

# TELENOVELA Y SOCIEDAD:

ANÁLISIS DE

# MORELIA

Leticia Cardona

*“Si del dicho al hecho hay mucho trecho, del hecho al dicho, hay mucha televisión”*

Guillermo Orozco

## Recepción televisiva: líneas teóricas de investigación

El impacto de la televisión sigue ocupando uno de los principales ámbitos de investigación no solamente entre comunicadores; actualmente se incluyen al debate educadores y padres de familia. Una de las razones para ello es que la televisión ha invadido los espacios tradicionales de socialización del individuo, está entre la familia, dentro la escuela y sobre todo es uno de los referentes principales de la realidad.

Los estudios sobre televisión comienzan a comprender que la recepción es un proceso complejo y múltiple que antecede y prosigue al mero momento de estar frente a la pantalla, concepción que implica que la relación entre emisor y receptor es un “proceso mediado” por distintos elementos: situacionales, culturales, económicos, políticos, etc. Ambos (emisor y receptor) son sujetos ubicados socioculturalmente, lo que determina tanto el tipo de mensaje como su apropiación o uso.

No sólo se considera al receptor como parte de un contexto social específico, sino que se toman en cuenta también sus necesidades subjetivas. Sobre esta visión, es importante considerar la concepción psicológica que

efectúa Enrique Ginsberg respecto al proceso comunicacional. Se trata de características psíquicas, propias del ser humano, que “determinan, en función de deseos, carencias, necesidades, etc., la elección de programas, la lectura de estos y la significación que se les da”. La recepción televisiva implica, entonces, un proceso mucho más complejo de lo que a primera vista parece. La interacción que se efectúa entre televisor y televidente es conflictiva y contradictoria en tanto que se trata de una cuestión cultural. Por esta razón, es importante tomar en cuenta que para realizar un estudio comunicacional, no se deben perder de vista las prácticas cotidianas a través de las cuales los sujetos receptores le dan uso y sentido al mensaje propuesto.

## ¿A qué se denomina melodrama?



Lo que hace verdaderamente apasionante el estudio de la televisión y su relación con la sociedad es que, a pesar de que es uno de los medios masivos más sofisticados, en estos tiempos, paradójicamente es un medio que da paso a una suerte de modelos narrativos arcaicos (en sentido temporal), conjunciando modernidad tecnológica con anacronía narrativa. Es el caso de la presencia del melodrama, como género, a través de la telenovela.

Para Jesús Martín Barbero, la televisión está aprendiendo a “practicar” la posmodernidad “recuperando las anacronías al interior de un discurso que revuelve las más nuevas tecnologías audiovisuales con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos.” El melodrama es uno de los géneros más antiguos. Desde los viejos formatos del folletín hasta la telenovela latinoamericana, el pueblo se encuentra en él de cuerpo entero, toca la vida cotidiana, pues es algo de lo que está hecho, además de ser el espacio de “reconocimiento” de las identidades culturales, morales y universales.

Se llama melodrama a un espectáculo popular que funciona, antes que como modelo narrativo, como espejo de la conciencia colectiva. Con él, el pueblo se ha dado la posibilidad (a sí mismo) de poner en escena sus emociones a través de un lenguaje absolutamente cotidiano en busca, no de palabras, sino de acciones y grandes pasiones. Por ejemplo, el teatro popular ha sido una manifestación satírica frente a las estructuras de dominación. Con el tipo de espacio necesario para hacerse visible: calles, plazas, ferias, etc., se convierte en un espectáculo sentencioso, ingenuo y

cómico, con un fuerte sabor emocional que lo coloca, definitivamente, del lado popular. Desde el teatro callejero hasta la telenovela, el melodrama ha persistido por su capacidad de adaptación a los diferentes formatos, expresivos y tecnológicos, que aparecen merced al desarrollo de las sociedades. Así, del teatro se pasa al folletín inaugurando una nueva relación del lector con la escritura. Se trata de narraciones, de aventuras y leyendas extractadas de la tradición oral que impulsan al público a dar un uso distinto a su lectura sobre la base de dispositivos narrativos nunca antes usados en la literatura clásica: los episodios y las series. Dando paso a la lectura por capítulos, el folletín aportará temas y modos a la radionovela y encontrará en ésta su máximo desarrollo. Nadie puede negar que las radionovelas cautivaron a la audiencia día tras día: "La pasión de Silvia Eugenia", "Verónica Angustias", "Papá Corazón" son narraciones en las que el público pudo encontrar una realidad que no le era desconocida: amores, pasiones, luchas de género, confrontaciones con la injusticia social, búsqueda de identidades, etc., lo cuál representa el drama latinoamericano.

