

Confrontación: cara a cara

En el capítulo 2: Confrontación cara a cara se hablará de cómo las telenovelas de los años 90 y principios de los 2000 no solo marcaron una época dorada en la cultura popular, sino que también definieron patrones narrativos y visuales que consolidaron el género. Más allá de su éxito comercial, estas producciones capturaron al público con estructuras sólidas, personajes memorables y temas que resonaban profundamente. Este capítulo desglosa los elementos clave del melodrama televisivo: las tramas lineales cargadas de giros dramáticos, los arquetipos como la heroína sufrida y el villano implacable, y los estereotipos sociales que reflejaban–o reforzaban–tensiones de clase y género. También se analizan los grandes temas del género: el amor imposible, la venganza, la redención y el eterno duelo entre el bien y el mal. A través de este análisis, se busca entender qué hizo tan efectivas y perdurables a estas telenovelas, y por qué su legado continúa vivo en la memoria colectiva y en la evolución del género.

La televisión rara vez es considerada relevante cuando el tema de la discusión está orientado hacia la estética. Tal vez más aún: la televisión no es vista como lo suficientemente "seria" como para que dicha discusión se lleve a cabo. Quien hace esta afirmación es Oliver Fahle (2006, p. 190), justo al inicio mismo de su debate metodológico sobre la construcción de una teoría de la imagen televisiva.

Y aquí, es importante resaltar, se habla de una "estética" en el sentido que le confiere Carole Talon–Hugon (2009), es decir, una estética analítica en contraposición a la estética frankfurtiana o a la estética fenomenológica: una estetización del "objeto" a partir de la mirada del sujeto. Y tal sujeto, en el campo estricto de la recepción televisiva, de acuerdo con Orozco Gómez, nunca es "pasivo", sino "situacional" (OROZCO GÓMEZ, 2005, p. 28).

Lo más interesante de las afirmaciones de Fahle es que no están impregnadas de críticas desmesuradas. Por el contrario: las discusiones académicas, según él, que tratan al medio televisivo con el objetivo de entenderlo en sus especificidades visuales e imagéticas no son satisfactorias. "Desde esa perspectiva, se omite un aspecto esencial de la experiencia estética, cuando no se aclara en qué medida la televisión es parte de una evolución estética que no comienza con ella, pero que surgió a partir de modernos medios técnicos de imagen", comenta Fahle (2007, p. 190).

De esta forma, una estética de la televisión permite concebir sus productos y procesos comunicacionales de un modo que ya no se oriente, por ejemplo, a comparar la imagen televisiva con la imagen cinematográfica en las discusiones académicas. Una comparación en la cual el cine casi siempre es elevado a la categoría de "superior" en relación con la televisión cuando el binomio "calidad–cultura" está en juego (RINCÓN, 2007).

> **" La televisión sigue siendo el referente más masivo de contenidos sociales que nos permiten compartir una cultura y reflexiones en torno a ella".**
>
> *–María Dolores Meyerholz*

Comprender las especificidades del campo televisivo hace posible entender de qué manera la televisión y la teledramaturgia, en un contexto más específico, co–crean y comparten valores morales, sociales, culturales y educativos con sus espectadores. María Dolores Meyerholz, al hablar sobre el tema, llega a comentar que difícilmente se discute la presencia de la televisión en la vida cotidiana de las personas. Sin embargo: De la misma forma, observar los géneros y formatos estilísticos de las producciones televisivas permite que una crítica más cuidadosamente elaborada–sea positiva o negativa–pueda realmente llevarse a cabo. Reconocer que la televisión posee una narrativa propia, como comenta Jason Mittell, es reconocer que sus géneros pueden analizarse de acuerdo con enfoques propios, es decir, con una definición, una interpretación y una evaluación específica. El autor prosigue su línea de razonamiento afirmando que las prácticas culturales de reconocimiento y reapropiación de la especificidad de los géneros televisivos también siguen estos tres enfoques.

En el caso específico de la evaluación de la telenovela, aún persisten visiones estigmatizadoras sobre la comprensión del melodrama (MITTELL, 2004, p. 51). Por consiguiente, el concepto de imaginación melodramática encaja perfectamente en la teledramaturgia y su especificidad como género propio de la TV, permeado de referencias de otras artes, pero poseedor de un modelo singular que no se restringe únicamente a evaluaciones de "evoluciones o revoluciones en el campo de la tecnología", como afirma Motter (2009, p. 52). De ahí la lúcida advertencia de que: "La telenovela [...] es un género propio, con afinidades y diferencias significativas. [...] Jamás el producto televisivo podrá ser juzgado con conceptos heredados de artes o ciencias hijas de tecnologías anteriores al posmodernismo" (TÁVOLA, 1996, p. 48–49).

Analizando obras de autores como Balzac y Henry James, el investigador estadounidense Peter Brooks discute el concepto de imaginación melodramática realizando un minucioso rescate epistemológico sobre la definición de melodrama y el contexto histórico que, de cierto modo, lo rodea desde el teatro dramático de la Antigua



Mauricio Ochmann y Bárbara Mori en *Azul tequila* (México, 1998).







