

Telenovela mexicana - ¿Y eso, qué es?

Nacimiento y desarrollo de la telenovela mexicana

En México, la telenovela es parte de la vida cotidiana desde hace varias décadas. Cada quién sabe, qué es una telenovela. Pero ¿qué diría usted, si se encontraría por ejemplo a un norteeuropeo, que no tenga ninguna idea de lo que significa ese término? ¿Cómo lo explicaría? ¿Es una serie? ¿Es soap opera? ¿Cómo se distingue una telenovela de otros tipos de serie y por qué criterios?

Este artículo presenta el intento de definir la telenovela mexicana por medio de las siguientes cuestiones: 1. Cuáles fueron las circunstancias, en las cuales surgió la telenovela en México? 2. De qué manera se fue desarrollando la telenovela mexicana? Así intento diseñar la génesis de las telenovelas mexicanas, de sus antecedentes y del contexto de ellas para explicar su característica específica.

De la radio a la televisión en México

En México, la telenovela se desarrolló dentro de una estructura televisiva casi monopólica, dominada por la empresa Televisa hasta 1993, cuando TV Azteca empezó a ganar espacio a un lado del consorcio televisivo tan poderoso. Esta posición casi monopolista se pudo mantener durante varias décadas, época, en la cual se fue desarrollando el formato de la telenovela mexicana.

Las raíces del consorcio Televisa se encuentran en el surgimiento de las estaciones de radio en México. En los años veinte, las familias Azcárraga, Milmo (las dos se entrelazaron por un casamiento) y O'Farril empezaban a invertir en la industria de radio en México (Fernández Christlieb 1976). Con el apoyo de capital, tecnología y conocimiento estadounidense se fue capaz de crear las estaciones de radio mexicanas.¹ La industria televisiva mexicana se desarrollaba a partir de los años cincuenta. En 1950 y 1951 se fundaron las estaciones 4 de la familia O'Farril, 2 de la familia Azcárraga y 4 del ingeniero Camarena. Pocos años después, los tres canales fusionaron y fundaron el consorcio Telesistema Mexicano (Mejía Barquera: 22 ff). En 1973, Telesistema se fusionó con la competencia TIM (Televisión Independiente de México) y se formó el consorcio Televisa.

De la radionovela a la telenovela

En los inicios de la radio en México había escasez de contenidos para esta nueva tecnología, así que no solamente se compraba „las maquinas“, sino las estaciones mexicanas también compraban y copiaban los programas estadounidenses y vendían su tiempo de emisión a productores externos.

En Estados Unidos ya existían las radio soaps, producidas por empresas jaboneras, las cuales buscaban una manera de „adonar“ o „empacar“ la promoción de sus productos con historias divertidas. Aquellas empresas fundaban departamentos para la elaboración de soap operas/radionovelas en Nueva York y en La Habana (Cuba). De ahí distribuían las novelas en todo el continente. Autores latinoamericanos, primordialmente de Cuba y de México, escribían propias historias para el público hispano.

Cuando se introdujo la tecnología de la televisión, se añadía el aspecto visual, lo cual, en los principios de la televisión, significaba, hacer teleteatro.

¹ Una de las estaciones de radio estadounidenses, que apoyaba el desarrollo de este medio en México, era la NBC, a cuya cadena fueron ligadas algunas estaciones mexicanas (Fernández Christlieb 1976).

Los primeros teledramas en México eran patrocinados por empresas estadounidenses, como Colgate Palmolive y otras. Entre 1955 y 1960 estas empresas compraban el tiempo de transmisión de los concesionarios televisivos (Meyer-Stahmer: 673). Aquellas contrataban y capacitaban a personas mexicanas para producir el teleteatro. Por lo tanto se mezclaba las estructuras narrativas, tomadas de las soap operas, con propios elementos culturales.

"Yo estuve en Nueva York, aprendí un poco "dramatic riding", aprendí radio, radionovela y luego esto lo adaptamos a la televisión ... lo adapté a México, a nuestra idiosincracia, nuestra manera de ser." (Fernanda Villeli; autora de telenovelas)

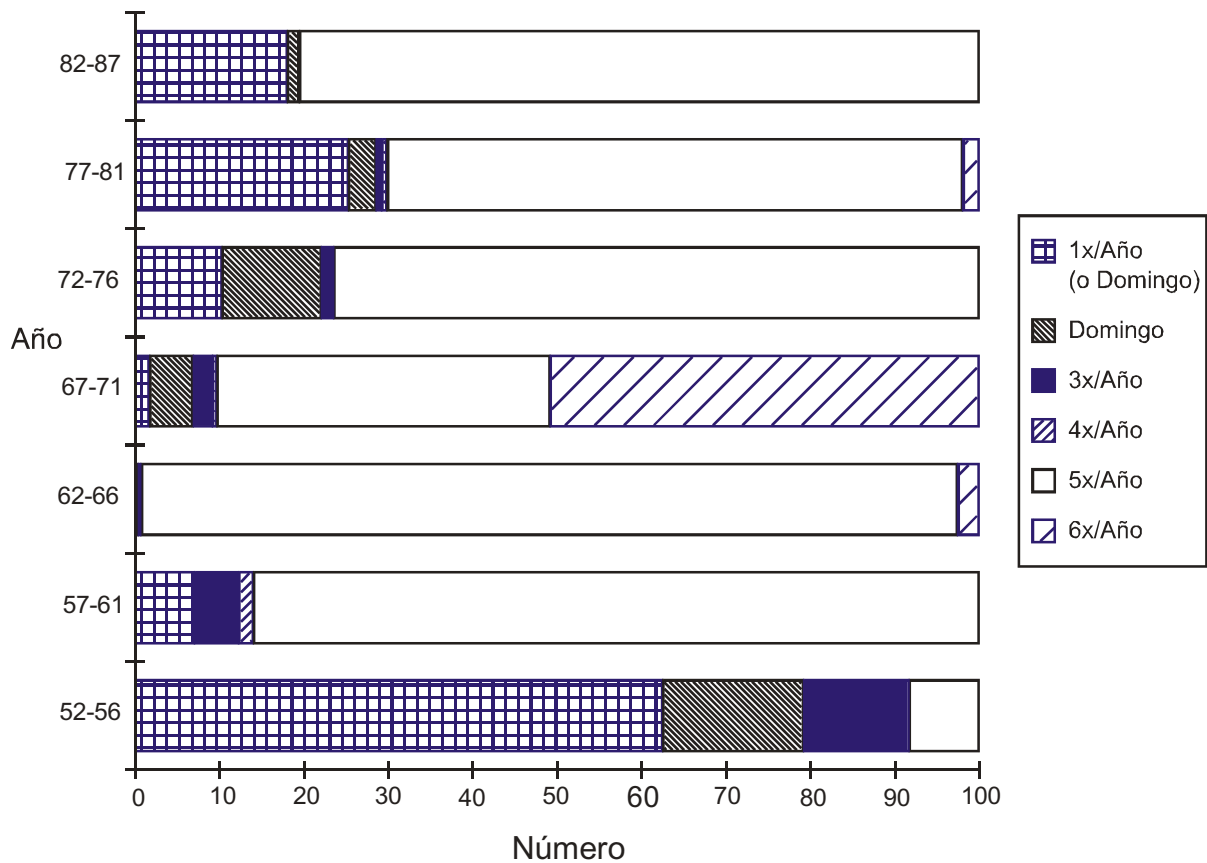
Se intentaba adaptar la radionovela, con la cual había experiencias desde hace muchos años, al nuevo medio. Esto significaba para la presentación, que se llevaba el teatro al foro de grabación. Igual que en otros programas de la joven tecnología de televisión, al principio no se hizo otra cosa, que presentar el mismo programa, pero ahora filmándolo y difundiendo con el nuevo medio.