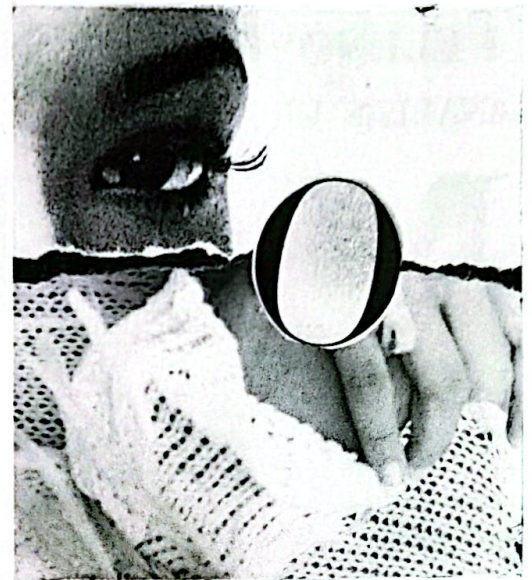
La pasión que el pueblo sintió por el cine, en sus inicios, tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que se producía entre la historia de los héroes, villanos y doncellas. El cine hereda el melodrama, a su público y la propia pasión. Aún quedan vivos los recuerdos de aquellos años 60 cuando muchas personas llegaban de las provincias hasta la ciudad de Cochabamba a presenciar las funciones dobles. Entre silbidos y aplausos el público compartía las pasiones de los personajes que veía en la pantalla.

Claramente se percibe que el género "melodrama" encuentra en el "formato" un medio narrativo que contempla, en todas sus manifestaciones, el encuentro de la sociedad consigo misma. Como actualmente la televisión ha penetrado profundamente dentro la cotidianidad cultural, el melodrama aparece por televisión a través de la telenovela.

El melodrama media entre la realidad y el deseo, entre lo que se vive y lo que se sueña y el receptor se apropia de aquello que reconoce como significativo en su vida (he aquí la conexión con aquello que explica Guinsberg sobre la subjetividad). El televidente rescata lo que le sirve, lo que le conviene a su vida particular y de relación; es así que en el drama se exhiben modelos de conflictos afectivos y situaciones vitales que el receptor siente o presente que vivirá. La telenovela combina los temas de valor emotivo, de problemas cotidianos, de desarrollo personal y profesional, la declaración amorosa, la ruptura del compromiso, las conductas en la relación, lo permitido, lo prohibido en referencia a las reglas morales que rigen la vida de las personas en sociedad, no como recetas de cocina, sino como elementos que ayudan a descubrirse, de acuerdo, siempre, con las necesidades personales.

Como afirma Valerio Fuenzalida, la relación entre televisor y televidente se da porque existe "reconocimiento de algo"; precisamente es lo que ocurre cuando en la telenovela una persona identifica un drama como propio y significativo. Esto permite al receptor encontrar alternativas que le ayuden a encarar sus problemas con un repertorio de posibilidades, pues la telenovela tiene la capacidad (como lo ha hecho siempre el melodrama) de hablar de la vida cotidiana al interior de la ficción. De esa relación íntima entre emisor y receptor, se puede volver al origen del melodrama como referencia social; es decir, se podría jugar con la hipótesis de que desde el enorme enredo del drama, se busca la forma de comprender las complejas relaciones sociales.

¿Vio alguna vez "Morelia"? Para realizar una investigación sobre la telenovela como fenómeno social, es importante leer el



intertexto del drama, conocer cuál es el tratamiento de la realidad y específicamente a qué realidad se refiere, considerando siempre que la telenovela acude al encuentro del género con la sociedad.

