

La telenovela: mitos y realidades

Alirio Aguilera

A PROXIMACION A UNA CONCEPTUALIZACION

La telenovela como producto comunicacional es la base de la pauta televisiva venezolana (en cuanto a producción nacional), y su exportación a países de habla hispánica como a los remotos confines del mundo, ha sido objeto de innumerables estudios y opiniones donde se observan defensores y detractores.

En el ámbito hogareño, numerosas personas sin calificaciones socio-psicológicas, disfrutan cotidianamente un producto cultural con características específicas referidas a la estética, el formato y el contenido.

Intentaremos a lo largo de este artículo un abordaje de la telenovela, definición del género y caracterización de dos modelos presentes, así como los usos y gratificaciones asignados por la audiencia.

En relación a una conceptualización, cada grupo de profesionales lo hace desde su propia perspectiva. En este sentido tenemos a los semiólogos: Oscar Moraña (1978), quien define a la telenovela con un relato de ficción transmitido por televisión¹. Annie Méar y otros colaboradores (1982), hablan de cualquier relato ficticio presentado en la televisión bajo la forma de una serie de fragmentos sucesivos².

Los escritores del género tales como Salvador Garmendia (1980, citado por Uribe, 1980:49) la define como «la aplicación del folletín tradicional a un medio audiovisual masivo». José I. Cabrujas (1991, citado por Gómez, 1991:98) afirma que «las



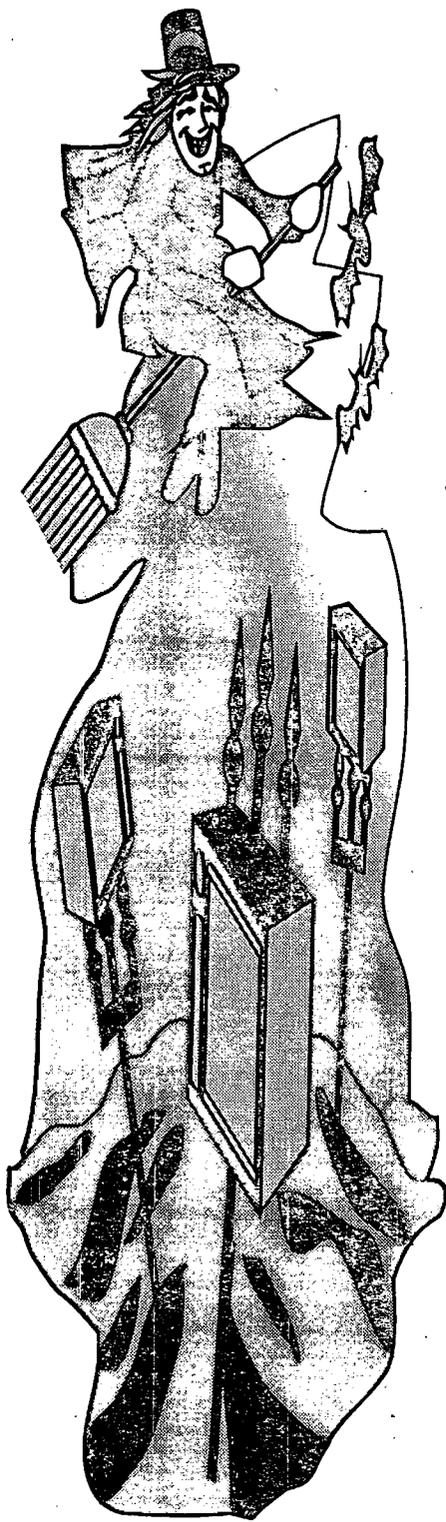
telenovelas son mitos, son estructuras que tienen que ver con el antiguo teatro griego. Todo mito parte de un hecho reconocible por el espectador que lo vive... la telenovela lo que hace es magnificar la vida cotidiana hasta mitificarla».