Génesis de la programación

Entre 1952 y 1956, las teleseries se programaban una vez a la semana. Solo algunas se difundían tres o cinco veces a la semana:²

² Los datos, que se usó para la elaboración de las siguientes gráficas, son retomados de la base de del Proyecto de investigación "frentes culturales y el melodrama televisivo: Análisis de las telenovelas en México" Producción, Composición textual y usos sociales (Proyecto financiado parcialmente por la Secretaría de educación pública/SESIC desde 1988). En esta se trata de la programación de todas las teleseries entre 1952 y 1987 en México. Fueron recogidos de revistas y periódicos por miembros del PROGRAMA CULTURA de la Universidad de Colima. Agradezco mucho a las personas, que me pusieron a disposición sus datos elaborados para sacar el presente análisis. Debido a las dificultades de encontrar el material completo, la información deja huecos. Además, por razones técnicas, se tuvo que eliminar varios datos, así que de los 1.200 telenovelas registradas se quedaron 897 como base de estas gráficas. Por la misma razón hay que destacar, que los datos sirven para mostrar tendencias y no siempre se trata de números exactos.

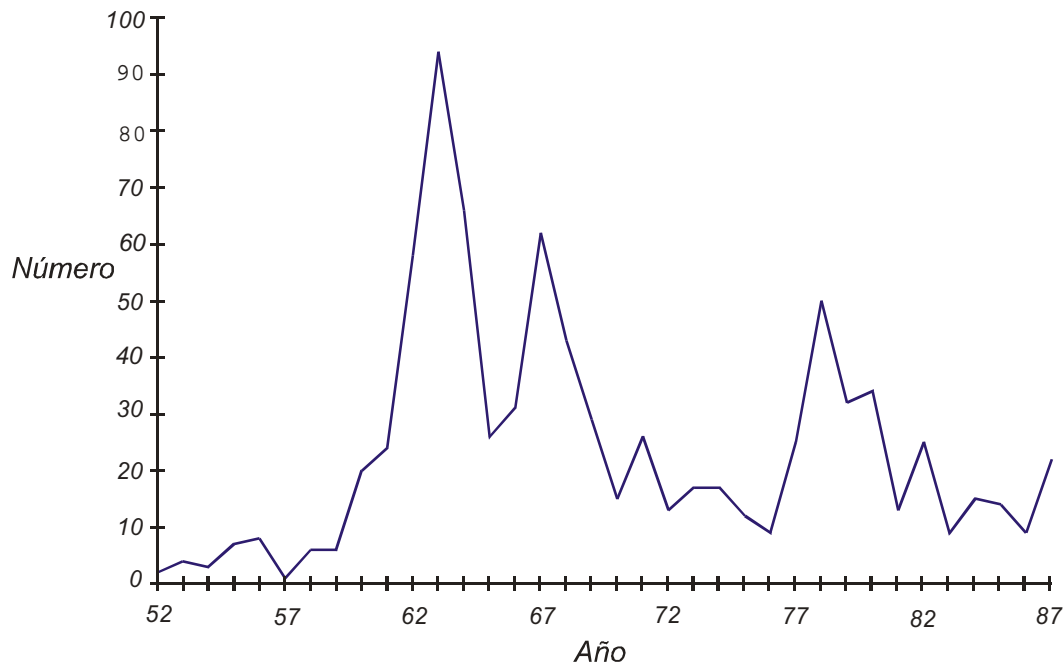
Gráfica No. 1: Frecuencia de emisión de telenovelas por semana



A partir de 1957 predominaban las series, que se transmitían cinco veces a la semana, es decir, desde lunes a viernes. Se puede decir, que la programación diaria es el primer criterio de lo que es telenovela. Ya entre 1957 y 1961 mas de 80% de todas las series, cuyo total era de 57, eran telenovelas. Solamente al final de los sesentas las cinco veces a la semana transmitidas fueron rabasadas por las seis veces programadas.