La pícara soñadora (México, 1991), capítulo 80:
Lupita decide ser feliz con Alfredo.







Manifestaciones de prejuicio provienen de los mayores, como Alma y la madre de Capitu. "Una mujer así", dice Alma en relación a Helena, que tiene el doble de la edad de Edu, "puede ser una trampa en la vida de un joven con toda la vida por construir". Helena tuvo que enfrentar el prejuicio de su padre cuando quedó embarazada a los 18 años. Por lo tanto, es comprensible la naturalidad con la que enfrenta el embarazo de su hija: ella misma ha sido madre soltera dos veces. Contra lo negro no se registran expresiones de prejuicio, solo estereotipos positivos, idealizaciones, fantasías sobre su desempeño sexual (en relación a Laerte).

La violencia del tránsito y la violencia urbana en un sentido amplio son objetos de consideración del autor, que insiste en episodios de accidentes, de enfermedades provocadas por ellos o no, y presenta una situación de secuestro con muerte por asesinato. Él recuerda oportunamente articular en sus tramas la prevención del cáncer de próstata, ya ha presentado una muerte por cáncer y, según se dice, se enfocará en la leucemia y las posibilidades que la medicina ofrece para trasplantes de médula.

La inclusión del portador de discapacidad física, consecuencia de un accidente de automóvil, muestra no solo el esfuerzo personal de la víctima por adaptarse a su nueva condición, sino también las nuevas posibilidades traídas por el avance científico y tecnológico, así como el papel fundamental del apoyo familiar en el trabajo de recuperación física y emocional. Mientras se desarrolla este proceso de adaptación y superación, el



Clara amenaza a fred con un cuchillo en *Lazos de familia* (Brasil, 2000).

personaje trabaja para su padre, al igual que su hermana Ciça, y se ejercita como fotógrafo. Los tipos masculinos presentados en la narrativa son bastante diferentes entre sí, tanto en términos de personalidad como de trayectorias vitales

Consideraciones Finales

No pretendemos agotar los ejemplos. Creemos que ha sido posible demostrar cómo la telenovela está marcada por el presente que vivimos. Los nuevos hábitos y comportamientos, aún poco percibidos en la vida cotidiana de una parte significativa de la audiencia, están articulados en la ficción antes de ser plenamente aceptados y transformados en conocimiento sobre la realidad.

> **"La telenovela busca mostrar lo que en la práctica es aún invisible o difusamente percibido."**
>
> *— Maria Lúcia Motter*

En este sentido, podemos decir que constituye un importante documento sobre los dinámicos procesos de cambio en curso. Más que eso, es memoria en el sentido de lo que guarda y en el sentido de aquello que hace guardar como registro en la memoria colectiva[21], con mayor fuerza de permanencia que otros genweradores de memoria debido a su duración y a ser única para los millones de televidentes. Por este mecanismo social, también tenderá a permanecer en la memoria de cada individuo.

Independientemente de una evaluación de la telenovela como un todo, los aspectos planteados sobre la forma de constitución de la familia, las cuestiones relacionadas con el trabajo/empleo, las actividades empresariales, el comportamiento de los jóvenes, las relaciones entre padres e hijos, y la situación del hombre y la mujer en cuanto a una nueva configuración del papel económico y social de cada uno, revelan una fuerte analogía entre la telenovela y una situación que se delinea en la realidad social concreta. Naturalmente, sin pretensión de una gran amplitud, desde el punto de vista de la representación ficcional, ya que está circunscrita a situaciones típicas expresadas por sectores de la clase media, que tiene en su propia denominación la marca de posición intermedia entre la clase dominante y la expresiva mayoría que pertenece a los segmentos socioeconómicos más bajos.

Sin embargo, son estas clases medias las que constituyen un punto de irradiación y apoyo para los estratos más bajos. Para Lefebvre, "es la relación de ellas con las cosas y con los bienes la que se generaliza. Desde que existen, estas capas medias buscan su satisfacción: satisfacciones detalladas y detalles de las satisfacciones. La voluntad de fuerza y poder les escapa, la voluntad

21. El concepto de memoria colectiva fue desarrollado por el sociólogo Maurice Halbwachs y se refiere al conjunto de recuerdos compartidos por un grupo social, que son construidos, preservados y transmitidos a través del tiempo mediante discursos, rituales, objetos y prácticas culturales.



Pasión de gavilanes (Colombia, 2003), capítulo 46: Después de la visita de Emilce, que esta preocupada por Norma y Jimena, Eva le cuenta la verdad sobre los hermanos Reyes y sus planes de venganza a la familia Elizondo.





Sebastián Rulli como Hector Ferrer en *Rubí* (México, 2004).

