

Al fondo hay sitio: una apelación de los estereotipos

Uceda Belounis, Dahlia Anaïs / Zacarías Nieva, Juan Diego

Antecedentes

En los últimos 15 años, los estudios de telenovela en Latinoamérica y en el Perú están siguiendo el planteamiento que la telenovela, y en especial el melodrama, representan - en ficción - una realidad determinada suscrita en un espacio y en un tiempo dado. Ello nos ayuda a entender las articulaciones que existen entre nuestro objeto de estudio y la construcción que se plantea de las dos identidades de estas familias antagónicas. Ante ello, Jesús Martín-Barbero en su libro “De los Medios a las mediaciones” señala:

“La relación entre Matrices Culturales y Formatos Industriales remite a la historia de los cambios en la articulación entre movimientos sociales y discursos públicos, y de éstos con las modalidades de producción de lo público que agencian las formas hegemónicas de comunicación colectiva. Ejemplo: [refiriéndose al melodrama] ligado inicialmente a los movimientos sociales de los sectores populares en los comienzos de la revolución industrial y al surgimiento de la cultura popular-de-masas, que al mismo tiempo niega y afirma lo popular transformando su estatuto cultural[...]” (1998:xvii)

Por otro lado, María Teresa Quiroz y Ana María Cano (1988) sostienen que la telenovela es el mejor género que equilibra la ficción con la realidad, sin excederse en los términos de actualidad inmediata, dado que otorga un lugar privilegiado a los sentimientos, emociones que se encuentran arraigados en el contexto social de la audiencia.

“[...] Refleja pues, un estado de la sociedad, cuando representa en la ficción situaciones de la vida cotidiana y que tiene cierta permanencia o generalidad. El uso que se hace de estos elementos, cuando se les incorpora a un guión televisivo, imprime verosimilitud al relato” (Quiroz y Cano 1988:191)

Complementando la idea, Omar Rincón (2000:15) dice que las fórmulas del melodrama están muy cercanas a los grandes conflictos que habitan en la vida diaria de las masas urbano-populares de América Latina y el mundo. No obstante, él solo desarrolla la idea en torno al elemento del amor imposible; nosotros, ampliando el concepto y suscribiéndolo a la realidad a analizar, podemos considerar esta misma idea pero en contraste a las formas de cómo la sociedad limeña se está organizando y que la telenovela a estudiar lo planteada de forma cómica y exagerada.

En resumen, Omar Rincón - al igual que los otros autores - expresa que la telenovela y el melodrama es la forma en ficción para representar las identidades de las audiencias y por esa razón ellas se sienten cercanas a este tipo de producto audiovisual

“El rating y la investigación han demostrado que el melodrama es un escenario cultural donde se juegan las identidades representaciones y reconocimientos de las gentes del común. Y esto es así porque sus historias están próximas a las necesidades y expectativas

de las audiencias. Su cercanía se explica porque las telenovelas expresan estéticas más reconocibles; cuentan historias emocionales sobre la lucha entre las clases sociales y los sexos; presentan marcos de referencias para comprender la vida cotidiana; actúan como dispositivo del sueño colectivo y como expresión de los grandes problemas culturales: la paternidad irresponsable, el destino como futuro, el acoso sexual diario, la pasividad masculina, la fuerza femenina, las formas de poder, las historias de los excluidos de las oportunidades de expresión.” (2000:6)

Por otro parte, Guillermo Vásquez (2010) escribe un ensayo sobre la producción y la temática del productor peruano Efraín Aguilar, creador de varios títulos como: “Taxista Ra-Rá”, “1000 Oficios”, “Así es la vida” y “Al fondo hay sitio”. De este último, él señala:

“Al fondo hay sitio (AFHS), como título, destaca ese lema que encarna la cultura combi que se asienta en nuestro cotidiano paso por la ciudad y del que no hemos estado exentos en algún momento. Reconocemos el criterio conformista y de vaga esperanza al que apela, pero sobre todo a aquel rasgo que identifica a esa muy particular y multicultural Lima.”

Un factor que estará presente a lo largo de la telenovela son las diferencias de clase socio-económico y la raza, entre otros factores, los cuales serán el eje central del discurso narrativo, señala Vásquez. Ello se aprecia desde la concepción de diferencias de ambas casas. Primero tenemos la casa de los González, quienes aún no han terminado de edificarla; así pues tenemos paredes sin tarrajear, sin pintar, muebles precarios, etc. En contraposición de la casa de la familia De las Casas, una casa que desborda opulencia y elegancia tanto en el exterior como el interior.