La telenovela "Senda prohibida", escrita por Fernanda Villeli en 1957, tiene fama de ser la primera telenovela en México. Sin embargo, de la base de datos resulta, que ya había dos teleseries de este formato en 1954, que se transmitían de lunes a viernes en un lapso de dos o bién 12 meses y en duración de 15/30 minutos. Pero parece, que a partir de 1957 la programación de telenovelas vino a ser la norma de la empresa, porque el número de telenovelas se elevó significativamente desde entonces, como se puede ver en la siguiente gráfica:

Gráfica No. 2: Número total de la telenovelas emitidas



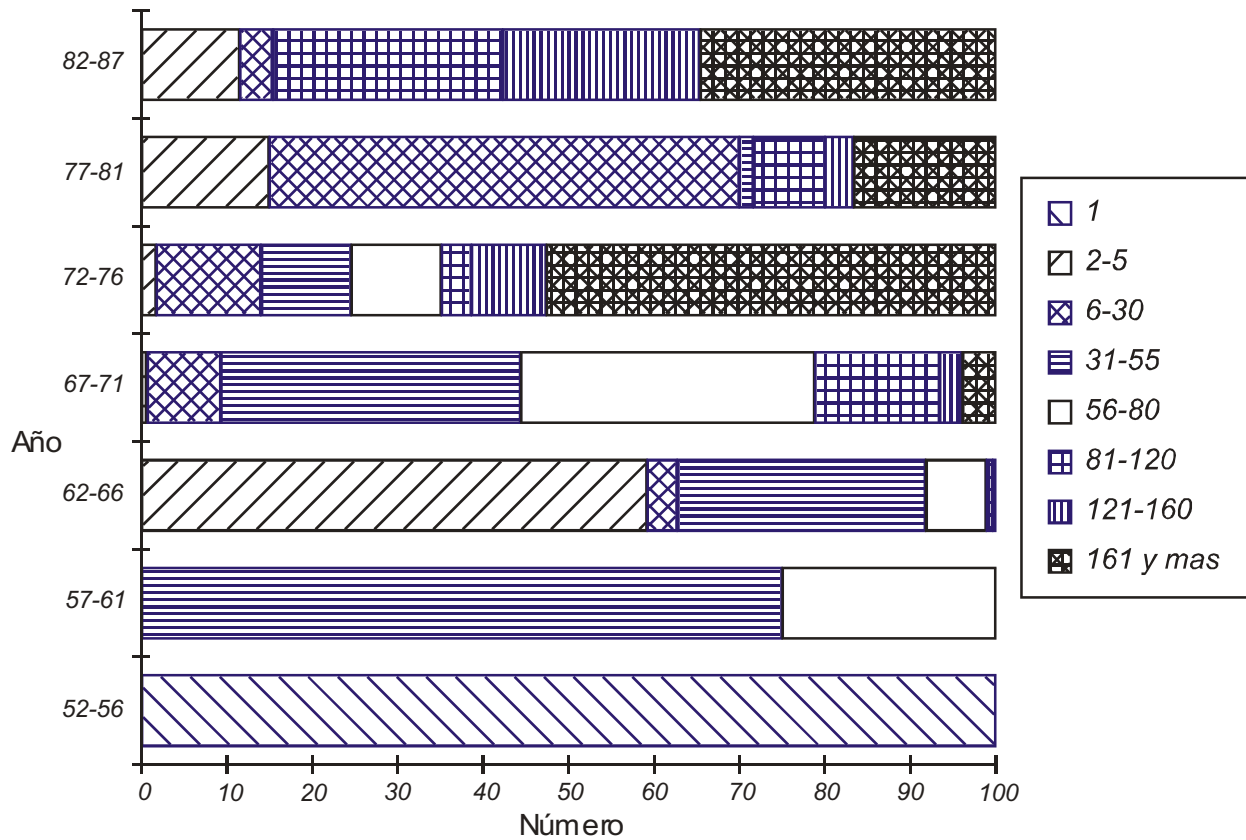
El inicio de una programación regular de telenovelas por parte es debido a la introducción del videotape, que facilita mucho la serialidad de cuentos televisivos y permite dejar los teleteatros atrás y desarrollar una propia técnica para la escenificación audio-visual. Además permite la exportación de las series, con la cual Telesistema empezó ya poco tiempo después de haber introducido la tecnología del videotape.

La empresa televisiva mexicana rápidamente se dió cuenta de la gran aceptación de los tele-cuentos por el público y de las buenas oportunidades de ganancia con ellos. Por eso Telesistema dejó de vender tiempo televisivo y aprovechó este tiempo para difundir propias producciones en grandes cantidades. De esta manera, el „adorno“ para el producto (por lo regular jabón) se convirtió en producto mismo, que se vendía bien.

Lo que destaca en la gráfica 2 es, que el desarrollo de la programación respecto al número total de todas las series melodramáticas televisivas no es todo seguido, sino tiene unos altos y bajos muy significativos. No se puede suponer, que la producción de telenovelas vivía cambios tan graves respecto a la cantidad de horas transmitidas, porque bien se sabe, que este género se hacía cada vez más famoso.

Las razones de estas desigualdades por una parte son debidas a dicho desarrollo de las distintas frecuencias por semana, en los cuales se presentaban los capítulos. El alto número de telenovelas programadas en los años 1962 y 1963 por ejemplo va acompañado por el hecho, de que se disminuía la producción de otras series con menos frecuencia semanal de difusión. Por otra parte, más de la mitad de las teledramas, que se transmitían de lunes a viernes entre 1962 y 1966, terminaban después de una semana. Esto se puede comprobar en la siguiente gráfica:

