haciendo que más de un televidente se identificara.

En resumen y a modo de conclusión, este Ensayo apoya en su totalidad la noción de Luis María Hermida en su libro *TVmanía*, donde desarrolla su punto de vista sobre esta modalidad de producción a la hora de generar las nuevas ficciones nacionales

El concepto de producción independiente se adueña de la pantalla a tal punto que, cuatro años después, la función de los canales casi quedara restringida a la posesión de la onda y al manejo de espacios publicitarios. La manera de hacer televisión sufrió un cambio sustancial que es difícil que retorne. (1999, p.170).

4.2.1 Una nueva influencia, el unitario

Del mismo modo que la telenovela se valió de antecedentes como el folletín, el *soap-opera* norteamericano y principalmente del melodrama para su configuración como uno de los géneros televisivo más populares y consumidos, cabe destacar nuevas influencias estilísticas que, a partir de 1995, se incorporan para conformar nuevas maneras de realización. Ateniéndose a sus arquetipos melodramáticos clásicos, las nuevas ficciones de las productoras independientes toman del género televisivo del unitario ciertos elementos que luego los readaptan a las exigencias de realización de una tira diaria.

Como desarrollan los autores De Nicola y Gabe (2004), los unitarios poseen la característica de un planeamiento a niveles productivos más exhaustivo. Dado que su

emisión es semanal, se puede generar un ritmo de trabajo que permita una ficción de mayor calidad en todos sus niveles, mejorando la elaboración de guiones, escenografías, vestuarios, actuaciones y también la posibilidad de la utilización de ciertos recursos de efectos especiales y nuevas tecnologías para la grabación de escenas complejas.

Estas características del unitario parecerían imposibles de implementarse a una ficción diaria, donde el número de capítulos aumenta considerablemente y por lo tanto las jornadas de grabación también. Se exige de esta manera un ritmo de trabajo mucho más rápido y eficiente donde el margen de error es mínimo y los imprevistos pueden significar pérdidas económicas importantes; sin embargo, las productoras independientes tomaron el desafío de poder realizar tiras emitidas de lunes a viernes o la modalidad de emisión de lunes a jueves, para poder emitir ficciones con estas pretensiones, logrando realizar una combinación exitosa entre lo mejor de ambos formatos.

En cuanto a la escritura de los guiones, los autores poseen un mayor tiempo a la hora de generar situaciones dramáticas entre los personajes, siendo éstas mucho más atractivas e intrigantes que las que atraviesa un personaje de telenovelas, donde las acciones se alargan para poder responder a la demanda de cinco emisiones semanales. No obstante, una vez más se logra generar entre las productoras independientes como por ejemplo el caso de *Pol-ka*, un manejo equilibrado de ambos estilos para poder responder positivamente en base a las pretensiones de lo que sería considerado un guión atrapante e incorporarlo al ritmo vertiginoso de una creación diaria. (De Nicola y Gabe, 2004).

A modo de resumen y conclusión, la televisión a lo largo de la década del 90 fue un medio cambiante. La implementación de una economía neoliberal y globalizada sumada a ciertas decisiones sociopolíticas, tuvieron como saldo una televisión pasiva y enmascarada, un medio por el cual el objetivo de la ficción fue remontarse a sus épocas de gloria, llevando a los espectadores historias de melodrama puro con sus historias predecibles, situaciones descabelladas y un *starsystem* que conforma las parejas ficcionales más reconocidas de aquel entonces, Andrea del Boca y Gustavo Bermúdez y

Luisa Kuliok con Jorge Martínez. A su vez, las historias se vieron influenciadas por aquel tinte humorístico característico de los nuevos programas de entretenimiento, en otras palabras podría afirmarse que se creía que de esa manera el humor podía esconder la miseria y pobreza en una Argentina resquebrajada.

No obstante, y a pesar de vivirse una situación financiera en vías al colapso, en 1995 con la aplicación de la tercerización de las ficciones y el ingreso de nuevas productoras independientes, se comienza a estilar una nueva manera de generar las telenovelas en Argentina, llevando un nuevo panorama de temáticas, formas de edición, mejoras en la calidad visual y técnica pero por sobre todo, utilizando a la telenovela y su ficción diaria como un medio para poder transmitir aquellas problemáticas sociales, que tendrán su auge de desarrollo a partir de políticas de reacomodo y revaloración cultural luego de la gran crisis socioeconómica sufrida en el año 2001.

Capítulo 5. Las telenovelas resisten

La invención de la televisión es considerada en términos generales un fenómeno cultural. Su masividad, mensajes y contenidos inciden en todos los sectores de la población. Además de entretener y ofrecer una programación específica y organizada se ha comprobado que como todo medio comunicacional, determina nuevas maneras de ver el mundo, articula relaciones con la sociedad, generando debates, gustos y preferencias. Aun así, y aunque desde sus inicios fue y continua siendo una invención polémica, expuesta y cuestionada por muchos, la televisión sigue adentrándose en los hogares, vidas y hasta en las personalidades de los televidentes. (Mayugo i Majó, 2005).

Como se ha explicado en el desarrollo de este Ensayo, la televisión se subdivide en géneros. El presente Proyecto de Grado realiza hincapié en un único formato y en su desarrollo a lo largo del tiempo, en las telenovelas argentinas.

Debido a las nuevas técnicas de producción y realización heredadas de las ficciones de las ya mencionadas productoras independientes, a partir del año 2000 comienzan a conformarse nuevas maneras de creación y abordajes temáticos, absorbiendo y tomando como base ciertos hechos sociales argentinos que determinaron una nueva manera de generar la ficción en el país.

El ingreso al nuevo milenio vino acompañado de una situación social incontrolable, producto de la economía devastadora del gobierno anterior, precedido por Carlos Saúl Menem. Desde 1999 el nuevo presidente electo, Fernando de la Rúa, intentó reacomodar la situación; el problema fue que las políticas aplicadas resultaron ineficientes a raíz del deterioro sociopolítico heredado. No era tarea sencilla remontar un país que se encontraba deteriorado en todos los sentidos y sin posibilidad de éxito alguno, la sociedad colapsó. Fueron días de incertidumbre donde la injusticia, violencia, desocupación y pobreza invadieron el país entero y fue en respuesta a esta situación que el pueblo salió a la calle en búsqueda de respuestas, soluciones y cambios. El 20 de diciembre de 2001 fue la fecha donde se produjo el estallido civil; los asaltos, huelgas,

saqueos y el vandalismo acompañado con la frase *que se vayan todos*, fueron el escenario de una Argentina en ruinas. La represión policial y la violencia desmedida dejaron un saldo de 27 muertes y aproximadamente 2000 heridos. Este acontecimiento civil conformó un antes y un después en la historia nacional y fueron hechos que todos los medios de comunicación y en especial la televisión no dejaron de captar y transmitir en vivo.

Con el desarrollo de cámaras portátiles, livianas y a su vez de fácil manejo, nuevos realizadores vieron en el ámbito audiovisual el medio ideal para dar a conocer la realidad de un país que hasta no hacía más de cinco años se encontraba alienado bajo programas de entretenimientos absurdos y *telenovelas rosas*. La reconfiguración de los medios de comunicación en el país se vieron desarrollados luego de la inminente renuncia de De la Rúa que, seguido del caos ocasionado, tuvo como consecuencia el pasaje de cinco presidencias en menos de diez días. Finalmente Eduardo Duhalde es elegido como el presidente que continuará el mandato de De la Rúa el 2 de enero de 2002.

Ante el impacto que generaron estos acontecimientos, ningún medio de comunicación y en especial ningún género televisivo fueron indiferentes con los cambios socio-políticos del país. Es aquí donde la telenovela logra sobrevivir, readaptando sus características clásicas, tomándose de elementos tales como la incorporación de historias acordes con lo que el pueblo quería ver, *destapando* la venda puesta por la TV de principios de los 90 y siendo ésta un espejo de la realidad y de la vida de los argentinos. En definitiva, la telenovela comienza a mostrar mediante la ficción aquellas problemáticas de índole social que el pueblo padece.

De esta manera se intenta, mediante el análisis y la comparación de tres producciones ficcionales de gran éxito argentinas, *Montecristo* (2006), *Vidas Robadas* (2008) y *Farsantes* (2013), ejemplificar estos cambios y generar un paralelismo entre las producciones de carácter *rosa*, que hacen alusión al género clásico de telenovela y las

nuevas características de las actuales ficciones que apuntan a un compromiso social y al reflejo de las problemáticas contemporáneas.

5.1 Las nuevas formas de abordar la ficción

“La ficción es una forma de contar la verdad. (...) la novela descubre más verdades que los ensayos, documentales de televisión y todo tipo de trabajos basados en hechos”. (Julián Barnes, 2005).

Lo que el novelista británico plantea mediante esta frase es aplicable en su totalidad al caso de las telenovelas argentinas realizadas a partir del 2002. Cabe recordar el gran consumo e influencia que ejerce este género en los espectadores y es, en el siglo XXI donde se comienzan a generar productos ficcionales donde los argentinos no solo se ven reflejados en sus personajes característicos sino también con lo que les suceden y padecen. La telenovela comienza a plasmar lentamente mediante los guiones, el decorado, la vestimenta y las actuaciones, un estilo que muestra la realidad de todos los argentinos. Abarca temáticas de índole social y llega a los corazones y sentimientos de todos, la nueva y readaptada tira diaria posee un gran compromiso en la representación mediante la ficción de problemáticas sociales de todo tipo.

Los presentes cambios no hubieran sido posibles sin políticas de Estado pertinentes a la revaloración de los medios culturales argentinos que, de alguna manera y muy coherentemente, se encontraban como uno de los últimos eslabones en cuestión, ya que existían prioridades mayores a la hora de reorganizar un país en crisis. Aún así, con la llegada a la presidencia el 25 de mayo de 2003 de Néstor Kirchner se retoman políticas de inclusión, y como explica la autora Alejandra Nicolosi (2013), comienza a fomentarse una comunicación audiovisual que sirvió como actividad esencial para el desarrollo sociocultural de la población.

De alguna manera la ficción actual acompaña aquellos temas que se tornan importantes en la opinión pública y los plasma en estas historias, generando telenovelas comprometidas con problemáticas que comienzan a tratarse de manera más abierta,

como la igualdad de género o la importancia que se le otorga a la búsqueda de la verdadera identidad de aquellas personas que fueron hijos de los desaparecidos durante la última dictadura militar.

Además, la posibilidad de poder representar estas situaciones de índole social revelan aspectos históricos a aquellas personas que, por un motivo u otro desconocen la realidad y que la telenovela intencionalmente refleja. Es por esto que indudablemente la función y responsabilidad de la ficción se incrementa al no solo entretener sino también informar y educar.

Se considera a esta nueva generación de telenovelas de gran tinte social, como un formato en el cual la denominación se ve difuminada; el emisor no puede distinguir con claridad, ni tampoco pretende hacerlo, si lo que está mirando es un unitario de lunes a jueves o una miniserie los viernes a la noche, es decir que la línea que divide estos géneros comienza a borrarse paulatinamente a medida que sus características arquetípicas comienzan a fusionarse. Pero, en contraposición a esto, sí se puede discernir con claridad cuándo se está mirando una *telenovela rosa* o una *telenovela enlatada* emitida a las tres de la tarde. Es aquí donde se genera la diferenciación entre las telenovelas de índole social y aquellas de un tinte más melodramático que conviven contemporáneamente pero acomodadas en las grillas de programación de manera diferente.