Malvados al ataque

Arquetipos III

Por Eduardo Adrianzén

No se puede escribir una TN sin malvados. Por más razones que les demos para serlo, ellos existen para crear conflictos y son tan inherentes al género como el romance. Más aun, se ha dicho hasta la saciedad que el éxito de cualquier historia, sea en el cine, el teatro o lo que fuere, depende en gran medida de ellos. ¿Y es lo mismo decir malvados que villanos? Sí, en un lenguaje coloquial; no exactamente, si queremos ser sutiles. El término villano–etimológicamente, habitante de una villa–, por su mismo origen,nos suena humano, terreno. Sus sinónimos más precisos son: vil, ruin, canalla y otros adjetivos que nos remiten a personas concretas; defectuosas e indeseables, pero humanas al fin. En cambio, si decimos "malvado", de paso estamos incluyendo la palabra mal y si decimos "el mal", mencióna-

hacia la sociedad civil y la ciudadanía, con toda la carga de responsabilidad y deber cívico que ello supone.

No está equivocado el ensayista al implicar que los deportistas y las estrellas del espectáculo ocupan hoy el lugar preeminente que tuvieron los próceres. Al secularizarse la épica patria el heroísmo sobrevive trasmutado en espectáculo y ciertos ídolos surgen del desplazamiento de la mitología histórica a la cotidiana. De allí el papel central que juega la industria del espectáculo en la hechura de las mitologías contemporáneas.

Una de las raras virtudes de Aires de familia es la de ser una densa red tejida en múltiples niveles. Por un lado, la industria cultural se entrecruza con la historia oficial; por el otro, las narrativas maestras, como por ejemplo el conflicto entre civilización y barbarie, la búsqueda de la modernidad, el culto al progreso, el proyecto revolucionario y el dictum del neoliberalismo y la globalización se entreveran con la sensibilidad artística, las modas intelectuales, los episodios de la historia, las veleidades del showbusiness y el cambio en las tradiciones y los valores morales. El resultado es la historia sometida a la vertiginosa mecánica de la caja china en la que lo alto remite a lo bajo, el futuro al pasado, la tradición a la transgresión, en un todo que multiplica la suma de sus partes.

En tiempos de secularización y globalización, nada ilustra mejor los vaivenes de la comunidad imaginada como la arqueología de las consignas afortunadas e infelices que, a modo de eslóganes publicitarios, dibujan el perfil de lo que hemos sido, somos y queremos ser. "He arado en el mar" (Simón Bolívar),"Por mi raza hablará el espíritu" (José Vasconcelos), "Justicia social, soberanía política e independencia económica" (Juan Domingo Perón), "Torres de Dios, poetas, pararrayos celestes" (Rubén Darío), "Latinoamérica ha llegado tarde al banquete de la civilización occidental" (Alfonso Reyes), "Tranquilo espero el juicio de la Historia" (todos los gobernantes de dudoso prontuario), "No se podrá vivir sin conectarse a la red" (proverbio contemporáneo).

"Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada."

—Fidel Castro

En ese sentido, la interpretación de la cultura se abre paso entre la retórica de la identidad, para encontrar en la diversidad los vínculos reconocibles más allá de las fronteras nacionales, trascendiendo por esa vía las categorizaciones à la mode y los chovinismos que no hacen más que reforzar la ignorancia recíproca.

Hay otro tema recurrente: el paso de lo rural a lo urbano. En este libro, como en casi toda la obra de Monsiváis, la ciudad es vista como un vasto teatro donde se ponen de relieve los más insólitos contrastes de la comedia humana y donde lo urbano es el palimpsesto de ciudades en el cual ocurren las transformaciones de largo aliento en las instituciones formativas como la familia, el lenguaje y la religión. Sin perder nunca el sentido paródico, Monsiváis ve en la ciudad latinoamericana un retrato fatal del destino de sus pueblos. Sin embargo, aunque el cúmulo de las calamidades imaginables consagra un modo de vida posapocalíptico, la ciudad es al mismo tiempo uno de los pocos espacios donde aún es posible salir de la circularidad de la vida individual para reinventar el sentido de comunidad.

Un punto de parada obligatorio en este mapa de la identidad es el de las migraciones del gusto, es decir de la lenta superación de las tradiciones opresivas y el autoritarismo hacia la progresiva secularización de la sociedad. El modernismo tiene un impacto incuestionable más allá del ámbito de sus lectores inmediatos, la elite letrada. Su renovación estética introduce temas y formas de expresión que expanden la sensibilidad de un amplio sector de la sociedad. Pero la verdadera aceleración en el cambio de los valores instituidos por las jerarquías morales y religiosas, ocurre a partir de los años 40, en parte gracias a la participación política de la mujer en el espacio público. Aquí los medios de comunicación juegan un papel generalmente subestimado por los intelectuales. Mientras el cine preside el inicio de estas transformaciones, la televisión representa el punto climático. Pese a ser uno de sus críticos más acervos, la perspectiva adoptada por Monsiváis hacia la televisión no es nada purista sino un diálogo conflictivo en el que se ataca la protección de los atavismos y las complicidades con el poder político pero a la vez se evalúan las contribuciones al ensanchamiento del universo cultural y se aplauden los chispazos (escasos, eso sí) de la creatividad. Aunque la modernización impulsada por la televisión desemboca en la hipertrofia de la sociedad de consumo y en el reforzamiento de estereotipos, es imposible negar su efecto en las profundas transformaciones de la práctica social. Gracias a ella hoy, por ejemplo, se habla de la homosexualidad, el sida y el aborto sin temor a la inquisición. De las telenovelas al Show de Cristina, en Aires de familia la televi-



El derecho de nacer (México, 1981).