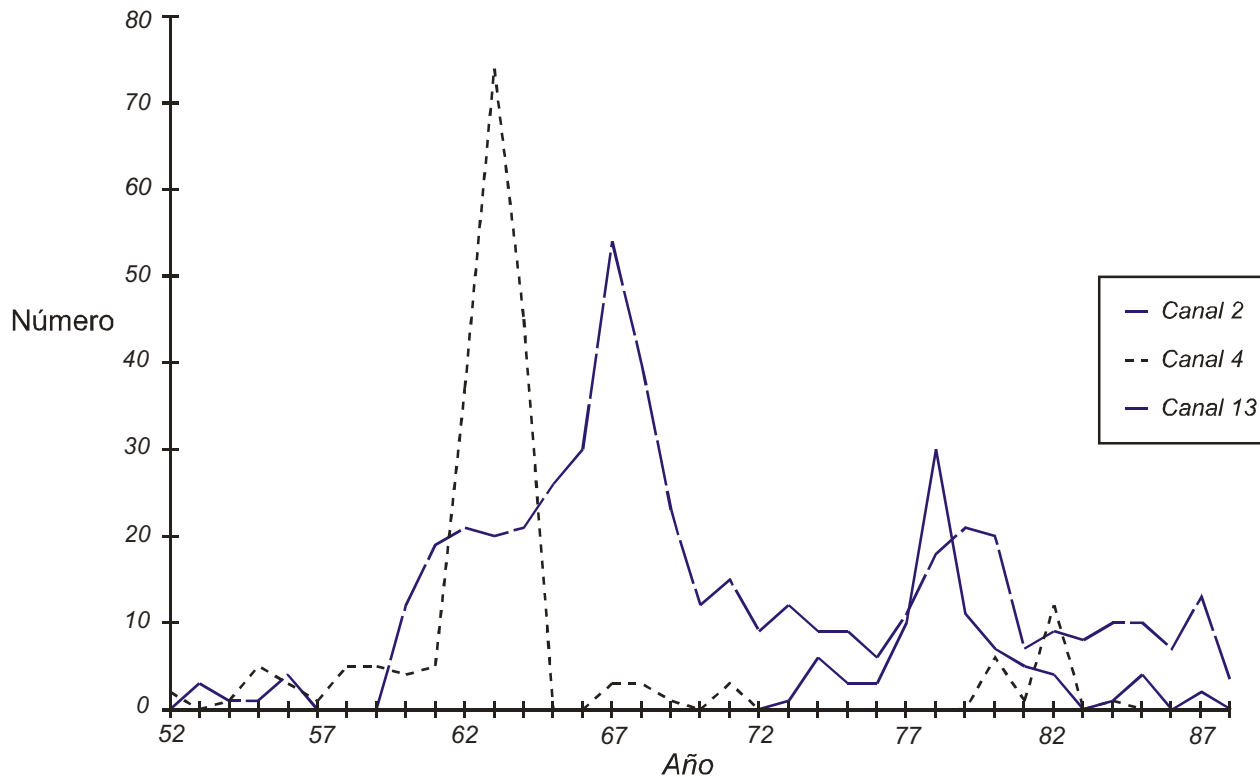
Gráfica No. 3: Número de capítulos por telenovela



Una explicación para esto podría ser, que Telesistema, por haber empezado su propia producción televisiva, primero tenía que ganar rutina en ella.

Al lado de las novelas cortas se programaban sobre todo telenovelas con una duración entre 30 y 80 capítulos. Estas se programaban en el canal 2, mientras las cortas se transmitían en el 4, lo que también sirve como explicación de la existencia de la gran cantidad de historias muy cortas: se empezó a crear un distinto perfil para cada canal de Telesistema Mexicano. En la gráfica 4 se puede observar, cómo se fue desarrollando esta diversificación:

Gráfica No. 4: Canales, que más telenovelas han transmitido



A partir de 1962, después de que se había introducido la tecnología del videotape y de que se había fundado la empresa exportadora, se empezó a exportar sobre todo las novelas del canal 2 a todo el continente americano, incluso a Estados Unidos, donde Azcárraga ya poseaba estaciones de televisión desde hace 1961.

Desde 1965 en adelante, Canal 4 casi por completo dejaba de transmitir teledramas mexicanas. Sin embargo, Canal 2 no se quedaba sólo mucho tiempo con la emisión de telenovelas, porque a los finales de los sesentas había una competencia por parte del canal 8 de Monterrey, que pudo lograr una concesión para el D.F. en 1968. Por lo tanto se decidió competir contra Telesistema con telenovelas. De las 29 teleseries, que Canal 8 transmitió en toda su existencia, 22 fueron presentadas entre 1969 y 1973.

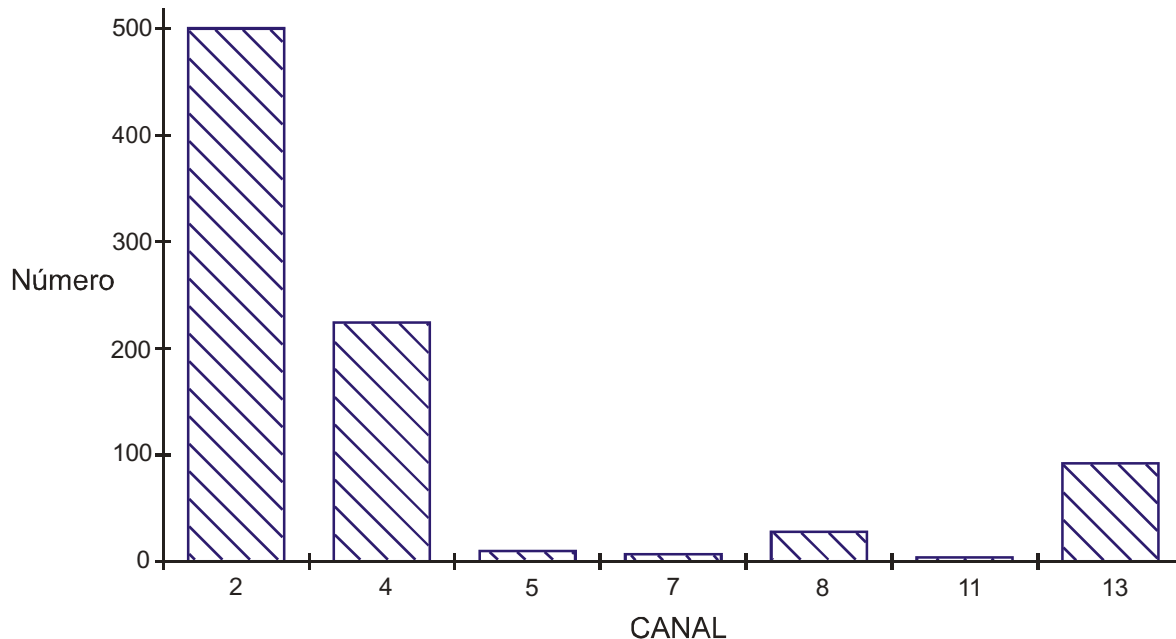
La "lucha competitiva" entre los concesionarios del canal 8 - Televisión independiente de México, TIM - y Telesistema fue respaldada por dos fuertes grupos económicos (el capital de las familias Azcárraga y O'Farril por parte de Telesistema y el del grupo Alfa por parte de TIM). Por tal razón la competencia fue muy dura, así que los dos, en lugar de combatirse, se unieron. De esta manera surgió el consorcio Televisa, ahora con 4 canales. Cada uno de ellos fue diseñado con otro perfil.