Aun así y como se deja entrever en la introducción del presente Ensayo, esta nueva forma de abordar la ficción convive en paralelo con las producciones vulgarmente nombradas *enlatadas* ya que es esa su manera de envío y almacenamiento; provenientes de países latinoamericanos. Se pueden ver hoy en la televisión argentina títulos como *Corazón indomable* (2013) o *Que bonito amor* (2012-2013) ambas de nacionalidad mexicanas y emitidas por Canal 9 generalmente durante los horarios que abarcan desde las 14:00 hs. hasta las 18:00 hs. Estas hacen alusión al género clásico y arquetípico en

sí, con sus características idas y vueltas melodramáticas en la trama y el particular habla de los actores extranjeros.

En Argentina este tipo de ficciones continúan realizándose, ya que existe actualmente una demanda de estas historias; queda en manos de los productores y dirigentes de los canales introducirlas en la pantalla chica considerando horarios, *targets* y *rating*. Algunas producciones argentinas rosas de los últimos años son *Amor en custodia* (2005), *Don Juan y su bella dama* (2008-2009) y *Dulce Amor* (2012-2013) la cual actualmente posee una suerte de *remake* o secuela titulada *Camino al amor* (2014), utilizando la misma fórmula Estevanez-Zampini como pareja protagonista. Todas ellas utilizan herramientas características de la telenovela clásica, lo que genera un alto grado de previsibilidad en las historias.

Paralelamente, los productores de las telenovelas argentinas encuentran en la tira costumbrista, como es el caso de *Gasoleros* (1998) la manera ideal para generar nuevas y renovadas ficciones, y ateniéndose al éxito de ésta, se comienzan a producir historias de este estilo luego de la crisis del 2001. De esta manera se atenúa el clásico sentimentalismo *rosa* y los productores se aferran en generar historias que apelen a la cultura popular nacional y al humor para conformar ficciones reconocibles e identificativas en todos sus aspectos.

Victoria Bourdieu afirma “la enorme sacudida social que significó diciembre de 2001 y sus inmediatas consecuencias políticas y económicas, habilitaron una representación televisiva que invita a la participación ciudadana, a la “acción” tendiente a modificar situaciones de opresión”. (Bourdieu, 2011).

Los personajes (que en la década de los 90 parecían vivir encerrados) dejan de moverse dentro de los interiores de grandes mansiones o casonas y los decorados comienzan a ser más verosímiles no sólo en su forma plástica sino también en sus representaciones. La ficción sale a las calles, a las plazas, a los bares; aumentando de esta manera el

grado de identificación ya que a los personajes no sólo le ocurren las mismas cosas que al televidente, sino que se mueven en sus mismos espacios. (Bourdieu, 2011).

Estas telenovelas, como explica Victoria Bourdieu, intentan proponer mediante sus historias y la creatividad de los guionistas, elementos o salidas de la crisis (Bourdieu, 2011), como por ejemplo en la telenovela *El sodero de mi vida* (2001), donde el personaje de Alberto Muzzopappa (Dady Brieva) debe saldar sus crecientes deudas y como última alternativa decide vender su empresa familiar de sodas que lo acompañó durante toda la vida, confiando en un vendedor que finalmente lo estafa; es por esto que Alberto debe encontrar la forma para poder superar esa situación. Otro caso es la telenovela *Los Roldan* (2004) producida por Ideas del Sur. Esta tira que obtuvo un alto índice de audiencia llegando a los 38 puntos de rating, muestra de manera picaresca las diferencias que ocurren entre dos familias provenientes de realidades diferentes, por un lado la familia Roldán, que mueve el eje costumbrista y popular, por otro lado la familia Uriarte, que caracteriza de manera exagerada el prototipo de la clase alta porteña; ambas se mezclan e interactúan en situaciones que resaltan las diferencias que en definitiva los terminan uniendo.

En este sentido la telenovela costumbrista comienza a dar herramientas de manera implícita que ayudan de alguna manera a una gran porción de población afectada por la crisis del 2001. Los personajes comienzan a mostrar cómo van resolviendo sus vidas en medio de la agitación económica y social y esta realidad empieza a actuar hacia un *target* deseoso de poder desprenderse mediante la ficción de sus problemas diarios y adentrarse en un mundo que transmite un mensaje positivo y esperanzador, el cual sugiere que mediante el trabajo y la perseverancia se puede salir adelante.

Con respecto a los cambios en los personajes, éstos comienzan a perfilarse tiempo atrás, lentamente, desde principios de la década del 80, aquellos estereotipos clásicos del melodrama comienzan a difuminarse y transformarse tal como se ha explicado en el desarrollo del capítulo dos. La protagonista actual se perfila como una mujer fuerte,

independiente, con las mismas o aún más obligaciones que el hombre, mientras que contradictoriamente el galán de la tira pierde esa fuerza viril que lo caracterizaba décadas pasadas; ya no es necesario que los protagonistas sean apuestos o conformen una pareja estéticamente perfecta, lo que genera empatía en el espectador ya no es la belleza sino las historias que les suceden y la manera en que los guionistas logran mostrarlas a toda una audiencia expectante en conocer que sucederá con el destino de sus personajes preferidos.

Este nuevo estilo de generar telenovelas propone además un mayor protagonismo de la figura del héroe, que no sólo debe luchar contra sus propios problemas sino que además debe reponer la justicia y modificar una situación que afecta a toda una sociedad, realizando de esta manera su importancia protagónica y dejando en segundo plano la base melodramática y la clásica historia de amor. Por otra parte, aquel personaje cómico que aliviaba las situaciones de mayor carga dramática pasa a conformar el rol de socio, llevando racionalidad y estrategia, ayudando así a la toma de decisiones del renovado protagonista y su rol de héroe. (Bourdieu, 2008).

Continuando con el análisis de los cambios ocurridos en la ficción nacional, aproximadamente a partir del año 2003 se genera, según la autora Bourdieu, un quiebre en las telenovelas argentinas. Comienza a predominar la conformación de historias que incluyen en sus argumentos hechos del pasado, logrando ficciones de tinte histórico. De esta manera, los comunicadores sociales Adrien Charlois y Guillermo Orozco explican que el formato telenovela condiciona ciertos aspectos de este nuevo discurso histórico, adaptándose a las características propias del género. En el caso de la representación de hechos pasados, la ficción debe recrear acontecimientos y entonces se torna indispensable la manera en la que los realizadores y guionistas introducen esa historia en el argumento ficcional. Los autores explican además la importancia de la utilización de ciertas herramientas como las metáforas, figuras retóricas y la figuración para conformar

un discurso que sobrepase las problemáticas individuales de los personajes. (Bourdieu, 2011).

Ejemplo de este tipo de telenovelas se muestra en la exitosa ficción de 2004 *Padre Coraje*, realizada por Pol-ka y Fair Dori y galardonada con el Martín Fierro de Oro ese mismo año. Esta historia fue ambientada en la Argentina de 1952, en la cual la libertad era un privilegio de pocos y predominaba el autoritarismo de gobernantes que se aprovechaban de la población y explotaban a la clase baja. La telenovela se desarrolla en un pueblo ficticio denominado La Cruz; el quiebre se genera con el personaje principal Gabriel Jauregui (Facundo Arana) que, haciendo reminiscencia a la leyenda de *Robin Hood*, lucha a favor de los pobres destruyendo ese poder político y controlador, haciendo valer no sólo los derechos de los más desprotegidos sino también los propios ya que carga con la falsa culpa de haber asesinado a un hombre muy respetado del pueblo. Sin embargo, y como se ha explicado, la telenovela debe hacer honor a sus características propias y aunque comienza a verse como un elemento complementario, la historia de amor prevalece entre Facundo Arana y Nancy Duplaá como pareja protagonista.

Paralelo al desarrollo de temáticas históricas y a partir de la tira diaria *Resistiré* (2003) emitida en horario nocturno por Telefe y *Soy Gitano* (2003) por Canal 13, la ficción argentina termina de generar su identidad propia que la diferencia de cualquier producción ficcional internacional y por sobretodo de la clásica telenovela que años atrás parecía estancarse en la monotonía del melodrama *rosa*. (Bourdieu, 2011). La historia de amor pasa a ser un objeto secundario, la trama se vuelve oscura, enigmática, compleja y atrapante. En *Resistiré* (2003), la pareja principal conformada por Celeste Cid y Pablo Echarri se sumerge en situaciones que capítulo tras capítulo mantienen viva la expectativa del público, atenuando la previsibilidad de los acontecimientos, una característica propia del género. Se incorporan características del policial, la ciencia ficción, la magia y el suspenso como elementos claves para la creación e innovación de nuevas temáticas. Bourdieu explica cómo la aplicación en la ficción de temáticas tales

como el tráfico de sangre, la homosexualidad, la infidelidad y el canibalismo generaron en *Resistiré* (2003) una telenovela de gran calibre y aclamado éxito. Por otra parte la tira diaria *Soy Gitano* (2003) de Pol-ka sostiene aún la rigidez de las clásicas convenciones del género que lejos de perder rating genera una buena competencia con la novedosa ficción de Telefe. (Bourdieu, 2008).

Cabe destacar que el hecho de colocar este tipo de ficciones en horarios nocturnos hizo que sus públicos cambien y dejen de ser aquellas amas de casa que se reunían a tomar el té a modo de ritual. Este nuevo público que demanda otro tipo de historias a la espera de nuevas expectativas creativas Bourdieu lo califica como ecléctico ya que debe ser seducido por historias poco convencionales y extravagantes, utilizando finales que imponen justicia o aquellos que quedan abiertos para generar la posibilidad de una segunda parte. (Bourdieu, 2008).

La convivencia de dos estilos diferentes de realizar ficciones, por un lado la clásica telenovela *rosa* y por otro aquella abocada a las realidades y temáticas sociales e históricas generan una división en los espectadores. Existe aquel *target* más demandante que tendrá una estrecha conexión con estas últimas producciones, mientras que el resto preferirá aquellas con una mayor carga melodramática, sentimental y cómica, dividiendo lo que podría considerarse como lo culto y lo popular.

Otro cambio sucede con las pautas de cierre final, antes se esperaba que en la clásica telenovela aconteciera el ritual del matrimonio como el desenlace ideal acompañado de un perfecto final feliz, pero este comienza a desdibujarse ya que como se ha dicho en las nuevas telenovelas la preponderancia de la historia de amor disminuye. (Musante, 2011).

De esta manera resulta notorio como a partir del año 2003 los guionistas imaginan personajes que se desprenden de lo habitual y lo ya visto; los productores apuestan a la construcción de temáticas que hacen referencia al pasado histórico argentino y a su sociedad, llevando una gran carga de información. Todo esto combinado con innovadoras rupturas estilísticas, variaciones en los aspectos discursivos, la ampliación hacia nuevas

temáticas, los grandes desarrollos y avances técnicos que día a día se incrementan, los nuevos manejos en la musicalización, la utilización de diferentes encuadres, los decorados reales, efectos especiales innovadores, conforman una ficción totalmente diferente a la que se ha apreciado años atrás. (Verón, 1997).