Sin embargo, se sabe que el antiguo modelo permanece como el modelo ideal de familia, a pesar de la realidad concreta que ha alterado no solo su composición, sino también el concepto de jefatura y la clásica figura del proveedor masculino. Así, los nuevos formatos de familia que aparecen en la ficción de Manoel Carlos constituyen un esfuerzo por reconfigurar conceptos para adecuarse a las prácticas transformadas ya consolidadas.

Actividades Económicas y Profesionales

Desde el punto de vista de las actividades económicas, tenemos una clínica que asocia estética y medicina alternativa, la Naturallis; un haras, como actividad de cría de caballos e inversiones; una librería, editora y café, la Dom Casmurro; una florería y una tienda de mascotas.

Vivimos al ritmo de inauguraciones de centros comerciales, megacadenas de librerías, la producción de flores a gran escala, el paisajismo y el culto al cuerpo en múltiples aspectos, que van desde la cirugía plástica tradicional hasta las modernas técnicas de rejuvenecimiento, además de las prácticas de modelado corporal en gimnasios que garantizan la escultura y la forma física de acuerdo con los cánones de la moda. Surge una nueva modalidad profesional: el entrenador personal. Si el avance de la ciencia médica ha ampliado la esperanza de vida, no basta con vivir más; es necesario tener calidad de vida, es necesario detener el envejecimiento. Vivir bien significa preservar la vitalidad, eliminar el dolor y reducir el estrés.



Íris rasga vestido de novia de Camila en *Lazos de familia* (Brasil, 2000).

Aquí se asocian la acupuntura como especialidad médica y la estética como una actividad profesional de alta especialización. Ambas se encuentran marcadas por posibilidades crecientes de aceptación y expansión en nuestra era del culto a la imagen. Hoy en día, jóvenes recién salidos de la adolescencia se someten a arriesgados procedimientos quirúrgicos para encajar en el estándar de belleza. Implantes de silicona, liposucción, entre otros, se han convertido en procedimientos habituales. Vivimos bajo el imperio de la estética.

Como campo de opción profesional, atender a estas demandas de nuestro tiempo equivale a garantizar una opción prometedora.

La ecología, pensada en los años 80 como la preservación de la naturaleza (vegetal y animal), ahora abarca todas las formas de relación del ser con el ambiente físico y social. La naturaleza, habiendo conquistado el respeto y conocimiento de las nuevas generaciones, gana en relevancia el respeto hacia los animales y los cuidados que incluyen alimentación, espacio, tratamiento adecuado, en fin, aspectos que se refieren a la prevención de enfermedades y recuperación de su salud. Surgen y proliferan clínicas veterinarias, especialmente para atender a los animales de mediano y pequeño porte que son criados como mascotas en el entorno urbano. Las tiendas de mascotas ofrecen todo para este mundillo: el baño, el corte de pelo y una infinidad de mimos para los nuevos miembros de la familia.

Aún mayor atención merecen los animales de gran porte destinados a la producción de leche o al sacrificio. Las técnicas de inseminación artificial generan una casta de reproductores bovinos y equinos, cuidadosamente seleccionados para garantizar altos estándares genéticos y productivos. El hipismo, una modalidad deportiva de élite, comienza a popularizarse, mientras que otras prácticas deportivas convierten al caballo en objeto de admiración y deseo, símbolo de status, conexión con la naturaleza y perfección física. Se redescubren sus habilidades, fuerza, elegancia y belleza. Sobre todo cuando, en lo que respecta al hipismo clásico, Brasil comienza a despuntar en el mundo, compitiendo como favorito en las Olimpiadas de 2000[18].

Si en décadas anteriores surgieron y se expandieron los rodeos, atrayendo el interés de personas vinculadas al universo rural, hoy se han consolidado como un espacio que une lo natural rural y lo urbano. Alrededor de ellos, se ha creado una dinámica esfera de negocios que incluye el turismo y un amplio y diverso segmento comercial de productos típicos del mundo ecuestre, en medio de la creciente emergencia de la agropecuaria como sector de producción cultural.

Todo esto vitaliza y amplía el campo de acción de un profesional, el veterinario, responsable de la salud, vitalidad y buen desempeño de los animales, que exigen atención proporcional a su valor de mercado. La cría de animales y, en particular, de caballos exige un equipo de apoyo para los cuidados diarios que van desde la compra de productos hasta el control de la alimentación, higiene, ejercicios, etc.