Jesús Martín Barbero plantea una metodología interesante de lectura del formato telenovela que implica, sobre todo, la concepción del género como un mecanismo de comunicación, planteando un reto primordial: primero, el de pensar el espacio de la producción (los emisores) desde el tiempo de la cotidianidad; segundo, de ir a los textos como prácticas de enunciación de unos sujetos (los productores) y tercero, de reconocer en los formatos (géneros) instrumentos de sedimentación de los saberes narrativos. Se hace preciso, entonces, un análisis de la cotidianidad en términos de consumo, lecturas y usos que realiza el receptor, un análisis de la televisión en términos de repetición, fragmento y serie, y un análisis del melodrama en términos de reconocimiento y anacronía. El trabajo que contemple estos aspectos podrá lograr estudiar el proceso comunicacional sin perder de vista al receptor, aunque no se trate concretamente de un análisis de recepción como en este caso. Al inmiscuirse dentro la cotidianidad

comprendida como consumo, lecturas y usos, inmediatamente el estudio se remitirá a los contextos, a la expresión de los deseos del receptor, a la negociación del mensaje y a la apropiación de éste en relación con los demás sujetos.

Para aplicar la metodología de análisis de contenido, se utilizará como modelo la telenovela "Morelia", que estuvo en pantallas de la Red ATB, en Cochabamba, por más de un año en horario estelar después de las noticias de la noche. "Morelia" es la típica historia de la niña pobre que emigra del campo a la ciudad; se emplea de sirvienta con una familia millonaria; se enamora del hijo mayor con quien tiene un hijo. El hombre la abandona; por tanto, debe criar a su hijo sola. Finalmente, y después de mucho sufrir, contraen matrimonio. Como se irá viendo más adelante, ese argumento tan común, tiene algo más que decir ya que encierra una serie de símbolos, de mitos que van desnudando a la sociedad contemporánea.

La metodología que propone Martín Barbero se estructura en dos planos: un "Plano del contenido" y un "Plano de la expresión". En ambos se consideran dos niveles. En el primero se encuentra: la "Materia de la representación", es decir ¿qué es lo dramatizado en la obra? y segundo la "Estructura del imaginario" ¿qué es lo dado a ver en el sistema de imágenes?. En el "plano de la expresión", se analizan: "La forma del relato" y el "Lenguaje del medio".

El análisis sobre "Morelia" se basa en el "Plano de contenido" y abarca la "Materia de la representación".

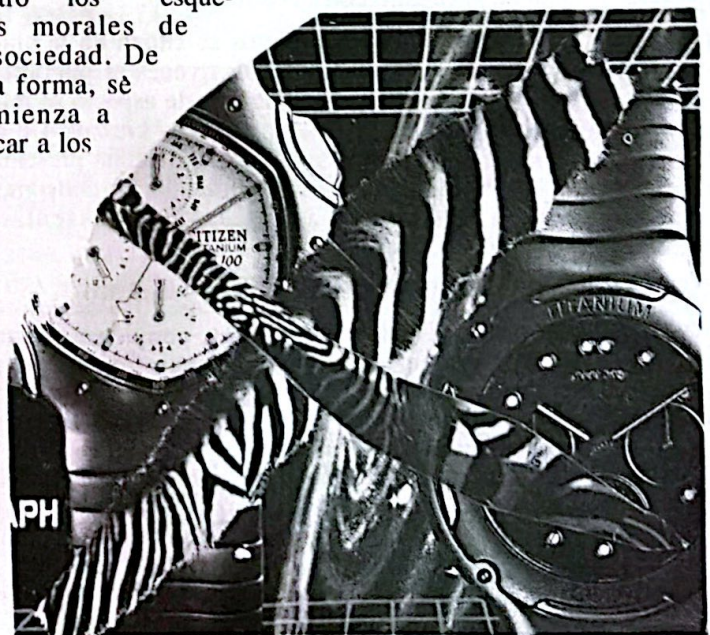
#### Los actores sociales como protagonistas

Existen dos tipos de actores: los arquetipos (sin contextura, sin cotidianidad) o tipos sociales: (individuos que representan rasgos reconocibles en la cotidianidad real). Los actores "tipos

sociales" representan saberes y gestos, modos de ver el mundo y cotidianidades diferentes donde los personajes se anteponen, como lo hacen las clases sociales, a manera de algo que ya se habló líneas arriba: el reconocimiento de las complejas relaciones en sociedad.