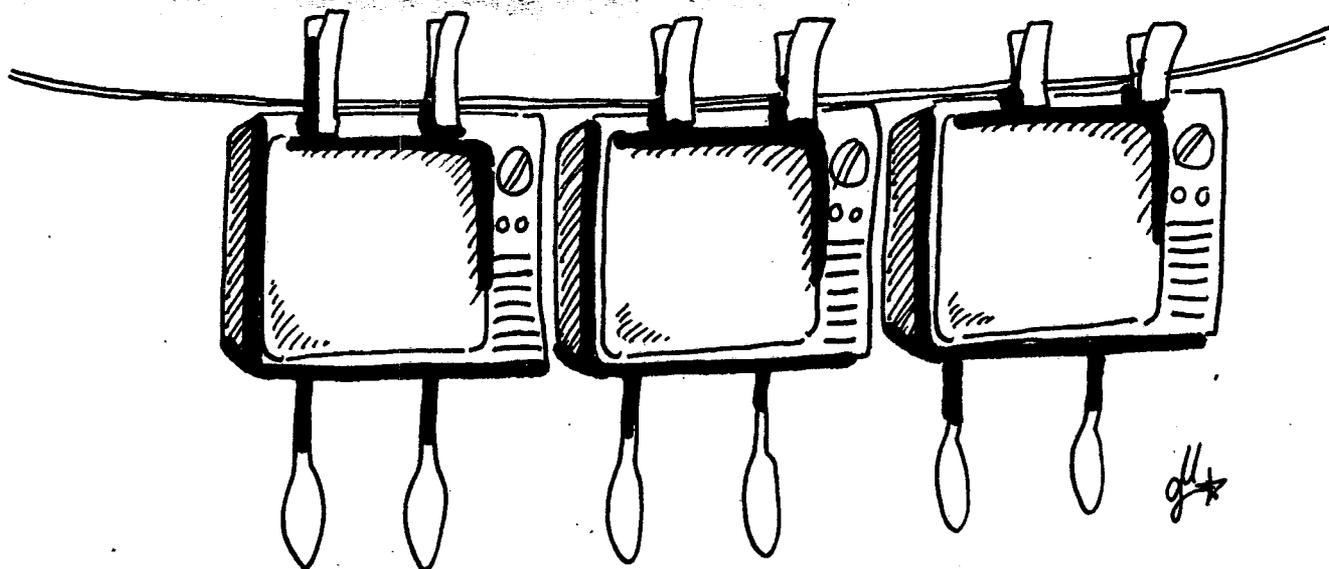
Abdel Güerere (1993) economista, tipifica a la telenovela como un género narrativo en video, compuesto por un promedio de 150 a 200 capítulos seriados en los que predomina la acción dramática romántica. En líneas generales, la trama descansa sobre los amores difíciles de una pareja protagonista, la cual tras superar múltiples obstáculos, en el último capítulo, nunca antes, obtiene como premio el amor eterno.

Finalmente, tomando en cuenta la piedra angular del género como es el melodrama, su estructura particular y el enganche afectivo con el telespectador, podríamos definir a la telenovela como aquel: **Género televisivo que relata una historia de ficción basada en el melodrama, fragmentada en aproximadamente 200 capítulos. Su particular estructura establece un fuerte vínculo emocional día a día con un público cautivo a través de la continuidad de las subtramas que la conforman.**

Aguilera (1994), describe las características de dos modelos predominantes en el género telenovelado: el tradicional y el socio-existencial.

El Modelo tradicional es el esquema más antiguo, enmarcado dentro de la fórmula de producción de la CMQ cubana, que primero fue utili-





zado en radio (década de los 30) y luego adaptado a la televisión. Está caracterizado por la presencia de una pareja victimizada, que debe superar muchos obstáculos para concretar una relación amorosa con un desenlace feliz³.

La concepción del mundo es maniquea (Aguilera, 1994), al dividir a los personajes en buenos y malos sin posibilidad de cambio racional. En ellas predominan los estereotipos y el lenguaje utilizado es coloquial y poco sofisticado, accesible a todos los estratos sociales. Se destacan los estereotipos sexuales, reforzando de este modo las diferencias entre ambos sexos, donde el hombre es el que razona y decide, mientras la mujer es mostrada como una persona dominada por sus emociones, subordinada a la figura masculina, independientemente de su rol laboral y nivel social.

Otro estereotipo común está referido a la tipificación de las profesiones (Aguilera, 1994), por ejemplo los médicos son abnegados, los abogados y políticos corruptos, y los psiquiatras seductores.

Estas características, antes señaladas, de este esquema tradicional son confirmadas por una investigación titulada «Estereotipos sexuales y géneros televisivos, llevada a cabo por CISFEM en 1992.

El modelo de familia es un ideal que por lo general no se corresponde con la realidad del país. Los núcleos familiares a los que pertenecen los protagonistas son de tipo nuclear y las uniones libres con el desarrollo de la trama se oficializan con los

ritos del matrimonio y los vínculos legales. La dinámica familiar está regida por convenciones sociales donde las normas imperantes están impregnadas de un tinte moral.