“AFHS nos lleva al mismo centro del prejuicio, haciendo que las diferencias puedan explotar en cualquier momento ante aquel gesto mal interpretado o aquella palabra mal entendida. Es también la diferencia la base de toda esta serie. Contraponer ricos y pobres ya lo habíamos visto en innumerables telenovelas de nuestro continente y desde fuentes como el cine de oro mexicano. [...]. En AFHS se condensan estas polaridades. No se trata simplemente de tener en el mismo sitio a los que son pobres y a los que siéndolo, buscan no serlo para parecerse a los otros, los privilegiados que por supuesto no viven ahí. En este caso tenemos ricos y pobres casi hacinados, cada uno en su propio espacio, colindante uno con el otro. Como si el enfrentamiento fuera parte de la regular convivencia. Sólo la iglesia del Padre Manuel (Fernando Bakovic) está ahí como vigilante de un equilibrio precario.”

Entonces, lo que se tiene es una gama de estudios desde los más genéricos sobre la telenovela y el melodrama tanto en el Perú como en Latinoamérica, que señalan que tanto este formato como su género narrativo por excelencia responden a imaginarios culturales de las audiencias, en tanto apelan a las emociones y sentimientos del televidente y los plasman de tal forma en la pantalla. En nuestro caso de estudio, “Al fondo hay sitio” exagera y ridiculiza estos elementos de la realidad apelando el factor del humor, para aligerar la carga dramática que se narra.

A. Telenovela y el melodrama

a. Contexto histórico en Latinoamérica y en el Perú

La telenovela aparece desde los inicios de la actividad televisiva y estuvo diseñada para cubrir los espacios en la programación de cada canal televisivo que no podía ser cubierto con los programas importados, ya que los melodramas norteamericanos resultaban caro por dos razones principales: el

primero debido a los costos agregados por conceptos de doblaje, y el segundo por el pago que exigían los sindicatos norteamericanos por la exportación del producto en el que han intervenido.

Por ejemplo, en el caso peruano, los primeros dueños de los canales de televisión también eran dueños de emisoras radiales^[1]. Por lo que, al no tener programas importados para transmitir, buscaron en la radio el género que mejor se adecuara a la televisión y que contara además de cierta aceptación del público. Así pues, el concepto de las radionovelas es trasladado a la pantalla chica para ser producido y transmitido al público local.

Jesús Martín-Barbero (1993) señala que la telenovela es el programa que se ha consolidado en América Latina en niveles de legitimación de sintonía y de producción local, pero no sólo para un mercado local, sino internacional, ya que desde comienzos de la década de los 90's se ve una comercialización de las telenovelas latinoamericanas (entre las que figuran las mexicanas, brasileras, argentinas, venezolanas, peruanas y colombianas) en la televisión norteamericana, europea y asiática. Ante este fenómeno mercantil y cultural, Martín Barbero dice:

“En términos latinoamericanos las telenovelas constituyen el primer tipo de programa que ha comenzado a comercializarse con éxito no sólo en otros países de la región sino también en los Estados Unidos y en Europa. Rede Globo del Brasil y Televisa de México, sobre todo, pero también la televisión venezolana, argentina y colombiana están difundiendo ampliamente en América Latina sus telenovelas”. (1993:1)

Asimismo, Nora Mazziotti (2006) sostiene que la telenovela es el principal formato de ficción de la industria cultural en Latinoamérica, el cual expone el género melodramático en sus diferentes manifestaciones, las cuales se manifiestan a través de las emociones, las pasiones y los afectos.

“La telenovela es un género de la industria cultural. Como todo género, está cruzado y tramado por tres instancias: su producción industrial, su textualidad y las expectativas de las audiencias. Para la industria, el concepto de género es necesario, porque determina cómo hacer un producto, qué contar, cómo contarlo. El texto tiene sus convenciones genéricas, sus formalidades, sus límites. Y las audiencias, cuando ven un título, saben de qué género se trata, esperan algo de él de acuerdo con el pacto que el texto les propone” (Mazziotti 1996:13)

Sin embargo, la tendencia en la actualidad es la hibridación en los géneros, la autorreflexión o el autoconocimiento de las reglas; Mazziotti (2006:27), citando a Jane Fuer, señala: “Hay líneas teóricas que piensan que un género comienza con una versión ingenua sobre su mitología particular, y después se desenvuelve hacia una creciente autoconciencia de sus mitos y convenciones”. Mazziotti complementa:

“Si se piensa en muchas telenovelas recientes, que combinan resabios de otros títulos, que enciman conflictos, tonos y estilos, como si la caprichosa sumatoria de elementos bastara para conformar un buen producto [...] un género desarrolla una sintaxis clásica que finalmente se disuelve en una azarosa colección de trazas, marcas usadas para deconstruir el género” (2006: 27-28)