En la telenovela, estas son las actividades predominantes: clínica de estética, comercio de libros y cría de caballos. Las profesiones de los personajes están de algún modo relacionadas con ellas. Si también tenemos un médico acupunturista, hay otro que duda sobre la elección de la medicina tradicional. Él ya ha manifestado, en conversación con Miguel, que está considerando seriamente la posibilidad de optar por una línea alternativa, intenta ejercer la medicina.

18. Los Juegos Olímpicos de Sídney 2000 se celebraron en Australia del 15 de septiembre al 1 de octubre. En esa edición, Brasil destacó en disciplinas ecuestres, especialmente en el hipismo clásico, donde logró reconocimiento internacional.

populares; las películas mudas de Méliès (dueño de un teatro de "vaudeville" en París), Griffith, Chaplin y Keaton (ambos criados en el teatro de "vaudeville") son ejemplos principales de esto.

Aunque tradicionalmente vistos y analizados como formatos dramáticos bastante diferentes, la verdad es que el melodrama televisivo aprendió mucho del cine. Como señala Martín–Barbero:

> **"Las telenovelas tomaron del cine el uso del melodrama para abordar cualquier tema, desde la épica nacional hasta el erotismo y las contradicciones cotidianas, suavizando lo trágico y despolitizando los conflictos."**
>
> —*Martín–Barbero* (1995)

En los últimos años, muchos críticos en Brasil afirmaron que las telenovelas, como género, estaban muriendo. Las audiencias estaban cayendo y las narrativas se consideraban obsoletas. Sin embargo, las telenovelas han recuperado su audiencia y se han revitalizado, readaptándose a los dilemas nacionales actuales. Parece que la naturaleza abierta de muchas telenovelas, al menos como el género parece estar progresando en la mayor parte de América Latina, crea la posibilidad de su continua readaptación e integración dentro del paisaje urbano del que se han convertido en símbolo.

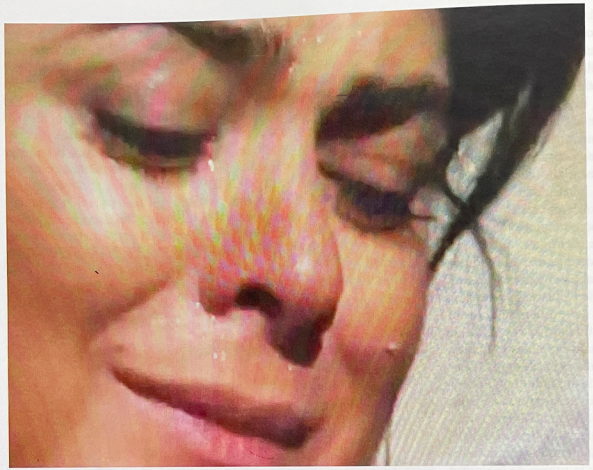
Los académicos han estudiado la historia del género en diferentes naciones, el papel de estas narrativas en diferentes sociedades y comunidades dentro de contextos nacionales, y han investigado la estructura político–económica de la industria y su relación con la presencia de estas narrativas como productos comerciales viables. Pero, ¿hacia dónde nos dirigimos? Varias conferencias y otras investigaciones parecen indicar que existe un interés claro y una necesidad de seguir investigando este fenómeno. Parece que hay una necesidad de aumentar los estudios transnacionales y transregionales de estas narrativas serializadas para comprender cómo diferentes contextos han influido en las estrategias y elecciones narrativas. Pero también cómo las comunidades de espectadores han incorporado estas narrativas en su vida cotidiana. Varios proyectos en el pasado han intentado recopilar datos comparativos, pero lamentablemente la abrumadora y compleja dimensión de tal empresa ha obstaculizado muchas de estas valiosas iniciativas.

Desde la década de 1970, con el proyecto de telenovelas pro–sociales[3] de Miguel Sabido, se han realizado muchas intervenciones y estudios considerando el poder potencial que estas narrativas podrían tener en la promoción del cambio social (Nariman, 1993; La Pastina, 2001; La Pastina, Patel, Schiavo, 2003). Hay dos visio-

3. El término pro–social se refiere a comportamientos voluntarios que benefician a otras personas o a la sociedad en general, como ayudar, compartir, cooperar o mostrar empatía, y está vinculado al desarrollo de valores éticos y sociales.



El clon (Brasil, 2001), campaña antidrogas desarrollada a través del personaje Mel.



Vicoria Rulfo como María Fernandez en
La madrasta (México, 2005)





Betty de *Yo soy betty, la fea* (Colombia, 1995).

efecto, lo es, sino: ¿de qué otra manera siempre termina casada con el galán que ella quería y con otras personas asumiendo los roles como ella quería? Las malvadas, que nunca son tontas, saben lo peligrosa que es una inocente y por eso se empeñan en pulverizarla desde el primer capítulo aunque apenas sea una humilde mucamita. Inútiles sus esfuerzos. En el mundo de la TN, al final los mansos siempre heredan la tierra y la inocente reinará entre ellos vestida con su túnica blanca como la Virgen María, su indiscutible arquetipo de identificación.