El contexto socio-económico sólo sirve de marco inicial a la historia, el cual se difumina a medida que transcurre el desarrollo de la trama y el conflicto amoroso llena la pantalla. La dramatización de las enfermedades generalmente es efectista en términos de la presencia de la sangre, parálisis o desgarramiento de partes del cuerpo. Estos episodios incluyen una rehabilitación en muchos casos milagrosa, que igual ocurre en adicciones a fármacos, drogas ilícitas y alcohol⁴.

Por último, en este modelo aparecen elementos mágico-religiosos utilizados como dogmas para perpetuar y reforzar viejas creencias, actitudes y valores del público venezolano y del latinoamericano en general con respecto a lo esotérico.

El prototipo del modelo tradicional es la telenovela «El derecho de nacer», original del escritor cubano Félix B. Gaignet, y transmitida en Venezuela entre los años 1965 y 1967⁵. En esta teleserie el recurso dramático central está dado por la presencia de un hijo ilegítimo (Alberto Limonta), quien escogido por el destino le salvará la vida a su abuelo materno (Don Rafael Del Junco), quien sistemáticamente lo ha rechazado por haber sido criado por una mujer negra. Otra subtrama importante es la madre soltera de clase alta que al no querer enfrentar las consecuencias de un embarazo

no planificado, se deshace del hijo y se autocastiga ingresando a un orden de religiosas. Como veremos, están presentes los arquetipos de uso reiterado en este modelo como el secreto, la desigualdad social, el racismo, la fuerza del destino y el amor filial como la solución de los conflictos presentes.

El modelo socio-existencial (Aguilera, 1994) se puede situar en Venezuela en 1974 y la misma fue llamada la «telenovela cultural». Su inicio estuvo signado por la incorporación de escritores y dramaturgos nacionales, quienes elaboran un discurso amoroso donde una protagonista o pareja protagónica, son entes sociales que construyen su propio destino e interactúan en un complejo contexto socio-cultural, sin un preconcebido e innecesario desenlace feliz⁶.

La irrupción de las producciones dramáticas brasileñas en la década de los '80, probablemente aportó un nuevo estilo de hacer telenovelas, que influyó positivamente en las nacionales, especialmente en el abordaje de nuevas temáticas, el tratamiento del melodrama y la forma de estructurar los capítulos. Las décadas 80-90, son una posibilidad para el televidente venezolano de acercarse a nuevas temáticas, poco o nunca abordadas en las producciones nacionales, como las relaciones sexuales entre personas de un mismo sexo («Brillante»), la sexualidad en la edad madura («Baila conmigo»), la corrupción política («Vale todo»), y la reflexión médico-filosófica ante la inseminación artificial en la tele-

novela «Ventre en alquiler»⁷.

Las telenovelas socio-existenciales, tienen como rasgos esenciales la presencia de uno o más protagonistas, quienes dirigen de manera racional y consciente sus metas personales en el plano afectivo, familiar, laboral y social. Se observan por supuesto diferencias individuales, que matizan los distintos personajes quienes no son totalmente «buenos», ni totalmente «malos», sino que por el contrario reaccionan según su experiencia previa y las variables intervinientes en el contexto. En otras palabras los personajes se mueven dentro de un *continuum* del comportamiento humano, que depende del perfil psicológico de cada uno y su adaptación al medio ambiente, razón por la cual los hace verosímiles a la vista de la audiencia.

El drama amoroso es importante, pero paralelamente existe un tema sociopolítico central, alrededor del cual se teje la trama. En este esquema lo que nutre la trama es la interrelación de los personajes, que le sirve de base al escritor para criticar algún aspecto de la sociedad donde se desarrolla la historia. Son notorias las reflexiones de los personajes cuestionándose así mismos los roles y posiciones que les ha tocado vivir en especial en los ámbitos familiar y laboral. Esto por lo general conduce a un cambio en sus comportamientos, actitudes y percepción del mundo. La sociedad y no el destino castiga al trasgresor.

«Natalia de 8 a 9», original de José I. Cabrujas y producida en Venezuela en 1980, revela las consecuencias en el núcleo familiar del divorcio. La ruptura de la pareja protagonista al inicio de la trama, la convivencia de la esposa y la amante, la incorporación al mercado de trabajo de una ama de casa divorciada, el descenso de las condiciones socio-económicas del marido divorciado y un final donde no hay reconciliación, enmarcan a esta producción dentro del modelo socio-existencial.