La telenovela actual libera sentimientos, genera expectativas, identifica y sirve como catalizador de cambios en la sociedad (Verón, 1997), ampliando y dando a conocer información que muchas veces se desconoce sobre un tema determinado y mostrando mediante una historia aspectos y realidades que afectan de diferentes maneras a los receptores que la consumen.

5.1.1 Montecristo, historia sobre la memoria

El 24 de abril de 2006 se estrenó por Telefe en el horario nocturno de las 22:30 hs, una de las telenovelas de mayor renombre y reconocimiento del país. *Montecristo* es una de las primeras ficciones recordada por romper con las estructuras básicas del género y que toma como base argumental una temática de gran sensibilidad para todos los argentinos, un pasado oscuro que continúa siendo una lucha en búsqueda de justicia.

Esta telenovela engloba y explota en su totalidad las innovaciones en la forma de encarar y producir las nuevas ficciones en Argentina. Es en *Montecristo* (2006), donde la realidad irrumpe en la ficción y elementos como la memoria, justicia y venganza juegan un papel preponderante.

Esta ficción fusiona dos relatos para generar la trama argumental. Los guionistas Marcelo Camaño y Adriana Lorenzon se basaron en la novela de Alejandro Dumas (1802-1870) *El conde de Montecristo* (1844). Sobre esta novela realizaron una adaptación televisiva de la historia la cual se mezcla con la temática de la recuperación de identidad de los bebés nacidos en cautiverio y dados en adopción, hecho al que se le suma la búsqueda de los desaparecidos durante la última Dictadura Militar Argentina de 1976.

La presencia de represores que se mueven por las calles sin que nadie sepa sus verdaderos secretos, la búsqueda desesperada de madres y abuelas, como también la historia de aquellos que sospechan de su identidad y comienzan a investigar su real historia, fueron elementos que *Montecristo* desarrolló de manera muy verosímil y por sobre todo respetuosamente, teniendo en cuenta detalles y aspectos que organismos como las Abuelas de Plaza de Mayo ofrecieron a la hora de encarar un proyecto de tanta responsabilidad social. (Landau, 2006).

La ensayista argentina Esther Díaz (2006) explica cómo *Montecristo* encuentra la manera de apelar al género tradicional al tratar temas universales tales como la traición, la envidia, el amor, los celos, la rivalidad como también expone ciertas temáticas y problemáticas nunca antes expuestas en una telenovela como la desaparición de personas, el robo de niños, los asesinatos y torturas y principalmente la impunidad propia de la última dictadura militar.

La telenovela comienza presentando la historia de Santiago Díaz Herrera (Pablo Echarri), un abogado a punto de casarse con su gran amor, Laura Ledesma (Paola Krum), la cual se encuentra secretamente enamorada del mejor amigo de Santiago, Marcos Lombardo (Joaquín Furriel). Paralelamente, el padre de Marcos, Alberto Lombardo (Oscar Ferreiro), posee un pasado secreto relacionado con la apropiación y robo de bebés en los centros clandestinos de detención durante la dictadura militar argentina de 1976. Cuando el padre de Santiago (Mario Pasik), un juez defensor de los derechos humanos, reabre una causa en contra de Lombardo, éste decide asesinarlo en Buenos Aires y delega la muerte de Santiago en Marcos, que se encuentran en un torneo de esgrima en Marruecos. El acto no llega a consumarse y Santiago (como ocurre en la novela de Dumas) queda encerrado en una prisión durante 10 años. Finalmente entra otro personaje en acción protagonizado por Viviana Sacone, Victoria, una hija de desaparecidos que se encuentra en la búsqueda de su hermana biológica que luego se descubre, es Laura Ledesma. Victoria, no sólo ayuda a Santiago luego de cumplir su injusta sentencia sino que comienza una relación

amorosa con él. (Landau, 2006). Son entonces la búsqueda de justicia y venganza, los triángulos amorosos, los encuentros y desencuentros los motores de una telenovela que sobrepasó los límites de lo habitual y lo ya visto.

Tal como explica Bourdieu (2011), la inclusión de esta temática de gran impacto social transforma la telenovela, transformándola en un testimonio ficcionalizado de la historia para aquellos televidentes que no presenciaron en carne propia o no poseen una conexión directa con el secuestro de bebés y desaparición de personas durante el Gobierno de Facto. La historia de Laura Ledesma y Victoria es un ejemplo entre miles de casos que reúne todos los aspectos para poder comprender una situación que continúa siendo una herida abierta en todos los argentinos.

Nora Mazziotti (1992) explica una de las características de estas telenovelas de gran índole social, las cuales mantienen viva la expectativa y de alguna manera, justifican su éxito. La ficción ofrece a la audiencia un mundo imaginario en el cual el espectador puede detectar una realidad donde el bien y el mal se encuentran en el lugar preciso y las situaciones injustas y sus villanos reciben su merecido castigo. El sentimiento de injusticia y su posterior venganza, generado por las atrocidades realizadas por el Gobierno de Facto, son los motores de *Montecristo* que, con un final que impone justicia, despierta la ilusión que sea posible, llevar a cabo mediante correctas políticas de Estado la recuperación de la identidad de aquellos hombres y mujeres a los cuales les fue usurpada.

De esta manera, la telenovela genera un gran impacto e identificación en aquellos televidentes que se ven íntimamente relacionados con la desaparición de personas durante la Dictadura Militar como también despierta dudas en aquellas personas que nunca se cuestionaron su verdadera historia. Tal es el caso de Marcos Suárez Vedoya. Su historia paradójicamente parece ser de telenovela ya que, mirando *Montecristo* en una escena en la que Viviana Saccone, en su papel de Victoria sostiene una foto de un bebé, Marcos se reconoce en esa misma fotografía la cual fue aportada por las Abuelas de

Plaza de Mayo. La historia habla por sí misma, Marcos finalmente fue uno de los bebés secuestrados durante el Gobierno de Facto convirtiéndose en el nieto 85. De esta manera resulta incuestionable el poder que tuvo la ficción en el descubrimiento de una nueva historia y una nueva identidad.

Esther Díaz amplía la elección de la temática y su efecto al explicar,

En cada fractura de la libertad, los argentinos hemos [sic.] perdido un poco de nuestra [sic.] identidad. El último quiebre de la democracia sobrepasó toda medida. En este punto se inserta la ficción televisiva, que produce un juego de espejos entre los sucesos reales y los ficcionales despejando senderos para la búsqueda de equidad y arraigo. (Díaz, 2006).

Montecristo no solo se valió de hechos pasados para conformar una historia melodramática cargada de suspenso e intriga, sino que también hizo reminiscencia de manera implícita en ciertos acontecimientos que sucedieron al momento de su realización, difuminándose una vez más los límites entre la realidad y la ficción. Esteban Landau en su publicación titulada *Montecristo, la historia negra argentina hecha telenovela* encuentra ciertas similitudes entre hechos ocurridos en la ficción que poseen una conexión directa con acontecimientos reales. En una escena, mientras se produce el juicio en contra de Lombardo, Laura y su hijo desaparecen misteriosamente. En la realidad, desde el 18 de septiembre de 2006 se desconoce el paradero de Jorge Julio López, testigo clave en contra del represor Miguel Etchecolatz, encargado de uno de los centros de detención clandestinos durante la última Dictadura Militar. Este acontecimiento que continúa siendo un hecho que conmueve a todo el país y en especial a los organismos de derechos humanos, amenaza con ser el primer caso de un desaparecido en democracia. Otro ejemplo ocurre con el personaje ficcional Lisandro Donoso, mano derecha del Juez Lombardo, este sufre un infarto justo antes de declarar. En la realidad, Jorge Anaya, ex represor de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) no pudo declarar porque horas antes de hacerlo le diagnosticaron una cardiopatía. (Landau, 2006). *Montecristo* toma estos hechos reales y los introduce en la historia de una manera diferente, siendo totalmente reconocibles por la audiencia. Sin embargo, estas relaciones

y comparaciones con acontecimientos verídicos que abordan con gran ingenio los guionistas continúan siendo una ficción, donde las coincidencias con la realidad alimentan su éxito y popularidad.

Asimismo como explican sus autores, *Montecristo* rompe con los moldes establecidos de la telenovela, llevando escenas y diálogos cargados de información y acción, donde los personajes poseen varias caras, donde muchas veces Pablo Echarri en su rol de Santiago parece transformarse en un villano, realizando acciones acordes a la búsqueda de venganza. Sin embargo los autores explican que cada vez que el personaje principal comete un hecho negativo, él da cuenta del acto y lo sufre, de esta manera se cuida su rol protagónico como héroe de la tira. (Trzenko, 2006).

La telenovela, ganadora del Martín Fierro de Oro en 2006 y distinguida por el Senado de la Nación Argentina se ha vendido a varios países que la han adaptado acorde a sus situaciones políticas y sociales, por ejemplo la versión chilena de *Montecristo* hace alusión a la dictadura comprendida desde 1973 hasta 1990 encabezada por el general Augusto Pinochet.

Tal como explica Landau (2006), la selección de una temática tan comprometida con el pueblo argentino, habla de una sociedad madura que puede enfrentar su oscuro pasado y recibir de manera positiva una ficción cargada de realismo y complejidad.

5.1.2 Vidas Robadas, una ficción real

El caso de la telenovela *Vidas Robadas* es muy revelador y polémico. Esta ficción realizada en 2008, emitida por Telefe de lunes a viernes a las 22:30 hs., introdujo una problemática social vigente y actual, que la diferencia del caso *Montecristo* (2006), donde el tráfico de bebés ocurrido durante la Dictadura Militar fue un hecho pasado aunque continua presente en la memoria de los argentinos.

En *Vidas Robadas* el argumento principal se centra en el secuestro y la posterior prostitución forzada de mujeres en lupanares. Estas temáticas hacen reminiscencia al

caso de Marita Verón, una muchacha de 23 años desaparecida el 3 de abril de 2002 en la provincia de Tucumán y en la búsqueda interminable de su madre Susana Trimarco.

Esta problemática continúa siendo hoy un flagelo en la sociedad argentina. No es extraño visualizar en las noticias casos de mujeres desaparecidas de las cuales nunca se ha sabido de ellas y en los peores casos, se sospecha o existen evidencias que indicarían que han sido llevadas contra su voluntad a centros de prostitución clandestinos. El hecho de elegir esta temática para ser el eje central de una ficción diaria contribuye a la información sobre los recaudos que deben tomar las mujeres a la hora de ser tentadas por ejemplo, por ofertas laborales de dudosa procedencia y para mostrar al público una realidad social argentina que se desarrolla bajo la acción de policías y políticos corruptos que no sólo no cumplen con el rol de brindar protección y seguridad a la ciudadanía sino que también llegan a ser dueños de los negocios de trata de mujeres.