Una subcategoría del rubro es la discapacitada que, de hecho, encaja con estas características. Las ciegas *Lucía Sombra*, *Esmeralda* y su exitoso remake *Topacio* sentaron las bases de este esquema. De acuerdo con él, contamos con la tranquilizadora certeza de que la inocente siempre se cura. Una versión mucho más suave de discapacitada fue la angelical Bianca de Nino, cojita que no fue necesario operar porque se trataba de un defecto muy menor. En otros casos queda desfigurada por un tiempo y tendrá que ocultar un lado de su rostro con el cabello, pero también sabemos que tarde o temprano la cirugía estética remediará este impasse antes de que la chica descubra el reacondicionador y su cabello deje de ser tan rígido. O también puede usar una máscara de media cara como en *Isabela*, aun cuando parezca la melliza del fantasma de la ópera. Dos casos extremos que escapan al arquetipo de la inocente: la estupenda *Rina*, con una joroba horrorosa digna de su trama gótica, y la encantadora *Yo soy Betty, la fea* , TN postmoderna y de vanguardia donde la protagonista, si bien no tiene ceguera ni cicatrices, tampoco tiene belleza, problema que la hace más discapacitada que muchas en el mundo de hoy. Estas dos últimas se inscriben dentro del tipo de chica moderna que veremos a continuación.

"La moderna es una heroína bastante más realista y de mayor identificación con las mujeres actuales. Si trabaja, tiene horizontes más ambiciosos que la inocente."

—Eduardo Adrianzén

Antes de concluir con la inocente, una advertencia: me doy cuenta que he ironizado quizá demasiado con este tipo de chica porque francamente provoca hacerlo. Pero si uno es el escritor y opta por usarla como eje de su historia, tiene que tomársela muy en serio y tratarla con mucho respeto. Si no se procede de esa manera, su TN naufragará por dárselas de gracioso cuando no viene al caso porque la inocente carece de sentido del humor, jamás se burla de sí misma y considera el sarcasmo como propio de villanos. Es un arquetipo de chica representativo de una moral establecida, inconmovible, sólido y tallado

Además de la audiencia, las telenovelas de los años 2000 fueron las primeras en lidiar con una forma de repercusión típica del siglo XXI: Internet. Con la popularización de esta y de las redes sociales recién creadas, como Facebook, en 2003, las tramas comenzaron a ser consumidas de otra manera. En YouTube, los cortes de escenas queridas por los fanáticos empezaron a ser publicados, con muchas visualizaciones. Y a medida que estos fragmentos se volvían virales, surgían los famosos memes. *Senhora do Destino* (2004–2005), la mayor audiencia del siglo, con 50 puntos, es el mayor ejemplo. Las escenas de la villana Nazaré Tedesco (Renata Sorrah) observando la celda en la que estaba, en la cárcel, se convirtieron en la broma "Nazaré Confusa", con fórmulas matemáticas pasando por la pantalla.

No todas las tramas tuvieron éxito. *Metamorfoses* (2004) de Record y *Esperança* (2002) de Globo son algunos ejemplos de telenovelas problemáticas del período. Sin embargo, como destaca Néia, había en esas producciones una variedad de estilos y experimentaciones que ya no se ven hoy. Para el investigador, la explicación es que, en esa época, la televisión abierta no tenía competencia con tantas plataformas como hoy, donde compite por la preferencia del público, entre otras, con el streaming, las redes sociales y la televisión por suscripción.

Esta hegemonía de la televisión abierta también permitió aflorar la originalidad de las narrativas. Un caso de esto es la representación de culturas extranjeras en las telenovelas de Glória Perez y el lenguaje cinematográfico de João Emanuel



Gabriela Spanic como Paola Bracho en *La usurpadora* (México, 1998).

Carneiro[9], quien en *A Favorita* (2008–2009) revolucionó al esconder del público quién era la villana y la protagonista de la historia durante un tercio de los capítulos. Estas novedades, sumadas a la llegada de la alta definición, con el formato HDTV, permitieron a las telenovelas una preocupación estética innovadora.

Con el avance tecnológico y la expansión de Internet, las telenovelas de los años 2000 también comenzaron a dialogar con el público de manera inédita. Los primeros sitios oficiales de las producciones permitían que los telespectadores siguieran curiosidades, entrevistas con el elenco e incluso escenas inéditas. Surgieron foros y blogs especializados para debatir cada capítulo, ampliando el compromiso y haciendo que la experiencia de ver una telenovela fuera más interactiva. Este nuevo modelo de consumo de contenido abrió camino para la participación activa de los fanáticos, que comenzaron a influir en el desarrollo de las tramas a través de encuestas y discusiones acaloradas en las redes sociales emergentes de la época.