Otro ejemplo lo encontramos en «Vale todo», producción de origen brasilera transmitida entre 1989 y

1990 donde Raquel, una mujer de clase media realiza un gran esfuerzo de vendedora de comida en la Playa hasta convertirse en una próspera ejecutiva de una empresa de alimentos, para así demostrarle a su hija María de Fátima la posibilidad de ascender en la pirámide social sólo utilizando el trabajo honesto y el desarrollo de sus propias potencialidades. En contraposición la joven utiliza todos los recursos opuestos para lograr el mismo fin.

«Café, con aroma de mujer», producción colombiana, original de Fernando Gaitán y transmitida entre agosto de 1994 y mayo de 1995, es otra telenovela digna de reseñar, debido al impacto de audiencia que tuvo tanto en su lugar de origen como en nuestro país. En esta producción se relata una relación amorosa entre una humilde recolectora de café (Gaviota) y el hijo de una poderosa familia (Sebastián Vallejo) que produce, procesa y exporta este producto. Pero de forma alternada se muestran todas las incidencias del mercadeo del café, a través del ascenso socio-económico de Gaviota, quien comienza como secretaria y llega a ser la representante de la Unión Cafetera Nacional ante los organismos internacionales, ya no por su relación afectiva sino por el esfuerzo persistente y el desarrollo de sus recursos personales.

El tratamiento del contexto es de relevante importancia (Aguilera, 1994) y sigue siendo esencial hasta el final de la telenovela. En este esquema se juega también con personajes o situaciones estereotipadas, pero el fin último es la satirización de estos elementos, así como la de provocar la reflexión del televidente⁸.

Otro aspecto crucial se refiere a la autonomía de las subtramas, si bien existen unos protagonistas, las otras líneas dramáticas poseen vida propia en el discurso. Ello hace que el telespectador no centre únicamente su interés en una pareja protagonista, sino por el contrario existen otros personajes que también son pequeños ejes de atracción, que en el desarrollo de la trama se entrecruzan con

la historia principal.

José Marques de Melo (1990) incorpora el tipo de audiencia a la cual va dirigida la telenovela y habla de tres estilos:

Las telenovelas en Brasil son de tres tipos: **Las historias rosas**, casi siempre de época, que se exportan principalmente a los países socialistas,... son hechas para las abuelas y las nietas y se transmiten a las seis de la tarde.

El segundo tipo son las telenovelas con una gran dosis de humor, **las comedias agudas**. Estas producciones están dirigidas a las amas de casa y a los jóvenes. Su horario es de las 7 de la noche.

Finalmente están **las telenovelas de contenido social**, con planteamientos fuertes y dirigidas a toda la familia. En este estilo se recrea la gran cotidianidad brasilera. Telenovelas como «Roque Santeiro» y «Vale todo», por ejemplo⁹.

Luego de considerar los rasgos básicos de cada uno de los modelos (Tradicional y Socio-existencial), debemos agregar que la generalidad de las telenovelas se enmarcan

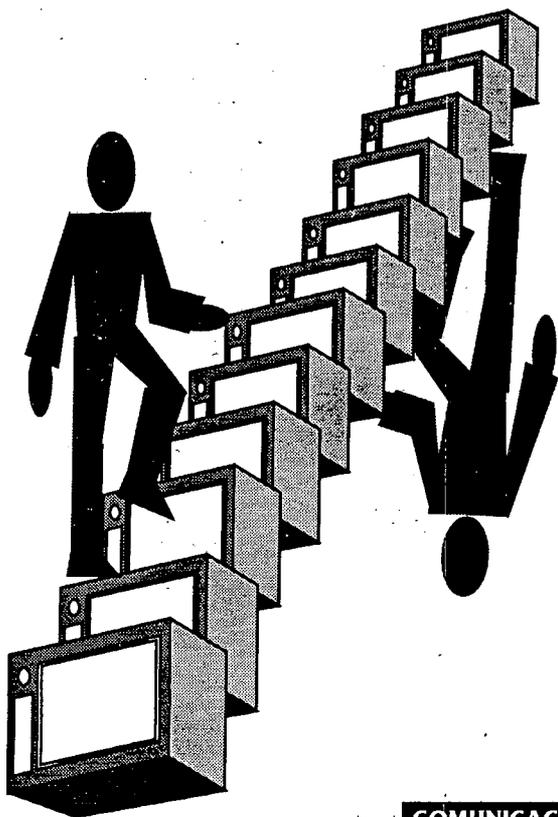


perfectamente en uno de estos esquemas. No obstante es común (especialmente en telenovelas nacionales) que se inicien con un discurso socio-existencial, y cambien bruscamente hacia un esquema tradicional, entre otras razones por la sustitución del escritor original o por el alargamiento exagerado de sus capítulos.