La telenovela, galardonada con el Martín Fierro de Oro en 2009 y a su vez declarada de interés social por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y por la Cámara de Diputados de la Nación, se desarrolla en base a dos historias que se entrecruzan. Por un lado se presenta la trama que mueve la problemática social de la trata de personas; la historia de Juliana Miguez (Sofía Elliot), una joven procedente de Río Manso que es secuestrada y obligada bajo su voluntad a ejercer la prostitución en centros clandestinos. Ante su desaparición comienzan a ocurrir las peripecias en pos de la búsqueda de su paradero siguiendo pistas de toda índole, llevada a cabo por sus padres, Rosario Soles (Soledad Silveyra) y Juan Miguez (Patricio Contreras). Esta primera historia, que mueve el eje central de la telenovela se mezcla con la historia de amor, elemento característico del formato. Se presenta la pareja protagonista que ayuda a resolver los enigmas ocultos detrás de la desaparición de Juliana. Ana Monserrat (Mónica Antonópulos) y Bautista Amaya (Facundo Arana) se conforman como la pareja principal y este último como ocurre en Montecristo, se transforma con el correr de los capítulos, en el héroe de la tira.

Los personajes, al adentrarse en la investigación sobre el paradero de Juliana, descubren que el líder de la red de prostitución es el padre de Ana, Astor Monserrat, un hombre que posee varias caras, por un lado se presenta como un respetado empresario pero la realidad es que bajo sus actividades cotidianas esconde un oscuro negocio. (De León, C., Duré, A., Gejtman, A. y Moreira, G., 2012).

La telenovela está cargada de intriga, suspenso y acción, elementos característicos de una ficción con tintes policiales, que mantienen en vilo a toda la audiencia y a la vez reafirma una temática de alto contenido social como se vienen enunciando en los análisis de las nuevas telenovelas del siglo XXI.

Asimismo, no es casualidad que los protagonistas desconfíen de los organismos que deberían aportarles soluciones y ser los responsables de la búsqueda del paradero de Juliana, tales como la policía o la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), que los llevan a buscar soluciones y justicia por mano propia, característica de estas telenovelas de índole social. A través de la acción colectiva se resuelven aquellas cuestiones en las cuales el Estado se muestra como inoperante.

Como se ha ejemplificado en el caso *Montecristo* (2006), los autores de *Vidas Robadas*, Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón, vuelven a hacer reminiscencia de situaciones reales y que los medios periodísticos divulgan con tintes de sospecha, como por ejemplo todo lo que ocurre en torno del suicidio de Ástor Monserrat. Este personaje, al verse cercado por efectivos policiales que pretendían llevarlo detenido y al saber que ha sido descubierta su verdadera identidad ante toda la sociedad, se encierra en una habitación de su quinta y se suicida con una escopeta. Una semana después, se da a conocer que Monserrat no estaba muerto, sino que una persona de contextura física similar se había suicidado en su lugar, desfigurando completamente su rostro para quedar irreconocible. En este hecho claramente se reconoce un paralelismo con la muerte del empresario Alfredo Yabrán, quien habría fallecido en circunstancias muy parecidas. Los autores conocen y explotan este recurso de la leyenda urbana instalada en los medios y en la

calle según la cual Yabrán habría realizado un simulacro de su propia muerte para eludir a la justicia. (De León, C., Duré, A., Gejtman, A. y Moreira, G., 2012). Magistralmente la telenovela utiliza esta comparación con la realidad y sale victoriosa en su inclusión ya que el espectador no sólo reconoce y acompaña la situación sino que teje sus propias conjeturas sobre lo ocurrido.

Tal como explica Bourdieu (2011), el hecho de encontrarle un final esperanzador a la ficción (aunque en la realidad el paradero de Marita Verón continua siendo un misterio), caracteriza a la nueva telenovela como un género renovado en el cual la obtención de justicia ante delitos que afectan a los integrantes particulares de la historia mejora la situación de vida de toda una sociedad afectada por la misma problemática, transformando, de la misma manera que ocurre con *Montecristo* (2006), al protagonista en un nuevo héroe de la ficción diaria.

Para reafirmar el grado de compromiso social que la telenovela adoptó en relación a esta problemática que día a día aumenta en casos, al final de la emisión del primer capítulo de *Vidas Robadas*, le siguió un especial de *Humanos en el Camino* (2008), un programa periodístico y documental conducido por el actor Gastón Pauls que retrata casos de personas que a pesar de poseer una vida difícil intentan ayudar al otro y salir adelante. En este especial, se pudo observar con detalle la historia del caso Marita Verón, acompañado de los testimonios de varias mujeres que fueron víctimas de la trata. (De León, C., Duré, A., Gejtman, A. y Moreira, G., 2012).

Los mismos actores protagonistas de la ficción se involucraron con la causa, tal fue el caso de Soledad Sylveira que dio su apoyo público a Susana Trimarco el 22 de febrero cuando concurrió a acompañarla en el juicio oral y público y se estrecharon en un cálido abrazo. (Guantay, 2012). Trimarco le agradeció la presencia que no sólo fue una noticia periodística sino que simbolizó también el compromiso de la ficción con los padecimientos de la gente común.

5.1.3 Farsantes, entre lo ético y lo prohibido

La autora Bourdieu (2008) cataloga a las nuevas ficciones como un género que posee una vertiente revolucionaria; en este sentido, la telenovela *Farsantes* (2013) es una tira que cumple ampliamente con este concepto. Realizada por Jorge Bechara, Daniel Barone y Lucas Gil, bajo la producción de Pol-ka y emitida por Canal 13, comenzó a transmitirse en la pantalla chica como un formato unitario, es decir, siendo televisado cada capítulo una vez por semana, pero debido a su repentino éxito y como consecuencia del aumento de la demanda de nuevos y continuados episodios, sus realizadores y guionistas decidieron reprogramarla para ser emitida de lunes a jueves en el horario nocturno de las 22:45 hs., transformándola en una telenovela. Esta decisión cambió notablemente los ritmos en las formas y ritmos de realización y producción de la misma, contribuyendo al inicio de críticas donde se argumentaba que el pasaje a tira diaria lograría una baja en la calidad estética y técnica de la misma. Estas declaraciones quedaron en el olvido al demostrarse, a medida que se emitían nuevos capítulos, la continuidad de estética de sus inicios como también la de sus guiones y sus altos rangos de producción, difuminando entonces las brechas estilísticas que tiempo atrás separaban un unitario de una ficción de transmisión diaria.

La particularidad que tuvo esta telenovela fue la de mostrar de manera totalmente realista una historia de amor atípica, que rompe con todos los cánones del género. La historia de amor principal es conformada por dos hombres, Guillermo Graziani (Julio Chávez) y Pedro Beggio (Benjamín Vicuña). Esta relación homosexual generó una enorme repercusión en la opinión pública; redes sociales, canales informativos, *magazines*, el país entero observó la repetición y estuvo al tanto de la repercusión generada por la escena del primer beso entre los personajes. Lo interesante de utilizar como eje principal la historia de amor entre dos hombres es, cómo se ha enfatizado en eliminar la imagen estereotipada de la representación social de lo que es la vida de una pareja *gay* y llevar a la pantalla lo que realmente implica una elección sexual diferente y las consecuencias

que conlleva en una sociedad que a veces se ve reacia ante lo distinto y lo nuevo, desmitificando los prejuicios que existen sobre el tema.

Podría afirmarse que los guionistas, al incursionar en un tema tan polémico y sensible, estuvieron influenciados por la Ley de matrimonio igualitario sancionada bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en 2010. Estas nuevas políticas dieron pie para el tratamiento de la temática *gay* en varios aspectos culturales y por supuesto la telenovela no se quedó atrás. El autor Emanuel Respighi amplía este concepto agregando que “de la misma manera que todos los seres humanos son iguales ante la ley, parece que ahora también la ficción inauguró el camino para que lo sean ante los potentes ojos de la TV” (Respighi, 2013).

De igual manera, aunque sí existieron ficciones argentinas que han tratado la temática, como por ejemplo en *El elegido* emitida por Telefe en 2011 o en el año 2002, la ficción policial de Pol-ka *099 Central*, no basaron su trama principal en la temática, sino que se conformaban como historias secundarias. Sin embargo podría considerarse que *Farsantes* fue la primera telenovela *gay* de Argentina. Una historia de amor con nuevas facetas donde el sentimiento es el mismo y lo que cambia es la elección sexual.

Cabe destacar el real tratamiento y la ruptura de convencionalismos y estereotipos de lo que se considera es una persona homosexual. En esta ficción se puede observar una excelente actuación, galardonada con el Martín Fierro al Mejor Actor de Ficción Diaria, de Julio Chavéz. El actor encara el rol de un prestigioso abogado, Guillermo Graziani, dueño de un estudio jurídico de abogados. Es un personaje que posee varias aristas, por un lado se muestra como un profesional masculino, peleador, irritable, serio, pero por otro esconde el secreto de su homosexualidad ante la sociedad y sus colegas. Para no levantar sospechas, Guillermo posee una pareja desde hace muchos años, Ana (Ingrid Pelicori) y un hijo adolescente, Fabián (Chino Darín).

Asimismo, la telenovela presenta la historia de Pedro Beggio. Este personaje posee una evolución muy notoria; en la tira se puede ver la transición y su despertar sexual que

ocurre a medida que establece una relación que aumenta en cercanía e intimidad con su colega Guillermo. Al personaje de Pedro se le agrega el hecho de encontrarse comprometido con su novia de muchos años, Camila Moravia. Los cambios en sus manera de pensar, sentir y actuar y el momento en que da a conocer a su círculo íntimo su elección sexual son tratados de manera totalmente realista, acentuando las reacciones y las situaciones que tienen que afrontar las personas que optan por una manera diferente de vivir la cuestión de género, sin importar los convencionalismos sociales que muchas veces suelen estigmatizar y discriminar.

Como se ha dicho, el hecho de incursionar la temática homosexual y basar una ficción plenamente en ella, habla también de una sociedad más abierta, menos conservadora y más interesada por conocer e informarse sobre el tema, llevando la sexualidad a la mesa de todas las familias, abriendo debates, generando opiniones y por sobre todo exhibiendo con plena naturalidad un tema que nunca se había tratado de esta manera en las telenovelas argentinas. (Lunardelli, 2013).

La historia de amor entre Guillermo y Pedro funciona como el motor principal de la trama. El trabajo de ambos se desarrolla en un estudio de abogados, lugar que se utiliza como contraste ideal ya que socialmente caracteriza a las relaciones masculinas. Pero eso no significa que existan variadas temáticas que le otorgan una mayor complejidad a la ficción. Resulta común el desarrollo de una problemática, por lo general insólita, traída por un nuevo cliente al estudio jurídico, realizando dentro de la misma ficción historias más pequeñas que se resuelven comúnmente dentro del mismo episodio. Además entra en consideración una variada cantidad de personajes que participan en la ficción, llevando problemáticas como la corrupción política entre jueces, políticos y abogados, el alcoholismo, la promiscuidad, la ludopatía, temas que se fusionan entre sí y se evocan con total realidad, respeto y contemporaneidad.

Tal como explica el autor Respighi en un artículo periodístico *online* publicado por *Página 12*, "Farsantes transmite (...) las ataduras y prejuicios, los sentimientos y las

convenciones, las dificultades y los temores que se ponen juego en tiempos de transición cultural” (Respighi, 2013).