Otra competencia para Telesistema/Televisa, que surgió a partir de los sesenta, fue la de Canal 13, canal televisivo estatal. En la gráfica 4 se ve, que este canal empezó a programar muchas telenovelas al final de los setentas. Pero de los datos surge muy poca información sobre la duración de estas novelas. Solamente en pocos casos se ve, que se trata de historias, que si bien se transmitían de lunes a viernes, pero que duraban solamente entre una semana y dos meses.

Canal 13 no podía competir con la gran empresa. Respecto a telenovelas, ningún canal le podía ganar el público al canal 2. La producción de las series en aquel tiempo ya se había estandarizada hasta tal grado, que los televidentes, acostumbrados a cierto estilo telenovelesco, le eran fiel a su "canal de las estrellas". De la gráfica 5 se puede concluir,

que solamente los canales 2, 4 y 13 tienen una transmisión significativa de telenovelas, de la cual destaca la de canal 2.

Gráfica 5: Todos los canales, que han transmitido telenovelas entre 1952 y 1987



Otros pocos canales regionales difundían tan pocas teledramas, que ya no se las puede hacer visibles en esta gráfica.

De los setentas a los noventas: consolidación y expansión del consorcio y su producto

Sin gran competencia, Televisa pudo aprovechar los años setenta y ochenta para establecer el estatu casi monopólico a nivel nacional y para extenderse en el mercado internacional. En el mercado latinoamericano pudo lograr una base estable para vender sus series. Su interés primordial fue dirigido hacia el aumento de la audiencia en Estados Unidos, porque en el país vecino el público hispanoparlante con una alta fuerza consumidora creció significativamente.³

Al principio de esta fase, es decir, en los años setenta y ochenta, se pueden notar muchas modificaciones en la programación, es decir, en el formato de las telenovelas. Después de que en los años sesenta ya habían eliminado los teleseries, en las décadas siguientes volvían a programar entre 10 y 20% de todas las series para las historias, que pasan una vez a la semana.

Respecto al número de los capítulos, se nota frecuentes cambios a lo largo de los años. Al final de los sesenta había una producción seguida con duraciones de todo tipo, pero sobre todo con un número de capítulos entre 30 y 115. En cambio, al principio de los setenta había historias extremadamente largas. Esto explica, que hay un bajo en el total de las telenovelas programadas, porque las pocas, que se programaban, duraban un año y

³ Televisa también trataba de entrar al mercado europeo. Pero el papel, que juega ahí, es menos que marginal. Solamente en España e Italia ha logrado atraer a un público limitado.

más. De esta manera, un número menor de telenovelas podía significar las mismas horas de programación como antes, debida a la duración mas larga.

Los cuentos largos surgieron por dos vías. Por un lado se abrían guiones y alargaba las historias, cuando tenían gran éxito. Por otro lado se diseñaba historias abiertas desde el principio (lo que solía hacer el productor Valentin Pimstein) y según el éxito se alargaba mucho o se terminaba más rápido.

El gran número de telenovelas mas cortas en el lapso entre 1977 y 1981 se explica con la expansión de la programación telenovelesca de Canal 13 en aquel tiempo. Canal 2 también ampliaba el número total de sus teledramas. Seguía con sus telenovelas largas y al mismo tiempo programaba más series, que difundía una vez a la semana con un número total de aproximadamente 20 capítulos.

A principios de los ochenta, en Televisa se estableció la norma de 120 capítulos (vea gráfica 3). Según Reyes de la Maza, esto se debía, a que la audiencia se disminuía, cuando se alargaba demasiado las historias (Unomasuno, 13.12.1986: 23). En relación con los setenta, las muy largas se disminuían mucho. A finales de los ochenta el formato telenovela se cambió a la norma de 160 capítulos, pero podía variar entre 140 y 200. Entonces se ve en esta fase de la consolidación y expansión, que se experimentaba cada vez menos con el formato telenovelesco, pero que duró hasta en los años 80, cuando el perfil se estableció en cuanto a cantidad, duración y programación de telenovelas.

El horario del público telenovelesco

El tiempo diario de transmisión no se cambió mucho a lo largo de los años. Se mantenía entre las tres y las cuatro horas por día durante todo el tiempo.

Lo que cambió, fue el horario de transmisión. En los sesenta había una novela en la mañana, que muchas veces era repetición. Otras las había entre las 17 y las 20 horas, es decir, en un horario para amas de casa. En los setenta se difundía este género en la tarde y en la noche. Con algunas variaciones, al final de los ochenta se estableció el tiempo entre las 17 y las 20 y las 21 hasta las 22 horas. Hoy ...???