Los principales personajes de la telenovela "Morelia" son "tipos sociales". Morelia y Luis Enrique Campos Miranda, en torno a quienes se encuentran otras personas que también son "tipos sociales": familiares, amigos, amantes, etc., todos en busca de sus propios objetivos. Es importante conocer a cada personaje, para lo cual se describen las características físicas, psicológicas y sociales (clase social a la que pertenecen, profesión, su relación con los demás personajes, etc.). Morelia es una campesina mexicana que llega a Miami en busca de trabajo con su hermano y su madre. Es la sirvienta en la casa de los Campos Miranda, donde conoce al hijo mayor (Luis Enrique), de quien se enamora. Es joven, hermosa e ingenua. Morelia, en el transcurso del drama, pasa diversas situaciones: De sirvienta a heredera de un padre millonario, cumple el rol de madre, se convierte en actriz famosa, es condenada a la cárcel por asesinato; luego, el círculo se cierra y vuelve a ser sirvienta de Luis Enrique, para finalmente llegar a ser su esposa. Este personaje descubre a la población migrante que no encuentra espacio de representatividad entre las cerradas esferas sociales de las grandes urbes.

La descripción de los personajes ayuda a confrontarlos con la tradición del melodrama al cual se inscriben; por tanto, es importante analizar las situaciones morales y sociales que ellos construyen desde los conflictos que ponen en escena. No se trata de una descripción absolutamente psicológica, sino enmarcada hacia los roles sociales que cumple cada uno. Luis Enrique Campos Miranda es el prototipo del hombre moderno: soltero, profesional, inteligente y sobretodo sensible. La verdadera causa por la que desprecia a Morelia, pese a estar enamorado de ella, es que descubre que antes de emplearse en su casa como sirvienta, ella trabajó en un cabaret. De esa forma, la imagen "virginal" de Morelia se "cae por los suelos". Luis Enrique se decepciona y no quiere saber más de ella, pues se siente engañado. A medida que se va descubriendo a los personajes, el receptor puede re-conocer situaciones reales que constituyen experiencias concretas, por ejemplo, en este caso específico, los conflictos de género, al observar claramente el tratamiento sobre la imagen de la mujer dentro los esquemas morales de la sociedad. De esta forma, se comienza a ubicar a los



“actores” dentro las complejas redes sociales para lograr una comprensión global de la historia.

### Tipos de conflictos que se manejan en la representación

Los conflictos crean las situaciones que construyen el drama social de los protagonistas; representan el juego de la vida y hay que descubrirlos como aquellos elementos que recrean el reconocimiento cultural. Pueden ser familiares, laborales, por ascenso social, amorosos, etc.

En “Morelia”, se reconocen tres principales conflictos: amoroso, por ascenso social y familiar. Permanecen latentes hasta el último capítulo, y se mantienen paralelos en el transcurso del drama. El principal conflicto es amoroso, ocasionado, en primer lugar, por el rechazo absoluto que sufre Morelia de la familia de Luis Enrique debido a su condición social; segundo, porque Luis Enrique se decepciona de Morelia y cae, ante sus ojos, la imagen de muchacha inocente (diferente a las demás) que lo conquistó. Se rescatan aspectos muy marcados: las estructuras sociales, con la segmentación social y los mitos acerca de la moralidad y la virtud femenina. También se debe destacar la división entre pobres y ricos, entre hombres y mujeres, las jerarquías sociales que buscan la victoria del amor para, a través de él, perder esa rigidez estática que recrea el enmarañamiento del drama.

Se avecinan los conflictos familiares como consecuencia de los primeros, y con ellos, también se presentan los conflictos por ascenso social, donde se demuestra que las luchas constantes no son sólo por vivir, sino por ser “alguien” para tener participación en las rígidas estructuras de las que se hablan. Morelia, desde donde se encuentra, busca desarrollarse como ser humano doblegando a las adversidades que le juega su “destino”.

### Lugares de encuentro donde se sitúa la acción

La importancia de conocer el lugar donde se desarrolla la telenovela viene de aquello que dice Barbero de acercarse al receptor a la realidad, mostrando un barrio, una ciudad, un pueblo o un lugar familiar. Es el hecho de llevar al televidente al espacio de la acción. Porque la telenovela tiene que ver con la evocación del barrio, de modos vitales y a la vez de la pérdida de la memoria campesina de quienes salen del campo rumbo a la ciudad. Fuenzalida ya dijo que la interrelación emisor - receptor se produce cuando existe reconocimiento de algo vivido según la propia experiencia. Es así que el espacio geográfico es para el receptor el lugar de encuentro con su cotidianidad.