En otras palabras, los géneros y los formatos cambian, se adaptan o modifican sus normas teóricas para construir producciones “novedosas”, este fenómeno es lo que está viviendo la telenovela como muchas de las últimas producciones colombianas como “Yo soy Betty, la fea” (1999) o “Pedro el escamoso” (2001), o en nuestra caso, “Al fondo hay sitio” (2009 - 2012), pero no por ello deja de

ser una novela rosa que narra el amor imposible.

b. El melodrama: género de re-conocimiento

Según Jesús Martín Barbero (1992: 19-20) la telenovela retrata lo cultural, entendido como las matrices y prácticas de conocimiento y comportamiento; lo popular, entendido como el reconocimiento a comportamientos no propios a las competencias de la hegemonía; el melodrama, como expresión de “otras” matrices narrativas anacrónicas. Pero, continua Martín-Barbero, que la telenovela no sólo aparece por esos tres factores, sino también aparece como un espacio de confrontación cotidiana entre el sentido de lo nacional (la temática, los personajes propios, la sensibilidad) y lo transnacional (los modelos y los formatos televisivos en su capacidad de trascender lo nacional).

Mazziotti, reflexionando sobre los estudios de Martín Barbero, se pregunta cuáles son los elementos que hacen factible que la telenovela sea un objeto de una “identidad cultural”, es decir cuales son las invariantes y las variantes del modelo de telenovela. La conclusión a la que llegó fue:

“Las invariantes eran ‘el melodrama’, con sus convenciones para el tratamiento de las relaciones amorosas, sociales y de actuación. Las variables se ubican en las formas en que se asume lo melodramático y la serialidad; y en la recurrencia a nuevas temáticas, estilos e intertextualidades que algunos explicitan o subrayan más que otros” (Mazziotti 2006:25)

Para Martín Barbero (1992:27), el melodrama es el drama del reconocimiento, es lo que mueve la trama, el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias contra todo lo que la oculta y disfraza. Para este autor, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario.

Este género -el melodrama- ha tenido tal envergadura en América Latina por lo que denomina Martín Barbero “narrativa arcaica”, es decir, a través de un esquema simple de personajes, tramas y narración, se cuentan historias que activan matrices culturales populares, las cuales hacen “mover” a las grandes masas, dado que apelan a la cotidianidad de la vida.

Entonces tenemos que el melodrama es una forma en que el espectador logra verse retratado en la pantalla, esperando así generar una empatía que lo convierta en protagonista de las aventuras o desventuras que sintoniza a diario. La vida autorretratada desde Latinoamérica combina lo exótico tanto para dentro (diferentes identidades dentro del imaginario de unidad latina) como hacia afuera (el modus vivendi del tercer mundo), elemento que resulta llamativo para una amplia diversidad de público.

c. La telenovela cómica

Bien señalaba Mazziotti (2006), que actualmente se experimenta con la hibridación de los géneros y formatos televisivos; y la telenovela no es la excepción. Para entender bien cómo esta mezcla se fue dando en la historia, Eduardo Adrianzén (2001), establece que existen tres modos de hacer telenovelas, que, hasta la actualidad, coexisten sin hacerse problemas, ni una forma con otra, ni con el público. Ello se debe fundamentalmente, a su semejanza en su estructura narrativa. La primera es la telenovela rosa clásica, que debe su herencia a las radionovelas. Estas imitan las características del melodrama puro, las cuales se sintetizan en:

“[...] una atmósfera de cierta irrealidad deliberada, de modo cerrado en sí mismo que funciona con sus propias reglas y valores [...]. Son las que el público las percibe como cuentos de hadas [...]. Tienen un solo gran conflicto, relativamente pocos personajes y una absoluta sujeción de los secundarios a las peripecias de los protagonistas” (Adrianzén 2001: 30-31)

La segunda, la telenovela moderna, surge cuando los personajes saltan de ese mundo irreal al mundo real, cotidiano, como a las ciudades. Es en ese momento donde a los personajes se les siente más humanos, más complejos en su estructura interna. Asimismo, se da pase a la creación de historias paralelas para los otros personajes. Los conflictos no solo se focalizan en la imposibilidad del final feliz de cuento de hadas, sino retrata ese problema del amor imposible y lo transporta o lo envuelve en los problemas sociales del ambiente, como los problemas de abuso laboral, la corrupción de autoridades, etc.