En los años setenta, la empresa Globo en Brasil empezó a diversificar los perfiles de sus historias, dedicando cada horario a distinto grupo del público. Televisa no solía hacer esto hasta en los finales de los ochenta. En aquel tiempo empezó a dirigir las novelas en la tarde al público infantil y a amas de casa. A las siete se programaba una historia para los jóvenes y a las nueve se podía ver series, que trataban de encontrar el gusto tanto de los jóvenes y amas de casa como de profesionistas, que llegan a casa a esta hora y que pueden ser mujeres, hombres y personas con educación más alta.

Respecto a la duración de un capítulo se puede decir, que la norma, que se estableció rápido después de algunas novelas de 15 minutos, fueron de 30 minutos por cada capítulo (comerciales inclusive). En eso se distingue la telenovela de la soap opera, que dura por lo regular 60 minutos. Los "capítulos dobles", es decir, de 60 minutos, se establecieron hasta en los últimos años de los ochenta y principios de los noventa. Con esto se adaptó el formato estadounidense e internacional. De esta manera se ahorra los costos de una segunda edición para la exportación.

Cómo la estructura y los contenidos llegan a la telenovela

De la radio se adaptó la idea de dejar abierto el final de un capítulo para despertar la curiosidad del público, para que siguiera ver la novela el otro día. Pero esta técnica no nació con la soap opera, sino se la creía en el siglo 19 en el foletín europeo de aquel tiempo (Martín Barbero en: *Culturas Contemporáneas* 1988: 138). Para la telenovela mexicana se adaptaba historias completas del foletín. Se las acomodaba de alguna manera a la realidad mexicana respecto a lugares, nombres, subhistorias y otros detalles. Pero no solo del foletín del siglo 19 se tomaba elementos para las historias centrales, sino los productores mexicanos también se servían de la gama clásica de la literatura, como de Bernard Shaw, Edgar Allan Poe, Erich Maria Remarque, Jules Vernes, Thomas Mann etc.⁴

Si no se tomaba obras clásicas como historia básica, se adaptaba historias, que se habían hecho famosas en otros géneros, como en historietas, radionovelas⁵ o películas de cine.

El foletín como desenlace del (melo-) drama de la modernidad

En todas las adaptaciones, la estructura narrativa predominante es la del foletín. Este, desde los principios del siglo 20 ya tenía cierta tradición en América Latina. Por ejemplo en Cuba, en aquel entonces se narraba foletines en las fábricas tabaqueras (Martín Barbero et. al. 1992: 55).

Este fenómeno – la aparición de determinado tipo de foletín en una determinada época, que tiene mucho éxito en grandes partes de la población humilde – se refleja en acontecimientos parecidos en el Europa del siglo 19, ya que en los dos continentes ganaron simpatías en un público amplio durante la fase de industrialización y urbanización. Veamos un ejemplo para explicar esta paralelidad:

Las historias tratan de las "selvas de las ciudades", es decir, surgen problemas, porque se pierden relaciones sociales en la opacidad de las complejas redes sociales en las grandes ciudades: padres e hijos se pierden y encuentros casuales ayudan, a que se reencuentran para ser felices al final de las historias. Las heroínas están expuestas a personas, que esconden su verdadera identidad o "mala moral". Confían en personas, que se aprovechan de ellas y desconfían en gente sincera. Sus equivocaciones en otras personas les provocan grandes problemas - la dramática de las historias - hasta que el descubrimiento de las verdaderas identidades de los otros conduzca a un desenlace feliz. Esto quiere decir: la desorientación y la inseguridad social, que es un problema fundamental para las masas en la época moderna, que pierden sus relaciones sociales tradicionales migrando a las grandes ciudades, se ven reflejadas en la estructura narrativa y en los contenidos de los foletines/telenovelas.⁶

Cambios en los contenidos

Desde hace los años setenta, tanto la creciente competencia en el mercado televisivo latinoamericano (provocada sobre todo por la empresa Globo de Brasil), como limitaciones de importación de las telenovelas mexicanas por parte de algunos gobiernos

⁴ Vea la base de datos ya citado.

⁵ Caso clásico es la radionovela "El derecho de nacer" de Felix B. Caignet, que después de haber tenido mucho éxito como radionovela se la adaptó al formato televisivo.

⁶ Klindworth 1995: 105 ff

latinoamericanos (debidas a la mala calidad de aquellas, como en el Perú y en Colombia; Gutierrez Espindola en Trejo Delarbre 1988: 125), como la crítica de las telenovelas a nivel nacional por crear un mal gusto y motivar al público a puro consumo, como el interés de Televisa en los mercados televisivos europeos y estadounidenses y por último la importancia del público estadounidense con gustos más modernos, motivaban a Televisa a introducir unos cambios respecto a los contenidos y al estilo de presentación de las historias con el fin de modernizar sus producciones. Esto significaba, adaptar las historias al estilo predominante de productos culturales populares y comerciales. En este sentido, según la empresa se acercaba las historias a la realidad actual mexicana, introduciendo cambios en los patrones de moral.

Como prueba de una liberalización de la moral, en Televisa se destacaba mucho el hecho de que se podían ver más actos sexuales. Un análisis de dichas historias desde otro punto de vista descubre, que en la mayoría de los casos se trataba de satisfacer un voyeurismo masculino, que no iba acompañado por una moral más liberal. Moralmente se liberaban muy pocos temas de la censura. Contenidos como por ejemplo la homosexualidad, el uso del aborto y ciertos usos del lenguaje quedaban un tabú.

Con el fin de ganar al público masculino, además de fomentar el voyeurismo sexual, desde los años ochenta se añadía elementos de películas policíacas a las historias melodramáticas.

Esta adaptación de las telenovelas al gusto popular masculino marca un cambio muy significativo: En las primeras décadas de la existencia de las telenovelas, era un género, que jugaba primordialmente con la inestabilidad de las relaciones humanas. El peligro dentro de la narración, que era motor del suspenso era: perder un amor, una relación con otra persona por chantajes, pleitos, malentendimientos, falta de confianza etc.