En el drama de “Morelia”, los conflictos se sitúan en la ciudad (Miami); se nombra y se añora, reiteradas veces el pueblito de donde proviene Morelia en México. Sólo en este aspecto se refleja un problema crucial: las migraciones campo - ciudad. De esta forma, se puede jugar con la hipótesis de que Morelia presenta la cara de la reivindicación de una esfera que aún no consigue su ubicación dentro las estructuras rígidas que presentan las sociedades latinoamericanas.

### Como media la telenovela entre la realidad y el deseo

¿Por qué vemos una telenovela? Seguramente porque encontramos en el drama de los personajes un poco del nuestro, porque nos inspira a reflexionar acerca de lo que queremos, lo que queríamos, lo que somos, lo que deseamos y lo que tenemos. Todo ello se construye en el melodrama a manera tal vez de denuncia o tal vez sólo de evocación. A partir de este momento, el análisis va estrechamente ligado al consumo como expresión de los deseos del receptor. Éste puede reconocer en la ficción una cotidianidad construida dentro un espacio físico - temporal específico y, por supuesto, la articulación de dicha construcción con la cotidianidad real.

En “Morelia”, se construye una cotidianidad basada en la rigidez de las jerarquías sociales, la renuncia momentánea a los sueños, los cuestionamientos en torno a la moralidad y la inmoralidad de las acciones, los castigos a quienes transgreden las normas establecidas, la mentira, el engaño, el perdón.

El melodrama es un espejo de la conciencia colectiva; por tanto, es evidente que existe una conexión entre lo que está dramatizado allí en la pantalla con lo que nos sucede a los que estamos del otro lado. Comenzando por la estructura de una telenovela: fragmentada en capítulos, siguiendo una continuidad que se desarrolla lenta a nuestro ritmo, como cuando nos faltamos un día del trabajo y al volver todo sigue igual, las personas no han cambiado, no ha ocurrido nada trascendental. La cotidianidad, además, se representa en los problemas comunes de los cuales somos víctimas, como los conflictos amorosos, profesionales, las añoranzas, las luchas, así como la crítica a las estructuras rígidas y la exposición de los grandes conflictos sociales. “Morelia” pone a luz nuevas formas de relación social enfrentando preconceptos establecidos sobre las estructuras sociales: es la conflictiva relación entre Morelia y Luis Enrique Campos Miranda. El drama recrea las contradicciones entre las brechas culturales y morales en la aparente normalidad de la sociedad. Se ponen de manifiesto las turbias redes de complicidad que hacen

50



posible muchos de los triunfos sociales. En este sentido, se juega, por ejemplo, con el problema de la "identidad" y el "origen": El hecho de que Morelia encuentre a su verdadero padre y con él un nombre y un lugar concreto dentro la sociedad; la ida desde el desconocimiento al reconocimiento de la identidad como forma en que lo popular se comprende dentro la complejidad de las relaciones sociales; descubrir que el verdadero dueño de la fortuna de los Campos Miranda es el padre de Morelia y con ello transformar los roles sociales de los protagonistas; lo mismo que aclamar justicia social y mejor situación económica para el pueblo. La anacronía es metáfora.

Finalmente, comprender que en "Morelia" se manejan elementos narrativos complejos, principalmente porque el contexto que recrea pone de manifiesto las características sociales y los personajes se transforman en indicadores de "clase". Actualmente, se puede decir que la telenovela es un vehículo para expresar el drama del nuevo anonimato y de la proletarización dentro las modernas urbes latinoamericanas, y se puede encontrar, precisamente, esa conceptualización en el drama tan común de "Morelia".

Pasar desde el teatro a la telenovela latinoamericana significa conocer de qué forma el pueblo ha podido construir una historia, enfrentándose a su propia realidad con la valentía



de mirarse desde dentro a través de un género (el melodrama) y un formato (la telenovela). Miles de personas, de edades y condiciones distintas, siguen capítulo a capítulo el desarrollo de historias cuyo éxito no se puede medir desde una lógica puramente ideológica o comercial, sino, como podemos comprenderlo, desde las matrices culturales, los usos y las lecturas de un receptor que se ubica frente al drama del cual es creador y protagonista.