Farsantes puede catalogarse como una ficción polémica, que muestra una nueva mirada y abre el debate sobre la homosexualidad en Argentina. El adecuado trabajo de sus guionistas, Carolina Aguirre y Mario Segade fue premiado por el Martín Fierro al mejor Autor/Libretista de 2014, como también, la telenovela obtuvo el Martín Fierro de Oro. Es en *Farsantes* donde los estereotipos se dejan de lado y, tal como ocurrió con *Montecristo* (2006) y *Vidas Robadas* (2008), se llevó una vez más a la pantalla chica una temática de gran impacto y repercusión social.

5.2 La telenovela, ¿un género aceptado por todos?

Desde sus inicios se ha tildado a la telenovela como irreal, estereotipo chabacano de una sociedad inexistente donde las historias se repiten y como consecuencia generan una alienación en el espectador, sin aportar ningún tipo de contenido educativo que contribuya al crecimiento personal, pero sin embargo... ¿Por qué siguen siendo uno de los productos televisivos de mayor consumo en los canales de aire? Si realmente fueran tan malas como algunos críticos opinan, ¿No deberían haberse extinguido?, ¿Qué opinión merecen entonces sus antecesores, tales como el folletín o el radioteatro?.

Aquellos que de alguna manera desechan la posibilidad de concebir a la telenovela como un género y niegan su alcance masivo como también su gran efecto social argumentan que en el formato todo se ha concebido, las historias, personajes, argumentos, ya se ha visto todo. En definitiva eso es cierto, la telenovela se muestra como una repetición de historias, pero lo interesante de las mismas es el cambio del abordaje de las temáticas universales. (Verón, 1997).

Asimismo es innegable el desarrollo y visto desde un punto de vista informativo, comunicador y socializador, la telenovela ha evolucionado y cambiado, demostrando no sólo contar simples historias de amor, sino también innovar con nuevas ideas, argumentos y temáticas no solo contemporáneas sino también que generan un gran

movimiento en la opinión pública argentina. Bourdieu (2008) explica que aunque se ha defenestrado a la telenovela como un elemento que reduce las capacidades intelectuales de quien la mira, no hay que olvidar el caso de *Montecristo* (2006) que se consagró como una de las ficciones de mayor éxito y consumo en el país, llevándose no solo el Martín Fierro de Oro sino también las aclamaciones de la crítica debido a la temática que abordó de manera muy respetuosa e informativa.

Desde sus inicios se ha tildado a la televisión de formar dependencia y deshumanizar las relaciones sociales entre sus consumidores, es por esto que las ficciones no han sido una excepción a las descalificaciones, donde se la categoriza de llevar una felicidad irreal a un mundo devastado por la cotidianidad y la rutina, sin embargo, este Ensayo acompaña la opinión de Mazziotti (1992) donde argumenta que la telenovela realiza un sano despegue de la realidad, llevando al menos por tan solo 40 minutos, a que los espectadores muchas veces tomen cartas en el asunto y accionen para la modificación de sus propias situaciones.

Si se observan los dos sustantivos que componen la palabra telenovela, puede apreciarse que uno es el que indica el medio de transmisión y el otro el qué. En última instancia y para concluir la observación de este punto del capítulo podría considerarse que las telenovelas cuentan, como les ocurre a los *bestsellers* o las novelas de Corín Tellado (1927-2009), con una aceptación que no es reconocida por todos ya que aceptarla sería evidenciar que a veces se prefiere leer o ser espectador de algo que no es tan intelectual o no posee una excelencia lingüística o estética. La vida no es perfecta, cada persona construye su realidad y en esa construcción, las representaciones que va asimilando chocan con los ideales de perfección estética que serían a los que todo el mundo quisiera adherir para sentirse parte de una elite intelectual para la cual la telenovela siempre va a ser un género menor.

Sería mejor entonces afirmar que difícilmente la telenovela pueda abandonar esta característica de ser un género popular y raramente podrá ser reconocida en niveles

académicos como un producto destinado a ser aceptado por todos compitiendo con las novelas que muchas veces fueron sus inspiradoras como ya se ha demostrado en *Montecristo*.

5.3 Volver a mirar: las repeticiones

Resulta común observar actualmente en varios canales de aire el uso de la repetición de telenovelas, por lo general muchas de ellas conocidas, recordadas y que forman parte de la memoria emotiva de varios espectadores. Pero también sucede que muchas veces el impacto social que genera una telenovela en su repetición no es la misma que originó cuando se emitió por primera vez.

Se ha utilizado muchas veces el recurso de la repetición como una opción de relleno ante la falta de contenidos en las grillas de televisión actuales, normalmente se emiten en horarios diurnos o durante los fines de semana, por ejemplo la repetición en 2013 del unitario *Mi cuñado* de 1993 por Telefe, que luego de obtener un bajo *rating*, fue levantado. También resulta común la repetición de ficciones en canales temáticos privados, como sucede con la telenovela *Graduados* de 2012 que se transmite actualmente por el canal de cable Cosmopolitan TV o la telenovela *Sos mi hombre* (2012-2013) y *Lobo* (2012), ambas producciones de Pol-ka emitida por Canal Magazine.

Varias ficciones se vuelven a emitir por su éxito y otras veces por la nostalgia que generan en aquellos telespectadores que la vieron en su primera transmisión. Lo cierto es que muchas veces suceden problemas legales debido a que se utiliza nuevamente la imagen de los actores y el trabajo de los guionistas, productores y técnicos se vuelven a emplear, siendo entonces un producto por el cual deberían cobrar todos sus realizadores un porcentaje monetario. Por este motivo existen canales por cable que se dedican únicamente a la emisión de repeticiones de telenovelas, como se ha explicado en el capítulo dos, como el Canal Pasiones: vive las telenovelas, Canal de las estrellas y Canal Tlnovelas y, en Argentina el canal Volver que en su programación incluye numerosas repeticiones de grandes éxitos del género.

Otro aspecto importante que varios productores han tenido en cuenta desde inicios del formato, es la realización de secuelas de telenovelas exitosas o *remakes*, donde se toma el espíritu general de la trama argumentativa y se genera una continuación de la misma. Caso emblemático fue el de la ficción *Celeste* (1991) y su continuación *Celeste siempre celeste* (1993). Es entonces como de esta manera no sería absurdo cuestionarse si acaso la exitosa telenovela que se emite actualmente por Canal 13 *Guapas* (2014) no posee cierta conexión con *El amor tiene cara de mujer* (1964-1970) o la exitosa serie norteamericana *Sex and the City* (1998-2004), donde existe una clara reminiscencia en sus personajes femeninos principales y las vicisitudes basadas en sus diferentes encuentros amorosos.

Por todo lo expuesto se puede deducir entonces que la telenovela es un género que la gente quiere volver a ver; tal vez sea el motivo por el que se dan las repeticiones, porque en el análisis y la organización de contenidos en las grillas que realizan los productores de los canales, la telenovela siempre tiene su asiento asegurado.

5.4 La telenovela por internet y las nuevas maneras de difusión

Ante el advenimiento de internet como nuevo medio de comunicación preponderante y de rápido desarrollo, las telenovelas deben readaptarse e incorporarse a una nueva manera de emitir y publicitar sus historias.

La proliferación de nuevas emisoras vía web que dan a conocer productos audiovisuales y la incorporación de nuevas pantallas implican un cambio en los lenguajes a utilizar. (Murolo, 2012). No son iguales los discursos utilizados en redes sociales tales como Twitter o Facebook donde cada uno tiene sus propios objetivos, alcances y características, que la emisión de una telenovela web vía Youtube. Murolo (2012) explica que la incorporación de los elementos audiovisuales en estas nuevas tecnologías tiene una estrecha relación de interactividad con los usuarios. Las páginas de Facebook de Telefe y Canal 13 aprovechan al máximo esta interactividad generando una conexión mucho más íntima y personalizada entre sus espectadores. A modo de ejemplificación, el

Facebook de Telefe diariamente sube imágenes con trivias sobre la telenovela brasileña que se emite actualmente, *Avenida Brasil* (2012) realizando preguntas para que los usuarios comenten y opinen, generando debates entre aquellos que siguen día a día la ficción. Otro caso muy interesante e ingenioso ocurre con la ficción de Canal 13 *Guapas* (2014), aquí, la creatividad de sus realizadores llegó a límites impensados, generando cuentas de Twitter de las protagonistas de la telenovela, es decir, la telenovela se despegó de la pantalla de los televisores para poder también seguir y leer los twitts de sus protagonistas como si realmente existieran en la vida real; estas estrategias llevan la verosimilitud a límites que se creían imposibles de concretar.

La multiplicación de diferentes pantallas y dispositivos móviles tales como las tabletas, los teléfonos móviles, mp4, mp5, *Play Station* Portátil, todas con su posibilidad de reproducir imágenes en movimiento, generan la posibilidad de reproducir contenidos ficcionales para poder ser emitida por otros aparatos que no sean necesariamente la clásica televisión. Se debe considerar a su vez que cada pantalla aporta un nuevo lenguaje y la narración de una telenovela de 40 minutos no resulta propicia para ser consumida en las pantallas de un teléfono celular. (Murolo, 2012). La adaptación a nuevas pantallas genera cambios en los contenidos y sus lenguajes, creándose así una nueva rama en el género ficcional, las microhistorias por internet. Estos relatos no duran más de 5 o 6 minutos y pueden visualizarse desde su página Web o por distintas plataformas de reproducción de videos como Youtube. La explicación de su corta duración, que difiere totalmente a los 40 minutos de una ficción tradicional, es debido a que el lenguaje en la web debe ser más ágil ya que se realizan diversas tareas desde el mismo dispositivo, existiendo un sinfín de pantallas y elementos en la web que generan un menor tiempo de atención y concentración del usuario, en otras palabras, el público mira la ficción mientras responde un email, o mira su cuenta de Facebook, o camino a su casa en el subterráneo. (Murolo, 2012). A su vez, estas nuevas ficciones no dependen de horarios ya que el acceso a la reproducción de los episodios puede realizarse en cualquier momento, generando

libertad a la hora de decidir en qué momento visualizarla, difuminando la dependencia del *rating*.

Actualmente, la producción de Cris Morena ha utilizado la web y sus infinitas posibilidades como una excelente herramienta para promocionar su nueva ficción juvenil *Aliados* (2013-2014) que, sumado al público adolescente al que se enfoca, conforma un medio ideal ya que es un *target* de gran participación e interacción en internet. Uno de sus usos es la introducción de un concepto utilizado en varias series estadounidenses como *The Walking Dead* (2010-2014) llamado *webisodio*, esto es la unión de las palabras web y episodio. Emitido una vez por semana, *Aliados* posee la cualidad que previo a su emisión convencional por televisión, se puede ver por medio de la página web principal de la tira una vista previa de lo que va a suceder en el siguiente capítulo, generando expectativa ante los acontecimientos que sucederán. Por lo general poseen una corta duración y sirven como tráiler de cada capítulo. Asimismo se han realizado ante la aparición de variadas plataformas y pantallas, aplicaciones que pueden ser descargadas en distintos dispositivos móviles como celulares o tabletas en las que se obtienen contenidos exclusivos, videos, fotos y animaciones relacionadas a la tira, acordes a las condiciones técnicas de los diversos aparatos de emisión. Por último, se ha creado paralelamente a la emisión de *Aliados* una serie web llamada *Aislados* (2013), esta se puede visualizar únicamente desbloqueando los capítulos donde, para poder realizar esto, se debe *twittear* una determinada cantidad de *twitts* que son pedidos por los personajes de la serie web al final de cada episodio. Estas nuevas maneras de promocionar y generar contenidos en internet producen una interacción directa y personalizada entre los usuarios y la ficción, donde el público al ser en su gran mayoría adolescentes y jóvenes, utiliza las redes sociales y la web como un complemento ideal a la hora de ver su telenovela preferida.