El cuidado de las relaciones humanas por formación de sexo se percibe como cargo de las mujeres. Ellas son educadas para fijarse en y cuidar las relaciones emocionales, que se encuentran sobre todo en la familia. Y esta formación es la base de la moralidad femenina.⁷ Entonces, la telenovela juega con esta moral de relación: la pregunta ¿esta relación (entre hombre y mujer, padres e hijos, amigos etc.) se va a poder mantener o se va a quebrar? Produce el suspenso, que atrae al público femenino.

En cambio, la formación de los hombres se dirige hacia una moralidad, que se orienta en gran medida a reglas. Hombres son más interesados en la cuestión: ¿van a cumplir con la ley, con las reglas, o no? Aquí vemos la atracción de la película policíaca: ¿quién va a ganar la lucha – él que actúa contra las reglas, o el, que las cumple?

Cambios en la manera de presentación

Para mostrar una cercanía con la vida cotidiana, en Televisa presentan los estilos de vida de ciertos grupos de las clases bajas - como los chavos banda en los años ochenta - como algo realista y al mismo tiempo exótico. Esto es, contar casi las mismas historias con algunas modificaciones dentro del mismo patrón principal, pero en otro escenario con un lenguaje fílmico más moderno.

Televisa se aprovechaba de la modernización de la escenificación de las historias para ligarla con la estética de mercancías estética de publicidad. Representa modas y trata de distribuirlas. Por esta razón, la empresa pone mucho énfasis en el cuidado de la imagen

⁷ En experimentos con niños en los Estados Unidos se encontró, que niñas interrumpen un juego, que no funciona, para no arriesgar pleitos, mientras niños pelean, hasta que han encontrado reglas adecuadas. (Gilligan 1984)

visual de los personajes y de las ambientaciones.⁸ Por lo tanto, de la telenovela, que había empezado a ser „adorno“ para productos y que se había convertido en un producto mismo, se hizo un producto „adornado“ con la estética de publicidad.

Lo popular es lo melodramático

Contar las mismas historias significa: el patrón principal de las historias, que no cambia, es la estructura melodramática con triángulos amorosos y personajes, que parecen a las figuras eternas de los cuentos de hadas: La bruja, la madrastra o las malas hermanas provocan una desgracia a la heroína. El príncipe cae en la trampa de las malas, pero finalmente se une con la heroína, que al final gana sobre las malas. La madrastra ya no mata con una manzana venada sino con pistola, el príncipe no viene a caballo, sino en moto y la princesa no lleva una corona y vestido largo, sino ropa de última moda.

Lo que se cambió, es la manera de contar estos cuentos de hadas. Se mete a estas figuras y temas a la estructura del foletín y del melodrama.

El foletín retomaba gran parte de su estructura narrativa del melodrama, que surgió al principio del siglo 19 y que no dejó de influir en género populares de muchos tipos de producciones culturales hasta hoy en día. La influencia del melodrama no solamente llegaba a la telenovela por medio del foletín y de las adaptaciones ya mencionadas.

Lo melodramático también tomaba su lugar importante en las telenovelas mexicanas, porque en México se adaptaba las historias de otras culturas a la propia realidad orientándose al "Cine de oro" - el exitoso Cine Mexicano desde los años treinta hasta los cincuenta.

Es muy probable, que tanto los temas como los personajes del Cine Mexicano apadrinaban a la telenovela, como lo dice también Eric Kronengold, autor de la telenovela "Las grandes aguas", que pasó al aire en 1989:

"Por ejemplo el personaje de la heroína, aunque ... tiene como de clase rural, algo así, es de tipo remoto del Cine Mexicano ... de María Felix, de Dolores del Río, estas bellezas."

Sería lógico, que Televisa, que por lo regular no produce ninguna historia, que no haya tenido éxito en algún otro medio, tomara también los elementos específicamente mexicanos de una experiencia, que ya ha resultado con mucho éxito en un gran público. Durante mucho tiempo la telenovela mexicana mantenía el estilo del Cine Mexicano, sin embargo, su realización se fue cambiando con los cambios culturales en México y en otros países.

A continuación quiero mencionar algunos (de muchos) elementos narrativos melodramáticos, que hacen de la telenovela un género tan popular.

Obstáculos y secretos

La telenovela siempre sigue al mismo esquema de actuar: el orden del principio está interrumpido por lo malo, que pone en un estatu de impotencia al bueno. Asistentes de la heroína descubren el mal juego, pero la villana siempre está un paso adelante. Al final el destino ayuda, acaba con lo malo y todo está en orden.

⁸ A mitad de los ochenta, Miguel Alemán Velasco era presidente de Televisa. En aquel tiempo hubo más espacios para experimentar nuevos contenidos y estilos. Con el regreso de Azcárraga a la presidencia, se mantenía la cercanía con la estética de publicidad y se quitaba presupuestos para experimentos.

Un deseo fuerte, que se despierta en el público, es ese: que se ponga orden. Esto se espera hasta al último capítulo.

En los cuentos de hadas, un obstáculo muy común para la solución del conflicto es, que algunos personajes no tienen conocimiento de ciertos secretos. Los descubren o paso a paso o hasta al final de las historias. En el cuento de hadas, por lo regular se trata de un conocimiento de „otro mundo“, en el melodrama el personaje misterioso esconde un saber sobre su persona, lo cual provoca perturbaciones en la comunicación y en las relaciones.

Estos secretos despiertan la curiosidad en el público: ¿qué secreto tiene? ¿Cómo va a reaccionar el otro, cuando se entere del secreto? Los televidentes siguen viendo, esperando a que estas cuestiones sean contestados. Mientras tanto gozan de los apuestos: „yo pienso, que va a pasar ...“. Preguntar y esperar despierta inquietudes, igual que un desorden, e inquietudes mueven a la gente, mueven energías psíquicas y hacen sentirse viva.