#### NOTAS:

Según la racionalidad de la Educación para la Recepción (ER) es necesario transformar el proceso global de comunicación a partir del polo de la recepción. OROZCO & CHARLES. 1990. pp29

OROZCO G., Guillermo. 1991. pp 23

GUINSBERG, Enrique. 1996. pp 70

BARBERO, Jesús Martín. 1992. pp 13

"la dimensión subjetiva sostiene que el reconocimiento significa interpelar o ser interpelado. Así, los sujetos, grupos o clases sociales se hacen y rehacen en la trama simbólica del reconocimiento y las interpelaciones (...) lo que pone en juego el drama es el drama del reconocimiento..." BARBERO, Jesús Martín. 1992. Op.cit., pp 27.

BARBERO, Jesús Martín. 1992. pp 51

BARBERO, Jesús Martín. 1992. pp 57

FUENZALIDA, Valerio. 1996. pp 102

FUENZALIDA, Valerio, 1992. pp 39

Importante revisar brevemente dichos términos: "...el CONSUMO se asocia con hábitos de clase a través del cual nos vemos y nos sentimos, usamos el cue,po, el espacio y el tiempo, tenemos conciencia de lo alcanzable e inalcanzable, y si bien este hábito tiende a ser reproductivo, puede también ser, en determinados contextos, transformador, impugnador, creativo, expresión de deseos: del deseo de una vida mejor..." La LECTURA es una negociación, una construcción, una trayectoria. Los USOS son "... operadores de apropiación de los sujetos, apropiación en la que se articulan un tiempo -la cotidianidad- y las relaciones con los demás sujetos. REPETICION, FRAGMENTO Y SERIE, son "... estrategias discursivas...nos mantiene en suspenso: fragmento-serie...discontinua en el tiempo, continua en la narración, que le permite hoy a la televisión inscribirse con fuerza en nuestras rutinas, en nuestra cotidianidad. RECONOCIMIENTO Y ANACRONIA es "...la búsqueda de una identidad perdida, incierta; de unos padres desconocidos; la lucha contra las apariencias, los sufrimientos, los engaños, las falsas identidades; el determinar al fin quien es quien en el campo de juego.¿ Y no es este drama de identidad, de reconocimiento, uno de los principales dramas latinoamericanos? ¿ No radicará en esta asociación una de las causas fundamentales del insospechado éxito de las telenovelas en nuestro continente? BARBERO, Jesús Martín. 1987. Op.cit., pp 63

La estructura del imaginario se ocupa de los espacio, tiempos y objetos a ver por la telenovela. En la forma del relato preocupa la manera cómo la telenovela articula aspectos como: la presentación de créditos, temas musicales, relación entre los títulos y los relatos, fragmentación (capítulos), la cantidad de información nueva en cada capítulo, el idioma que se habla. Finalmente en el lenguaje del medio, se analizan los aspectos técnicos de filmación. BARBERO, Jesús Martín. 1987. Op.cit. pp 66

BARBERO, Jesús Martín. 1992. Op.cit pp 99.

#### BIBLIOGRAFIA:

BARBERO, Jesús Martín. Televisión y melodrama. Colombia: Tercer Mundo Ed., 1992.

----- "Televisión, Melodrama y vida cotidiana". En Signo y Pensamiento [Bogotá] (11): 60-67, Universidad Javeriana, 1987.

FUENZALIDA, Valerio. "La apropiación educativa de la telenovela". En Diálogos de la Comunicación. [Lima - Perú] (44), 1996.

----- "Telenovelas y desarrollo". En: Diálogos de la Comunicación. [Lima - Perú] (33): 35-40, 1992

GARCIA V., Lola En defensa de las radionovelas". En: Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación. [Quito - Ecuador] (52): 40 - 43, 1995.

GUINSBERG, Enrique. "Comunicación y Subjetividad." En Chasqui [Quito - Ecuador] (53): 68-70, 1996.

OROZCO, Guillermo

Televisión y producción de significados (tres ensayos) México: DECS Universidad de Guadalajara Ed., 1994.

----- Recepción televisiva: tres aproximaciones y una razón para su estudio México: Universidad Iberoamericana Ed., 1991.

OROZCO, Guillermo & CHARLES, Mercedes. Educación para la Recepción. México: Trillas Ed., 1990.