Otro factor importante fue la ascensión de los realities shows en la televisión brasileña, lo que generó una transformación en la forma en que las emisoras estructuraban sus parrillas de programación. Con la llegada de *Big Brother Brasil* [10] en 2002, Globo se dio cuenta de que necesitaba reformular sus estrategias para mantener la atención del público en sus telenovelas. Esto resultó en cambios narrativos, como el aumento de los ganchos en los finales de los capítulos y la creación de personajes más complejos y ambiguos.

La competencia por la audiencia entre telenovelas y realities ayudó a moldear el formato de las telenovelas de la década, haciéndolas aún más atractivas. Además de la rivalidad entre emisoras y géneros televisivos, la publicidad también se reinventó con las telenovelas de este período. El merchandising social abrió espacio para acciones de *product placement* más sofisticadas, en las que las marcas empezaron a integrarse de manera orgánica a las historias. Automóviles, cosméticos, ropa e incluso alimentos se convirtieron en elementos narrativos, influyendo directamente en los hábitos de consumo de los telespectadores. Algunas campañas se hicieron tan icónicas que los productos utilizados por los personajes se agotaban rápidamente en las tiendas, reforzando el impacto cultural de las telenovelas en la economía.

Las telenovelas de los años 2000 también fueron una cantera de talentos para la dramaturgia nacional. Muchos actores que hoy son protagonistas en el cine y en el streaming iniciaron sus carreras en este período. Artistas como Wagner Moura, Rodrigo Santoro, Mariana Ximenes y Débora Falabella ganaron proyección nacional en papeles destacados, obteniendo reconocimiento dentro y fuera de Brasil. Este momento de efervescencia artística ayudó a consolidar una nueva generación de intérpretes y guionistas, que llevarían su experiencia televisiva a otros medios.

9. João Emanuel Carneiro es un guionista y autor de telenovelas brasileño, conocido por éxitos como Avenida Brasil (2012) y Da Cor do Pecado (2004), caracterizados por sus tramas ágiles, personajes complejos y giros inesperados.

10. *Big Brother Brasil* es un reality show brasileño estrenado en 2002 por TV Globo, basado en el formato internacional Big Brother. Se ha convertido en uno de los programas más populares del país, destacando por su impacto en la cultura pop y en las redes sociales

sus elementos considerados de manera personal, y simultáneamente muchas de las propiedades que se piensan como características de sus miembros, son socialmente generadas y mediadas por la organización familiar. La relación de la familia con la infraestructura cultural de la sociedad, debilita su autonomía ideológica pero al mismo tiempo la enriquece discursivamente. La familia no es la célula original de la sociedad, sino el vértice nodal donde se entretejen, mediatizan y potencian todas las contradicciones y determinaciones sociales. El producto histórico de esta conflictiva interacción, genera distintos esquemas de organización, nominación y valoración del mundo social que en el seno de la vida diaria, se convierten no sólo en discursos, sino en significidad somatizada se hacen cuerpo, pues. Y ciertamente,no los vemos ni sentimos, porque precisamente a través de ellos vemos y sentimos.

Este es el principio de la inteligibilidad de la competencia cultural, sistema de reglas para la construcción y de/construcción de prácticas razonables que es la matriz de los gustos y de los juicios estéticos. Esta competencia (que dicho sea de paso, no es sólo lingüística) nunca opera en el vacío hipotético de los llamados códigos culturales, siempre es una competencia–en–situación, social e históricamente determinada. De esta manera, la familia o la unidad doméstica opera como una doble estructura de mediación discursiva (lingüística, narrativa) y ritual (proxémica, objetual, espacial) que posibilita o impide el acceso a la lectura (de/construcción y re/construcción) adecuada o aberrante de ciertos discursos sociales



Familia Sardinha en *El color del pecado* (Brasil, 2004).

cuya situación se presenta normalmente como independiente de la voluntad o conocimiento de los actores. Así, en familia, se aprende por contigüidad e inculcación no formal a decir (lo que debe decirse, a quién debe decirse, en qué modo decirlo y cuándo se debe decir) y a actuar.

Sin embargo, en el trabajo de campo, el panorama no se presenta tan nítido. Dentro de las familias, recordemos, se conforman diferentes tipos de redes de distribución y ejercicio del poder, que nos dan una imagen si bien primeramente configuracional, inmediatamente móvil de las relaciones ternarias (Cirese, 1989: 224) del poder. Una madre puede dominar sobre ciertos tópicos o en ciertos escenarios familiares, pero ante otras situaciones,debe someterse a la autoridad o al dominio de otro miembro mejor colocado que ella. El niño pequeño, generalmente concebido como el polo terminal sobre el que se ejerce todo el poder parental, también encuentra y diseña sus estrategias de dominación intra–familiar en ciertas circunstancias.