El ritmo telenovelesco

La telenovela sigue una dramaturgía en tres actos. Después de haber presentado al público a los personajes principales, el cuento empieza muy pronto con el desarrollo de un conflicto. Entre el capítulo 30 y 50, este conflicto se desemboca en una crisis. La situación crítica, en la cual los buenos sufren por las maldades de los villanos y tratan de salvarse, se alarga lo mas posible. Aquí se pueden meter desviaciones del cuento, que son unidos por los personajes principales. Acerca de 30 capítulos antes del final, el destino cambia al favor de los buenos, que ven resueltos todos sus problemas en los últimos cinco capítulos.

En esta dramaturgía se encuentra una diferencia fundamental con las soap operas, que no terminan durante muchos años. En las soap operas el suspenso dramático sube y baja dentro de pocos capítulos. Mientras suspenso No. 1 está fuerte, suspenso No. 2 está empezando. Cuando No. 1. está resolviéndose y desapareciendo, No. 2 se encuentra en el climax y No. 3 está desarrollándose etc.

En cambio, en la telenovela lo importante es la trama central con el suspenso aquí descrito, que va desde el primero hasta al último capítulo. Si los escritores logran, que este suspenso jale al público, aquel sigue viendo la novela hasta al final.

Si la cuestión central: ¿qué van a hacer los personajes? es una cuestión interesante, el público quiere obtener una respuesta y puede ser, que aguanta fases aburridas, en las cuales pasa muy poco, no obstante sigue viendo a la historia por la curiosidad, que despierta la cuestión central.

Milagros modernos

Cuando el destino o la casualidad resuelven la situación dramática, se responde a un deseo del público. Si bien los personajes tienen que trabajar por su felicidad, pero el cumplimiento de ella en realidad no depende de ellos. Esta construcción posibilita el sueño con „milagros“, lo cual no pregunta ¿Qué tengo que hacer? sino ¿cómo tiene que funcionar el mundo? (Schmidt 1986: 167) Por lo tanto, trágica no significa el fracaso de los personajes por leyes (höhere Gesetze?) o deficiencias propias, como es el caso en las dramas clásicas, sino lo malo viene de fuera, no significa contradicciones dentro de personajes ejemplares, sino el enfrentamiento de oposiciones bien definidas de opiniones

y sentimientos morales, como son lo bueno y lo malo, el odio y el amor, víctimas y vencedores etc.

El consentimiento del público es sin distancia y no provoca distancia crítica con una liberación de afectos, como es el caso de la catarsis en obras clásicas, sino al contrario: el consentimiento sin distancia provoca carga emocional (vea Schmidt 1986: 98 ff). Esto es un elemento del melodrama, que se encuentra en todo tipo de cuentos populares. Lo atractivo es tener explicaciones inequívocas para un sufrimiento, tener una moral clara, dentro de la cual se mueven unos, mientras los otros (no yo) están fuera de esta moral y con eso también fuera de la aceptación social. Atractivo es la falta de ambigüedad dentro de un mundo complejo, contradictorio, injusto etc.

La buena mezcla

La característica y el éxito de las telenovelas se debe a la mezcla de estos elementos mencionados y varios más, que son adaptados de un medio popular al otro, hasta que llegó a este género de medios masivos. La telenovela retoma elementos del foletín y del melodrama, llevando consigo elementos de cuentos de hadas. Combina esto con un formato, que se ha experimentado y cambiado durante varias décadas (variando el formato según los ratings, que han logrado). Lo elemental para la calidad y el éxito es, encontrar la mejor receta para mezclar los elementos.

Notas y referencias bibliográficas

ALEMAN VELASCO, Miguel 1976: El estado y la televisión. en: Nueva Política. Vol. 1, No. 3, julio-sep. México, p. 193-200

BOHMANN, Karin 1986: Massenmedien und Nachrichtengebung in Mexiko. Saarbruecken; Fort Landerdale: Breitenbach

CULTURAS CONTEMPORANEAS 4/5 (1987) Colima

FERNANDEZ CHRISTLIEB, Fátima 1976: La industria de radio y televisión. Gestación y desarrollo. en: Nueva política. Vol 1, No. 3, México, p. 237-248

GILLIGAN, Carol 1984: Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau. München.

INSTITUTE FOR COMMUNICATION RESEARCH 1979: Towards The Social Use Of Comercial TV: Mexico's Experience With The Reinforcement Of Social Values Through TV Soap Operas. México.

KLINDWORTH, Gisela 1995: „Ich hab so schön geweint“. Telenovelas in Mexiko. Saarbruecken; Fort Landerdale: Breitenbach

MARTIN BARBERO, Jesús 1988: Matrices culturales de las telenovelas. en: CULTURAS CONTEMPORANEAS febr. 1988/num. 4-5, Colima, p. 137-164

MEJIA BARQUERA, Fernando 1985: 50 años de televisión comercial en México (1934-1984)/Cronología. in: TREJO DELARBRE (coord.): Televisa - el quinto poder. México, p. 19-39

MEJIA PRIETO, Jorge 1972: Historia de la radio y la televisión en México. México

MEYER-STAHMER, Joerg 1986: An der Schwelle zur Medienmacht: Fernsehen in Mexiko und Brasilien. in: Media Perspektiven 10/86, S. 673-680

PEREZ ESPINO, Efrain 1979: El monopolio de la televisión comercial en México (El caso Televisa). en: Revista mexicana de sociología. Año XLI/Num. 4, UAM, México

PROCESO, 5.12.1994, pp. 32-35 y 5.8.1991, p. 48

REYES DE LA MAZA 1986: La telenovela - Género literario del siglo XXI? Interview in: UNOMASUNO v. 13.12.1986, p. 23

SCHMIDT, Johann N. 1986: Ästhetik des Melodramas: Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts. Heidelberg

SINCLAIR, John 1990: Neither West nor Third World: the Mexican television industry within the NWICO debate. in: Media, Culture and Society, Vol. 12, p. 343-360

TREJO DELARBRE, Raúl (Coord.) 1985: Televisa. El quinto poder. México

DERS. (Coord.) 1988: Las redes de Televisa. México