Continuando con casos de telenovelas vía internet, *Amanda O* (2008) fue una ficción que se presentó como una *celunovela* ya que proponía la descarga de los capítulos vía

telefonía móvil. Esta telenovela protagonizada por Natalia Oreiro y Luciano Castro tuvo todos los arquetipos clásicos de una *telenovela rosa* pero con la diferencia de sus amplias opciones de visualización se subieron los capítulos a YouTube y luego se emitió por el canal América. (Murolo, 2012).

Otro caso en la relación telenovelas-internet ocurre con la posibilidad de poder ver por medio de la web, capítulos de telenovelas actuales que ya se han emitido en su horario habitual de TV, de esta manera el público tiene acceso a aquellos episodios que se perdió y puede ponerse al día con la ficción. Sin embargo hay que tener en cuenta que la visualización de telenovelas por diversas plataformas no se transforme en una competencia con su principal emisor, la televisión. Muchos canales han visto una caída en su *rating* ante la posibilidad de ver los capítulos en otro momento de su transmisión tradicional. (Murolo, 2012).

Aún así, las ficciones emitidas por televisión continúan pisando fuerte y sigue siendo un gran porcentaje de público quienes eligen el medio de comunicación más popular para poder apreciar las historias que día a día se transmiten. Se necesita tiempo para poder desarrollar un mayor alcance y popularidad ante las ficciones vía web, no obstante se considera indispensable el desarrollo publicitario de las ficciones por medio de internet; las posibilidades de creación e innovación son infinitas y aumentan constantemente, videos, imágenes, animaciones, sonidos, textos animados, todo es posible en el mundo de la web y actualmente está logrando transformar al género de las telenovelas en un producto de mayor alcance, expandiéndolo en un universo donde no existen límites geográficos.

5.5 La convivencia de ambas ramas: la ficción como agente de la historia

La Doctora en Ciencias Sociales, especialista en historia y cine, Zulema Marzorati, realiza un completo análisis entre la relación del cine y la forma en que la incorporación de la historia en sus tramas influye para la creación de una memoria individual y colectiva de los públicos receptores. De esta manera, se considera que sus reflexiones se aplican y

sirven a la hora de analizar el impacto social y cultural como también la utilización de temáticas históricas en las nuevas telenovelas del siglo XXI.

La autora explica cómo el cine ayuda a la recuperación del pasado, donde cada película brinda una versión diferente de la historia, que a su vez, posee una estrecha relación con el contexto de producción. Esto significa que basar un argumento en un hecho histórico difiere dependiendo del contexto temporal de producción donde se haya realizado, generando entonces diferentes versiones de un mismo acontecimiento. (Marzorati, 2008). En el caso de las telenovelas, si se pone a modo de ejemplificación la temática homosexual utilizada en *Farsantes*, la misma ficción se hubiera abordado de diferente manera en la década del 60 a cómo se realizó en 2013. Los pensamientos acerca del tema eran diferentes y el público seguramente resultaría más reacio ante una telenovela con una historia tan controversial para la época.

Marzorati (2008) toma en su investigación los conceptos del cine como *fuentes* y *agentes* de la historia realizados por el historiador francés Marc Ferro. El autor explica que el cine sirve como *fuentes auxiliares* de la historia, donde al indagar no sólo en las cuestiones explícitas de la película sino también en lo oculto, en el mensaje implícito que se transmite en relación a la sociedad actual de producción, puede denotarse diversas formas de expresión cultural de la población en el momento de producción de un film.

A su vez Ferro introduce el concepto del cine como *agente* de la historia. Esto es el impacto y la influencia que ejercen las películas en la sociedad, cómo el cine puede transformarse en un medio de difusión de la cultura oficial y también crear un sentido de contra-cultura, contribuyendo a cambios positivos y a la concientización de ciertos temas sociales y políticos. (Ferro, 1995).

Ambos conceptos, tanto el de *fuentes* como *agentes* de la historia, se aplican en las nuevas telenovelas argentinas, donde los guionistas se valen de historias basadas en hechos históricos y sociales para poder mostrar al público cómo era la realidad en el pasado y

además para poder dar cuenta de cómo funciona la sociedad en la actualidad y cómo se transmiten las temáticas a la audiencia.

Es por esto que podría afirmarse que las telenovelas marcan las brechas generacionales de la sociedad, mostrando mediante la ficción la manera de vivir de una sociedad en un momento determinado. Porque la ficción actual se conforma como un género que acompaña plenamente la contemporaneidad histórica y hasta las que reconstruyen hechos históricos no son ajenas a los ideales actuales de sus realizadores.

En definitiva, como explica la autora Victoria Bourdieu (2008) aunque la telenovela se esfuerce en generar contenidos innovadores y atrapantes, es el espectador quien tiene el poder de finalmente conformar el sentido del mensaje y por supuesto no existe una sola lectura, todo dependerá de cada individuo y de la propia experiencia identificadora. Es el público quien acepta las ficciones y siente un interés en consumirlas, es que la telenovela es un formato que desde sus inicios desplegó una amplia gama de temáticas y sus posibilidades son infinitas porque su principal contenido es la realidad misma de la vida.

Tal como explica Bourdieu, “una de las virtudes de la telenovela está en recuperar algunas de las características identitarias del público en un momento y un lugar determinado” (2008, p.193). Es por esto que la telenovela actual es portadora de la verdad y se rige por principios éticos y juicios de sus realizadores y guionistas, que desarrollan y dejan una marca ideológica en sus historias que el público espera encontrar. Sin embargo no debe desviarse de su objetivo principal, apelar y conmover a los sentimientos de los televidentes, transmitiendo pasiones y sueños al espectador. Las historias que muestra la nueva ficción argentina representa plenamente al público que las consume y este debe reconocerse en las decisiones que toman los personajes, en sus miedos, fracasos y anhelos. (Bourdieu, 2008).

Es por esto que resulta imposible negar el éxito de las ficciones que se han descripto y que son el componente principal de este Ensayo, aquellas que apuntan a la problemática de la sociedad en su totalidad, conformando un espejo de la realidad.

Conclusiones

Diversas teorías intentan explicar cómo funciona la sociedad, distintas perspectivas procuran analizar el comportamiento humano, desde variados campos teóricos se pretende encontrar justificaciones de todo tipo a los sucesos que se van manifestando en la sociedad; podría decirse que todo esto puede observarse con sólo prender un televisor y ver una telenovela, ya que las ficciones muestran a los hombres en acción, en su contexto histórico, social, cultural y económico. En definitiva, las historias de los personajes dejan traslucir la vida misma.

Una telenovela refleja qué tipo de sociedad representa y qué situación social está atravesando y es por esto que las rupturas y variaciones en sus características constitucionales se generan a medida que la sociedad cambia y demanda otro tipo de contenidos. Ciertas temáticas que antes parecía imposible mostrarse en televisión hoy son vistas con total normalidad y es ahí donde la telenovela se vale de esas nuevas aceptaciones para poder actualizar sus contenidos y realizar un producto audiovisual de mayor interés e impacto. Se podría decir que la telenovela es un género versátil que a través del tiempo ha sabido amoldarse a los cánones de la época sin perder su esencia y sumando cada vez, con más protagonismo, un sinfín de contextos históricos, culturales y sociales.

En este sentido la telenovela realizó un giro en el planteo de sus problemáticas, puede observarse un cambio de eje en lo que se refiere a la carga melodramática. El amor está presente como siempre, pero en muchas de ellas el contexto socio-político y aquellas problemáticas que afectan a toda una comunidad comienzan a adquirir un rol primordial, atenuando ciertos estereotipos clásicos del género. Los productores de las telenovelas del siglo XXI ya no priorizan sus contenidos solamente a previsibles historias de amor y sus peripecias sino que el peso del entorno social con todas sus vicisitudes conforman un elemento constitutivo en este cambio de mirada.

Podría decirse que la clave del éxito de la telenovela estaría en el hecho de que hable de la gente común y que por lo tanto cuente cosas que le suceden a los individuos reales, sin desconocer que existen situaciones extraordinarias que pueden acontecerle a cualquiera y que en ocasiones lleven a decir, *esto solo pasa en las telenovelas*.

El público a medida que obtiene información, demanda que la ficción también muestre ciertos aspectos de la realidad; la telenovela sí pretende mostrar la interacción de las personas en temas tan universales como el amor, la maternidad, las relaciones de pareja, solo por citar los más frecuentes, pero no puede dejar de hablar de todo lo que rodea a esos temas en la actualidad.

Al mismo tiempo, se han resignificado todos sus aspectos de producción manteniendo sus arquetipos tradicionales, aunque también es cierto que esta nueva telenovela social, convive en paralelo con el estereotipo clásico de la telenovela rosa. Ésta sigue existiendo porque el mercado la demanda, los productores ven aún en estas telenovelas un producto con altos beneficios económicos y un público fiel.

América Latina es una región que ha atravesado la violencia y el autoritarismo de los golpes de Estado, las economías desfavorables y la desigualdad social. La sociedad se ha convertido en muchas ocasiones en sobreviviente de un sinnúmero de situaciones adversas. El arte no es ajeno a esto y lo expresa a su manera. Es por esto que no hay que dejar de considerar que la televisión sirve como una forma de leer el mundo actual y en especial la ficción novelada introduce al espectador en experiencias que muestran audiovisualmente a una sociedad representada en sus problemáticas, con sus pasados oscuros y con sus ansias de un porvenir más promisorio.

Podría considerarse que si la Argentina en particular no hubiera padecido más de cinco golpes militares en la década del siglo XX, actualmente no tendría esta telenovela tan cercana a la sociedad y a sus problemáticas. La telenovela apela no solo a mostrar las bondades de un país sino también a reflexionar sobre lo negativo. El común de la gente ha leído libros o ha visto documentales de hechos de la historia Argentina de las últimas

décadas pero la telenovela recrea y muestra un mundo, y al crearlo puede utilizar todos los elementos conocidos y estudiados por los profesionales en lo audiovisual para explotar sus significados al máximo haciendo que sea algo más que una simple historia de amor.

El cambio es innegable. La telenovela que se ve hoy no es la misma que las mujeres, principalmente, miraban en la década del 60. Los diálogos, las acciones, los roles de los personajes han variado. Todas estas modificaciones son consideradas como un cambio y no como una evolución ya que ese término puede ser expuesto a análisis y críticas, donde siempre existirán discrepancias entre algunos que consideran a la ficción diaria como un formato esencial para la TV y otros que la menosprecian intelectualmente.