> "La telenovela no es solo lo que pasa en pantalla, sino una experiencia cultural fragmentada en la memoria familiar."
>
> —Jorge A. González

Cuando ponemos esta imagen móvil del poder dentro de la familia en relación con el uso del televisor y con la exposición a diferentes textos televisivos,particularmente las telenovelas, se vuelven relevantes para la observación etnográfica los lugares, las posturas, las interacciones, las cadenas discursivas que provienen o terminan en un texto que estalla y se fragmenta incesantemente desde y hacia la pantalla. En otro texto (González y Mugnaini, 1986: 160–ss) sostuvimos que la telenovela jamás es sólo lo que sucede en la pantalla durante la emisión cotidiana: la telenovela como experiencia cultural en sus públicos, es vivida como un universo fragmentado que está en la memoria de las familias, precede la emisión, le acompaña en diálogo constante y comparaciones simultáneas y no desaparece con el fin del capítulo, sino que le sobrevive en múltiples textos, objetos, referencias y discursos después de ella. La complejidad de este mundo, de plano no aparece en la pantalla.

El lector–in–familia está constantemente comparando la telenovela que ve, con la pobre o rica, densa o fútil–según la ubicación de la familia en el espacio social–experiencia semántica y conductual de fruición de otros textos culturales que ha conocido de manera directa o indirecta, de primera, segunda o enésima mano y ese ejercicio de comparación se reticula en los meandros del poder intra–familiar. Ver la telenovela cada día es una experiencia activa, múltiple, cuyas reglas de exposición, lectura y goce están ancladas en una memoria colectiva (herencia y presencia) ligada en este caso con el melodrama, como hemos evocado más atrás. Ahí se puede gritar, insultar a la mala, chulear y desear sexualmente al galán, criticar a la vecina por su parecido al mover el cuerpo con la rubita–vulgaresa, echarse un cachondeo a la luz de los instantáneos destellos del comercial y la sombra de la suegra, increpar (estando presente y atento durante toda la emisión) a la esposa e hijos por "estar viendo idioteces", condicionar la cena–familiar o del marido que recién llega–"hasta que acabe mi novela", informar a todos de "lo puta que es tal actriz" por el juicio (émico y ético) que se formó a

5. El zapping se refiere a la acción de cambiar rápidamente de canal en la televisión, a menudo en competencia por el control del televisor. Esta práctica puede generar tensiones entre los espectadores, quienes a veces miran punitivamente a quienes no permiten disfrutar del programa.



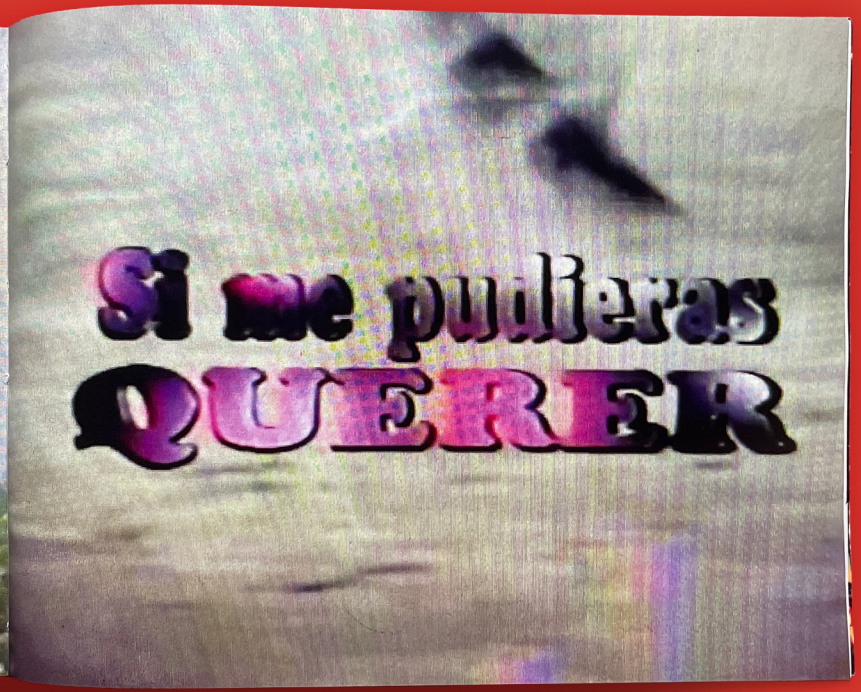
El Gran Desenlace

Capítulo 5: El gran desenlace es un Glosario completo de Telenovelas Icónicas. Este glosario reúne a la mayoría de las telenovelas más representativas de la época dorada del género en América Latina. Desde México, Brasil y hasta Argentina, estas producciones marcaron a generaciones con sus inolvidables historias, personajes y momentos icónicos. Cada una de ellas dejó una huella en la cultura popular y sigue siendo recordada con nostalgia.


Thalía como Marimar


Marimar (México, 1994)


LOS
PIONEROS


Si me pudieras
QUERER