LA FASCINACION POR LA TELENOVELA

Desde el punto de vista de la producción se ha demostrado el éxito de estos programas con su venta en el contexto americano, Europa, y en el resto del mundo. Venezuela según Güerere (1993) en sólo 10 años en el mercado internacional ocupa una posición de liderazgo compartido con México y Brasil.

El estudio del contenido en las telenovelas sigue interesando a los investigadores pero desde una nueva perspectiva, donde ya no se considera al televidente como un ente pasivo que recibe de manera unidireccional los posibles efectos del mensaje. In-



COMUNICACION

vestigadores como Guillermo Orozco (México), Leoncio Barrios (Venezuela), Valerio Fuenzalida (Chile), Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz en Colombia, han iniciado un estudio sistemático de la telenovela, con metodología cualitativa que arrojan interesantes hallazgos sobre el tema.

En una primera aproximación al discurso telenovelado encontramos que **refleja la cotidianidad latinoamericana** de la pareja, la familia, la escuela y el pequeño grupo, pero por sobre todo del problema amoroso. Son todos ellos espacios donde se **valora la emoción**, pues allí se expresan los conflictos de sentimientos y las reacciones afectivas ante el acontecer diario

Este es uno de los primeros atractivos para captar la atención de miles de espectadores. Aún más cuando la problemática de la familia latina, de la pareja y de la convivencia en el barrio, es un ámbito social poco frecuente en las series y filmes norteamericanos.

El apelar a las emociones del televidente (Orozco, 1991) constituye una forma de mediar entre la televisión y el espectador. Mientras otras instituciones socializadoras como la escuela, la familia y la religión son más discursivas, y se dirigen al plano racional del adulto, la telenovela tiende a utilizar de manera sistemática mensajes a través de la vía emocional. Es, donde entran en juego los recursos tecnológicos de la música, el suspenso, los niveles de violencia o erotismo que permiten construir un clima emocional que refuerza la intencionalidad del mensaje televisivo.

La telenovela es un **medio de distracción, información y educación para la vida**. Muñoz (1988), en sus investigaciones con mujeres colombianas afirma que éstas extraen de las telenovelas tanto ejemplo para «aprender a ser», es decir lecciones de vida cotidiana, como información.

Las telenovelas son un vehículo para llevar a cabo fantasías amorosas y sexuales que en la vida real nunca nos atreveríamos a hacer.

Fuenzalida (1992), asegura que en especial las mujeres se involucran emocionalmente, lloran y sienten ansiedad al seguir una trama telenovelada. «A la telenovela se le pide satisfacer la muy humana necesidad de soñar»¹⁰.

De igual forma estos espacios dramáticos también son un instrumento que **llenar el vacío frente a otras culturas**, a través de un efecto ventana. Fuenzalida (1992), afirma para muchos televidentes, la telenovela tiene una connotación «educativa», es decir todo mensaje que «deje» algo positivo, ayude a comprender la modernidad y sirva de ventana al mundo. La telenovela según este investigador prepara para el futuro y es por ello que se le asigna un valor educativo¹¹.

Esta representación de la realidad cotidiana, favorece una identificación con la situación y personajes a través de un fuerte vínculo afectivo. A medida que exista una sincronía entre el estado de ánimo del perceptor y el drama representado el anclaje efectivo será más intenso. Asimismo, mientras más carencias afectivas tenga el perceptor, generalmente el tiempo dedicado a consumir telenovelas es mayor.

Fuenzalida (1992), hipotetiza que mientras más carencias culturales existen en la audiencia estas parecen resignificar (reelaborar) de manera más educativa el material presentado en pantalla. Este proceso es particularmente importante entre los jóvenes, por cuanto la telenovela proporciona modelos afectivos y respuestas a problemas como la drogadicción, la delincuencia y el aborto. En este proceso de identificación emergen dos mecanismos: por una parte se reconocen hechos y vivencias del pasado y por otra se aprenden modelos anticipatorios para enfrentar situaciones vitales, problemas afectivos y conflictos de trabajo¹².