Respecto a la polémica crítica de la telenovela, la misma estuvo siempre presente en todos los ámbitos de los medios de comunicación. Si se parte de la base de que la televisión fue desde su concepción un medio criticado, no son sorprendentes entonces los comentarios referidos a la denigración de la telenovela, donde siempre fue un género o formato subestimado, de tal manera que no existen parámetros para confirmar si antes era mejor y ahora es peor o viceversa. Es como si de alguna forma se quisiera calificar la realidad. En definitiva, si se toman en cuenta las críticas negativas ¿cómo es posible que entonces la telenovela continúe siendo uno de los formatos televisivos más consumidos, ubicándose al mismo nivel de *rating* que el de un noticiero informativo?

Es por esto que se considera que es un producto que no se va a extinguir, innegablemente nace como un formato de entretenimiento que no deja de conmover que apela a los sentimientos y ésta es otra de las claves de su éxito.

Han existido telenovelas que se olvidaron con facilidad como también aquellas que parecieron copias de otras, y aun así nadie puede negar entre los adeptos o fanáticos del género aquella sensación de querer ver el siguiente capítulo y la espera con ansias de cómo se resolverán los acontecimientos. Quien lo haya experimentado comprenderá esta sensación.

Una telenovela no pretende cambiar el mundo, pero puede mostrar realidades que llegan a un público mucho más masivo de lo que uno se imagina. Esa llegada puede ayudar no solo como un elemento catártico o de identificación sino que también puede colaborar en imaginar escenarios diferentes y por qué no, posibles.

Asimismo, la adaptación de la televisión a la nueva era digital y a los nuevos ritmos de vida, conlleva el pedido de nuevos contenidos y desafíos que la telenovela aceptó desde sus inicios. Antes el consumidor se adaptaba a la televisión, ahora la televisión se debe adaptar a las necesidades del consumidor porque es muy fácil para el espectador suplantar la TV o en definitiva, cambiar de canal. Porque aunque la TV sea aún el medio más masivo y consumido, no deja de tener una competencia latente que presiona su mercado por medio de las producciones por internet, y eso se ve reflejado en la programación, en sus grillas y por sobre todo en aquel género que la acompañó desde sus inicios.

Si la telenovela prácticamente nació con la televisión, cómo no van a producirse en ella también cambios radicales que van surgiendo con las demandas de nuevas historias, de cambios en el género, de quiebres en los cánones y estereotipos. La gente exige cambios y la televisión y sus ficciones cumplen con aquellas demandas.

Las nuevas ficciones demuestran que actualmente han mejorado su calidad técnica. Telenovelas del *prime time* de los canales líderes como *Graduados* (2012) o *Farsantes* (2013) son ejemplo evidentes. De esta manera, las nuevas ficciones están comenzando a borrar la brecha entre el cine y la TV. El caso de la ficción extranjera *Avenida Brasil* (2012) posee niveles de realización excelentes que nada tienen que envidiar a una película brasileña. Aun así, resulta acertado comparar el proceso de producción de una telenovela con el de una receta culinaria en el sentido de que su realización posee ingredientes y proporciones asignados, sin embargo esto no desvaloriza sus niveles de calidad y excelencia que borran el concepto de similitud entre unas y otras, como también el de generar *ficciones rosas* para rellenar las grillas de programación televisiva.

Actualmente las estrategias establecidas por el *rating* son preponderantes, las temáticas se relacionan con la actualidad y reflejan el deseo de los televidentes de ser espectadores de una realidad cruda de la sociedad y sus problemáticas.

Se concluye afirmando que el análisis del género de las telenovelas en Argentina remite a una conexión inmediata con la realidad, al impacto social que generan y a una indudable efectividad a la hora de evocar sentimientos, aunque como se anticipa en la placa que los televidentes pueden leer antes de la emisión de cada capítulo, *los hechos y/o personajes del siguiente programa son ficticios, cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia.*

Lista de Referencias bibliográficas

- Absatz, C. (2000). *Mujeres peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Citado en: Ferrari, L. (2013) *Guión audiovisual III. Modulo I*. Buenos Aires. Universidad de Palermo.
- Albornoz, L. (Comp.) (2000). *Al fin solos...La nueva televisión del Mercosur*. (1ª ed.). Buenos Aires: La crujía ediciones.
- Asociación Plaza del Castillo, Telespectadores, radioyentes, usuarios de medios de comunicación (2007). *La historia de la televisión (2007)*. Recuperado el 04/06/13. Disponible en: <http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/HistoriadelaTelevisión.PDF>
- Barnes, J. (2005). Ahora todo el mundo habla de sexo y política, pero la muerte sigue siendo un tabú. *El País*. Recuperado el 07/06/14 de http://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116027550_850215.html
- Bettendorff, E., Prestigiacomo, R. (2002). *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. (1ª ed.). Buenos Aires: Longseller.
- Bourdieu, V. (2008). *Televisión y telenovela argentina: pasión, heroísmo e identidades colectivas*. (1ª ed.). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bourdieu, V. (2011). Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la industria cultural. *La mirada de telemo*, (7). [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3555/3448>
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. (1ª ed.). España: Paidós.
- Cabrera, A., Pelayo, N. (2002). *Lenguaje y comunicación. Conceptos básicos, conceptos teóricos generales, características, estructura, naturaleza y funciones del lenguaje y la comunicación*. (2002). Recuperado el 03/06/2013 de <http://books.google.com.ar/books?id=5rqRZJjSZQsC&pg=PA28&dq=jakobson+la+comunicacion&hl=es&sa=X&ei=gQtUfWpAvO14AP3sICIBA&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=jakobson%20la%20comunicacion&f=false>
- Charlois, A., Orozco, G. (2009), *Ficción televisiva e historia: una perspectiva desde la telenovela mexicana*: Universidad de Guadalajara, Mexico. Citado en: Bourdieu, V. (2011). Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la industria cultural. *La mirada de telemo*, (7). [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3555/3448>

- Cuarterolo, A. (2005). *Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de Nobleza Gaucha (1915). Desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. Citado en Lusnich, A. (Ed.). *Civilización y Barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. (p. 19-33). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- De León, C., Duré, A., Gejtman, A., Moreira, G. (2012). *Hechos sociales en las telenovelas argentinas. Cómo los autores incorporan la realidad social en las ficciones diarias*. Buenos Aires: Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/207546012/Hechos-Sociales-en-Las-Telenovelas-Argentinas>
- De Nicola, G. y Gabe, S. (2004). *De la tira semanal a la diaria. La economía y la TV de los 90*. Buenos Aires: Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Disponible en: <http://www.ilustrados.com/documentos/comediaenlos90.doc>
- De Paoli, P. (1945). *Función social de la Radiotelefonía*: Buenos Aires; El Ateneo. Citado en: Gallo, R. (1991). *La radio ese mundo sonoro. Vol. I Los años olvidados (1ª ed.)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Díaz, E. (2006). *La leyenda del vengador*. Buenos Aires: Revista Ñ. Disponible en: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/montecristo.htm>
- Di Chiara, R. (28 de junio de 2007). *Éxitos en el que uno, supero 50 años después...* [posteo en blog]. Disponible en: <http://robertodichiara.blog.terra.com/2007/06/28/exitos-en-el-que-uno-supero-50-anos-despues/>
- Eco, U. (1986). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Citado en: Tiscornia, N., Hase, I., Maestro, J., Taratuto, G., Vainman, S. (1990). *Guiones televisivos. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Fell, J. (1977). *El filme y la tradición narrativa*. Citado en: Pumarejo, T. (1995, octubre). Archivos de la filmoteca, *La naturaleza educativa de los seriales: los soaps y las telenovelas*, 21, 165-189.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Citado en: Marzorati, Z. (2008). El cine y la construcción de la memoria histórica. *En Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* (10,16) Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Flores, R. (1995). *Fotonovela Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas División Editorial.
- Forero, M. T. (2002). *Escribir Televisión. Manual para guionistas*. (1ª ed.). México: Paidós.

- Fuenzalida, V. (1997). *Televisión y cultura cotidiana: la influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*. (1ª ed.). Chile: Corporación de Promoción Universitaria.
- Gallo, R. (1991). *La radio ese mundo sonoro. Vol. I Los años olvidados* (1ª ed.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Guantay, E. (2012, 22 de febrero). Soledad Silveyra acompañó a Susana Trimarco. *Diario Perfil online*. Recuperado el 17/07/14 de <http://www.perfil.com/policia/Soledad-Silveyra-acompao-a-Susana-Trimarco-20120222-0032.html>
- Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Rougan-Macquart*.: Droz. Citado en: Reis, C. (1995, junio). Archivos de la filmoteca, *Atracción fatal: sobre la telenovela como ilusión y verdad*, 32, 173-183.
- Hermida, L. (1999). *Tvmanía. Programas inolvidables de la televisión argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Itkin, S., Sirvén, P. y Ulanovsky, C. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Planeta.
- Jones, D. (1990, enero/junio). *El despegue frustrado de la televisión argentina Voces y culturas*. *Revista de Comunicación*, 1, 57-69. Citado en Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Juan, V., Quinn, M. (2002). *Revista de economía Política de las tecnologías de la Información y Comunicación. Las productoras independiente en los 90': una introducción desde la economía política*, 4 (2). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.quadernsdigitals.net/datos/hemeroteca/r_23/nr_485/a_6604/6604.pdf
- Landau, E. (2006). Chasqui, *Revista Latinoamericana de Comunicación. Montecristo, la historia negra argentina hecha telenovela*. (96). [Revista en línea]. Disponible en: http://186.5.95.155:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1138/CIESPAL_Chasqui_Montecristo%2c_la_historia_negra_argentina_hecha_telenovela.pdf?sequence=1
- López, A. (1995). *Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latinamerica*. Citado en: Pumarejo, T. (1995, octubre). Archivos de la filmoteca, *La naturaleza educativa de los seriales: los soaps y las telenovelas*, 21, 165-189.
- Lunardelli, L. (2013, 26 de julio). "Farsantes": Una relación homosexual lejos de los estereotipos. *Msn Entretenimiento online*. Recuperado el 18/07/14 de <http://entretenimiento.latam.msn.com/xl/television/series-novelas/%E2%80%9Cfarsantes%E2%80%9D-una-relaci%C3%B3n-homosexual-lejos-de-los-estereotipos>

- Manes, F., Peña, F. (2011). Canal Encuentro, Filmoteca, Temas de Cine - *Copete "Nacha Regules"*. [Video en Youtube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f-UGiGy3Q1I>
- Marzorati, Z. (2008). El cine y la construcción de la memoria histórica. *En Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* (10,16) Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Mayugo i Majó, C. (2005). Hacia otro modelo de sistema televisivo en la era de la comunicación global. *Comunicar, revista científica de Comunicación y Educación*, (25), 91-99.
- Mazziotti, N., Verón, E., Martín-Barbero, J., Gonzáles, J., Quiroz, M., Fadul, A. (1992). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. (1ª ed.). Buenos Aires: Colihue.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Morin, E. (s.f) *El folletín y la Novela Popular*. Citado en Flores, R. (1995). *Fotonovela Argentina*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas División Editorial.
- Murolo, N. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual. *Razón y Palabra*, (80). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/V80/24_Murolo_V80.pdf
- Musante, M. (2011). La telenovela "resiste", Cambios y perspectivas de un género en transición. *La trama de la comunicación*, 15, 155-168.
- Nicolosi, A. (2013). Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la tv pública. *Razón y Palabra*, (82). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/M82/06_Nicolosi_M82.pdf
- Pascual, L. (2002). Lenguaje audiovisual. Palabra, imagen y sonido. *Causes, revista de comunicación audiovisual*. (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.causes.20m.com/aud2.htm>
- Pol-ka Poliladron. (2014). *Síntesis*. Recuperado el 05/06/14 de <http://www.pol-ka.com.ar/polisite/index.htm>
- Publicidad de La Familia Falcón. (1962). *Publicidad Televisión 1962*. Recuperado el 07/04/14 de <http://www.magicasruinas.com.ar/publicidad/piepubli484.htm>

- Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. (1ª ed.). España: Cátedra Signo e Imagen.
- Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Citado en: Ferrari, L. (2013) *Guión audiovisual III. Modulo I*. Buenos Aires.
- Pumarejo, T. (1999, octubre). Archivos de la filmoteca, *La naturaleza educativa de los seriales: los soaps y las telenovelas*, 21, 165-189.
- Prestigiacomo, J. (Ed.) (1995). *Los géneros radiofónicos. Antología*. (1ª ed.). Buenos Aires: Colihue.
- Reis, C. (1995, junio). Archivos de la filmoteca, *Atracción fatal: sobre la telenovela como ilusión y verdad*, 32, 173-183.
- Respighi, E. (2013, 23 de agosto). Farsantes como termómetro de los cambios sociales. La primera telenovela gay. *Página 12 online*. Recuperado el 18/07/14 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-29653-2013-08-23.html>
- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*, Catálogos: Buenos Aires. Citado en Flores, R. (1995). *Fotonovela Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas División Editorial.
- Trzenko, N. (2006, 16 de junio). Escribiendo un éxito. Los autores de la tira cuentan cómo adaptaron un clásico de la literatura al género más popular de la TV: la telenovela. *La Nación online*. Recuperado el 10/07/14 de <http://www.lanacion.com.ar/814964-escribiendo-un-exito>
- Ulanovsky, C. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Planeta.
- Verón, E., Escudero, L. (Comp.) (1997). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1ª ed.). Barcelona: Gedisa.
- Watzlawick, P., Helmick, J., Jackson, D. (1985). *Teoría de la comunicación humana*. (4ª ed.). Barcelona: Herder.

Bibliografía

- Albornoz, L. (Comp.) (2000). *Al fin solos...La nueva televisión del Mercosur*. (1ª ed.). Buenos Aires: La cruzía ediciones.
- Asociación Plaza del Castillo, Telespectadores, radioyentes, usuarios de medios de comunicación (2007). *La historia de la televisión* (2007). Recuperado el 04/06/13. Disponible en:
<http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/HistoriadelaTelevision.PDF>
- Ávila, B., Dubois, M., Muñoz, L.. (Productor), y García J. (Director). (2010). *En el medio. La televisión*. [episodio online]. Disponible en:
http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=101350&t=483&s=telenovelas. Buenos Aires: Canal Encuentro.
- Barnes, J. (2005). Ahora todo el mundo habla de sexo y política, pero la muerte sigue siendo un tabú. *El País*. Recuperado el 07/06/14 de
http://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116027550_850215.html
- Bettendorff, E., Prestigiacomo, R. (2002). *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. (1ª ed.). Buenos Aires: Longseller.
- Bitonte, M. (2005). ¿Siempre la misma historia?. *Miradas. Revista del audiovisual* (8). [Revista en línea]. Disponible en:
<http://semiotica2a.sociales.uba.ar/files/2014/04/Siempre-la-misma-historia-Rev-Miradas-Cuba.docx>
- Bourdieu, V. (2008). *Televisión y telenovela argentina: pasión, heroísmo e identidades colectivas*. (1ª ed.). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bourdieu, V. (2011). Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la industria cultural. *La mirada de telemo*, (7). [Revista en línea]. Disponible en:
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3555/3448>
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. (1ª ed.). España: Paidós.
- Cabrera, A., Pelayo, N. (2002). *Lenguaje y comunicación. Conceptos básicos, conceptos teóricos generales, características, estructura, naturaleza y funciones del lenguaje y la comunicación*. (2002). Recuperado el 03/06/2013 de
<http://books.google.com.ar/books?id=5rqRZJjSZQsC&pg=PA28&dq=jakobson+la+comunicacion&hl=es&sa=X&ei=gQtUfWpAvO14AP3sICIBA&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=jakobson%20la%20comunicacion&f=false>

- Casetti, F., di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. (1ª ed.). Barcelona: Gedisa.
- Cuarterolo, A. (2005). *Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de Nobleza Gaucha (1915). Desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. Trabajo presentado al II Congreso Nacional de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, realizado en Buenos Aires en octubre de 2004.
- Dayan, D., Katz, E. (1995). *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. (1ª ed.). Barcelona: GG MassMedia.
- De León, C., Duré, A., Gejtman, A., Moreira, G. (2012). *Hechos sociales en las telenovelas argentinas. Cómo los autores incorporan la realidad social en las ficciones diarias*. Buenos Aires: Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/207546012/Hechos-Sociales-en-Las-Telenovelas-Argentinas>
- De Nicola, G. y Gabe, S. (2004). *De la tira semanal a la diaria. La economía y la TV de los 90*. Buenos Aires: Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Disponible en: <http://www.ilustrados.com/documentos/comediaenlos90.doc>
- Díaz, E. (2006). *La leyenda del vengador*. Buenos Aires: Revista Ñ. Disponible en: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/montecristo.htm>
- Di Chiara, R. (28 de junio de 2007): *Éxitos en el que uno, supero 50 años después...* [posteo en blog]. Disponible en: <http://robertodichiara.blog.terra.com/2007/06/28/exitos-en-el-que-uno-supero-50-anos-despues/>
- Ferrari, L. (2013) *Guión audiovisual III. Modulo I*. Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- Flores, R. (1995). *Fotonovela Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas División Editorial.
- Forero, M. T. (2002). *Escribir Televisión. Manual para guionistas*. (1ª ed.). México: Paidós.
- Fuenzalida, V. (1997). *Televisión y cultura cotidiana: la influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*. (1ª ed.). Chile: Corporación de Promoción Universitaria.

- Gallo, R. (1991). *La radio ese mundo sonoro. Vol. I Los años olvidados* (1ª ed.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Guantay, E. (2012, 22 de febrero). Soledad Silveyra acompañó a Susana Trimarco. *Diario Perfil online*. Recuperado el 17/07/14 de <http://www.perfil.com/policia/Soledad-Silveyra-acompao-a-Susana-Trimarco-20120222-0032.html>
- Hermida, L. (1999). *Tvmanía. Programas inolvidables de la televisión argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Itkin, S., Sirvén, P. y Ulanovsky, C. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Planeta.
- Juan, V., Quinn, M. (2002). Revista de economía Política de las tecnologías de la Información y Comunicación. *Las productoras independiente en los 90: una introducción desde la economía política*, 4 (2). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.quadernsdigitals.net/datos/hemeroteca/r_23/nr_485/a_6604/6604.pdf
- Landau, E. (2006). Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación. *Montecristo, la historia negra argentina hecha telenovela*. (96). [Revista en línea]. Disponible en: http://186.5.95.155:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1138/CIESPAL_Chasqui_Montecristo%2c_la_historia_negra_argentina_hecha_telenovela.pdf?sequence=1
- Lunardelli, L. (2013, 26 de julio). "Farsantes": Una relación homosexual lejos de los estereotipos. *Msn Entretenimiento online*. Recuperado el 18/07/14 de <http://entretenimiento.latam.msn.com/xl/television/series-novelas/%E2%80%9Cfarsantes%E2%80%9D-una-relaci%C3%B3n-homosexual-lejos-de-los-estereotipos>
- Manes, F., Peña, F. (2011). Canal Encuentro, Filmoteca, Temas de Cine - *Copete "Nacha Regules"*. [Video en Youtube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f-UGiGy3Q1I>
- Marzorati, Z. (2008). El cine y la construcción de la memoria histórica. *En Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* (10,16) Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Mayugo i Majó, C. (2005). Hacia otro modelo de sistema televisivo en la era de la comunicación global. *Comunicar, revista científica de Comunicación y Educación*, (25), 91-99.
- Mazziotti, N., Verón E., Martín-Barbero J., Gonzáles J., Quiroz M., Fadul, A. (1992) *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. (1ª ed.). Buenos Aires: Colihue.

- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Murolo, N. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual. *Razón y Palabra*, (80). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/V80/24_Murolo_V80.pdf
- Musante, M. (2011). La telenovela “resiste”, Cambios y perspectivas de un género en transición. *La trama de la comunicación*, 15, 155-168.
- Nicolosi, A. (2013). Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la tv pública. *Razón y Palabra*, (82). [Revista en línea]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/M82/06_Nicolosi_M82.pdf
- Orza, G. (2002). *Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*. (1ª ed.). Buenos Aires: La Crujía.
- Ostroviesky M. (Productor), y Mignogna S. (Director). (2007). *Historia de un país, Sociedad y Cultura de los años 60*. [episodio online]. Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50019. Buenos Aires: Canal Encuentro.
- Pascual, L. (2002). Lenguaje audiovisual. Palabra, imagen y sonido. *Causes, revista de comunicación audiovisual*. (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.causes.20m.com/aud2.htm>
- Poliladron. (2014). *Síntesis*. Recuperado el 05/06/14 de <http://www.polka.com.ar/polisite/index.htm>
- Publicidad de La Familia Falcón. (1962). *Publicidad Televisión 1962*. Recuperado el 07/04/14 de <http://www.magicasruinas.com.ar/publicidad/piepubli484.htm>
- Pumarejo, T. (1987) *Aproximación a la telenovela*. (1ª ed.). España: Cátedra Signo e Imagen.
- Pumarejo, T. (1995, octubre). Archivos de la filmoteca, *La naturaleza educativa de los seriales: los soaps y las telenovelas*, 21, 165-189.
- Prestigiacomo, J. (Ed.) (1995) *Los géneros radiofónicos. Antología*. (1ª ed.). Buenos Aires: Colihue.
- Reis, C. (1999, junio). Archivos de la filmoteca, *Atracción fatal: sobre la telenovela como ilusión y verdad*, 32, 173-183.

Respighi, E. (2013, 23 de agosto). Farsantes como termómetro de los cambios sociales. La primera telenovela gay. *Página 12 online*. Recuperado el 18/07/14 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-29653-2013-08-23.html>

Romero, J., Degrado Huelva, M^a D. (2007). Recepción de telenovelas y perspectiva de género. *Comunicar, revista científica de Educomunicación*, 16 (31), 673-679.

Tiscornia, N., Hase, I., Maestro, J., Taratuto, G., Vainman, S. (1990). *Guiones televisivos. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Trzenko, N. (2006, 16 de junio). Escribiendo un éxito. Los autores de la tira cuentan cómo adaptaron un clásico de la literatura al género más popular de la TV: la telenovela. *La Nación online*. Recuperado el 10/07/14 de <http://www.lanacion.com.ar/814964-escribiendo-un-exito>

Ulanovsky, C. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. (1^a ed.). Buenos Aires: Planeta.

Verón, E., Escudero, L. (Comp.) (1997). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1^a ed.). Barcelona: Gedisa.

Watzlawick, P., Helmick, J., Jackson, D. (1985) *Teoría de la comunicación humana*. (4^a ed.). Barcelona: Herder.