Otro elemento de fascinación se encuentra en relación con el grado de verosimilitud y el apelar a las emociones. Orozco (1991) describe estos dos elementos cuando expone las mediaciones video-tecnológicas

en el proceso de recepción de televisión. Según este autor, el grado de verosimilitud se alcanza cuando el medio permite una alta fidelidad en la reproducción y transmisión de signos y significados. «La apariencia de verdad que caracteriza mucho ese contenido constituye entonces otra forma de mediar al sujeto receptor lo que se representa en la pantalla» 13.

Este rasgo de verosimilitud e inmediatez en el reflejo de lo cotidiano es posiblemente la razón del éxito de la telenovela nacional «Por estas calles», la cual alcanzó notables índices de audiencia (94,8%), en una representación donde se mezcla la ficción y la realidad. No sólo apela a la historia de amor central, sino también es una sátira de toda la corrupción sociopolítica presente a todo nivel, tanto en el sector privado como en el público, atrayendo con ello a una gran masa que se siente reflejada y/o involucrada.

Otro aspecto vinculado con la fascinación telenovelada en el exterior, especialmente en Europa, pudiera estar relacionado a juicio de semiólogos venezolanos, con un rasgo psicolingüístico, ya que la entonación del venezolano y su comportamiento extrovertido -los actores gesticulan y gritan expresando sus emociones y sentimientos- es percibido como muy exótico y curioso. Caso contrario a muchas culturas del viejo continente, donde la forma de comunicarse y expresarse afecto, es diametralmente opuesto.

Como reflexión final, es importante señalar la necesidad de un cambio de estrategia en la forma de abordar el problema comunicacional. El estudio de las telenovelas desde una perspectiva unidireccional es impráctica y caduca, por el contrario el producto de las últimas indagaciones en investigación cualitativa nos abre muchas puertas donde se redimensiona la relación que establece el televidente como un sujeto activo frente al televisor y que desea ser tomado en cuenta de una forma holística.

NOTAS

1. Moraña, Oscar. (1978) «Para una aproximación semiológica a la telenovela». En: VIDEO-FORUM. N. 1:52. Caracas
2. Mear, Annie. y otros (1982) «La Telenovela, género híbrido». En: ININCO. N. 4-5:34, Caracas.
3. Aguilera, Alirio (1994) En: *La telenovela y su espectador*, Vallenilla, Mercedes (1994:34), Tesis de grado. U.C.V. Escuela de Psicología. Caracas.
4. Ibid. p.35
5. Coccato, Mabel (1979) «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». En: VIDEO-FORUM. N.2:101. Caracas.
6. Aguilera, A. (1994): Op. Cit p. 36
7. Aguilera, Alirio (1993) «Los múltiples usos de la telenovela». En: VIDEO-FORUM. N. 5:56, 2do. Trimestre. Caracas.
8. Aguilera, Alirio (1994): Op. Cit. p.37
9. Marques de Melo, José (1990) «Las telenovelas brasileras dependen de un equipo investigador». *El Nacional*, 27 de Abril, p. B-última.
10. Fuenzalida, Valerio. (1992) ¿«Qué ven los campesinos chilenos en la telenovela»? En: Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales. N. 4, Prolicom, UIA, México. p.136
11. Ibid. p. 144
12. Ibid p. 135
13. Orozco, Guillermo (1991) «Del acto al proceso de ver televisión». En: *Cuadernos y Prácticas Sociales*. N. 2, Prolicom, UIA, México. p. 38

BIBLIOGRAFIA

- Barrios, L. (1993) *Familia y televisión*. Monte Avila Editores, Caracas.
- CISFEM (1992) *Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela*. Edic. CONAC. Caracas.
- Gómez, A. (1991) «El culebrón: la mentira más mentirosa». En: *El Público*. Barcelona
- Guerere, Abdel (1993) «Producción de telenovelas». Documentos de base. *Proyecto Venezuela Competitiva*. N. 10. Edic. IESA. Caracas.
- Muñoz, S. (1992) «Mundos de vida y modos de ver». En: *Televisión y Melodrama*. Tercer mundo editores. Colombia.
- Uribe, Nora (1980) *Influencia de la telenovela en la mujer venezolana*. Tesis de grado. UCV. Escuela de Comunicación Social. Caracas.