Finalmente, está la telenovela postmoderna, llamada vanguardista por otros, por su afición a mezclar y reciclar absolutamente todo lo que se había hecho en la pantalla chica: policial, farsa, aventura, sexo sin tapujos, melodrama lacrimógeno y comedia de enredos. Es en ese tipo de hacer que surge lo que se conoce por telenovela cómica. Ante la telenovela cómica Adrianzén comenta:

“La telenovela cómica es la hija más notoria del postmodernismo. Se trata de un género muy cultivado por los brasileros en sus novelas pastelón. Sin descuidar el romance ni la dosis mínima de sentimentalismo, están repletas de paradojas, gags y slapsticks que las acercan más a la farsa que a otra cosa [...] la telenovela cómica busca básicamente hacernos reír.” (2001:52)

Un ejemplo representativo de este formato-género es Yo soy Betty, la fea^[2], la telenovela colombiana que empieza a mezclar estos dos géneros (el melodrama y la comedia) a través del formato de telenovela.^[3]

B. Identidad

a. Construcción del “yo” del “otro”

Para que una sociedad pueda existir, sostiene Daniel Cabrera, necesita plantearse un conjunto de significaciones que la haga particular y diferente a las otras. A través de ellas se generan las condiciones de posibilidad y representabilidad para la existencia de la sociedad. En otras palabras, sólo es posible pensar una sociedad “cuando se asume la especificidad de la organización de un mundo de significaciones imaginarias sociales como su mundo” (Cabrera 2009:329). Por lo tanto, el autor define a los imaginarios sociales como:

“[...] el conjunto de significaciones que no tiene por objeto representar ‘otra cosa’, sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades: conjunto de esquemas organizadores que son condición de representabilidad de todo lo que una sociedad puede darse.” (2009:331)

Entonces, se asumirá esta especificidad a partir de las identidades colectivas, la cual “se con-forma como el conjunto de creencias compartidas por una sociedad que implican una visión de sí misma como ‘nosotros’, es decir, una autorepresentación de “nosotros mismos” (Cabrera 2009:329). André Jansson (2001:62) complementa la idea a partir del concepto de cultura, al cual entiende como los

deseos emanados del pueblo para poder ver e interpretar al otro y esta interpretación sólo se dará con el intercambio de significados entre el mismo pueblo. Es por ello, que se dice que la cultura no puede ser entendida como una forma individual; en definitiva, la cultura es determinada por la relación entre significación e interpretación.

Por otro lado, para Ernesto Rivera, actualmente el factor que más influye en la construcción de significados en la sociedad son los medios de comunicación, los cuales “imponen nuevos ritmos y formas de vida, imponen modas, determinan el tipo de consumo y otorgan significación a una sola visión del mundo” (2009: 496). Esta influencia, puede ser un arma de doble filo, al producir un alejamiento del ser humano del contacto con la realidad. Pero también, los medios de comunicación pueden ser los portavoces de una representación de esos imaginarios sociales que conforman la identidad colectiva de la sociedad.

“[...] las] manifestaciones de la cultura en la actualidad como formas colectivas identitarias también se recrean en significaciones imaginarias que proveen a los grupos e individuos nuevos códigos, normas, lenguajes que les permiten funcionar y reproducir mecanismos de supervivencia, sin embargo, no podemos dejar de reconocer que dichas manifestaciones son las portavoces de una crisis de las significaciones imaginarias sociales con relación a la educación, la cultura, e incluso del imaginario social moderno.” (Rivera: 2009:500)

Por otro lado, tenemos la concepción del orientalismo de Edward Said, quien nos ayuda a entender mejor la idea del “nosotros”. Según su planteamiento, esta imagen se forma desde la superioridad de posición y dominio frente a “lo otro” cuando se pretende comprender a este mundo diferente tomando como base prejuicios que se tienen desde la cultura original y obteniendo la definición del alterno mediante la negación de lo que uno es.

“El orientalismo es una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y como tal, tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo” (2002: 35)

En resumen, los imaginarios sociales hacen posible que un conjunto de personas se refiera a sí misma a través de un “nosotros”, ello es posible porque se reconocen unos a otros por compartir las mismas ideas, componentes sociales, económicos, culturales, etc. Actualmente, un factor que influye en la construcción de los significados de estos imaginarios sociales son los medios de comunicación que generan, por un lado, un ser acrítico y alejado de los problemas de la sociedad, y por otro, son los medios por donde pueden circular la representación de esos imaginarios.

b. Las clases sociales en el Perú: Contexto histórico y estereotipos

Desde la época de la colonia se aprecia un sistema de estratificación social, la cual aún persiste en el imaginario de muchas personas actualmente. Narda Henríquez (1995) comenta que en el período colonial, se consideró los siguientes criterios para componer la estratificación social. Primero estaba la adscripción por nacimiento a la casta de los españoles o a los nobles incas. Segundo, se consideraba las propiedades como símbolo de status y de linaje dentro de la sociedad. Finalmente, estaba el poder de los blancos, como símbolo de prestigio y poder.

Para muchos nobles indígenas, la solución a no perder poder dentro del nuevo orden social fue entablar alianzas matrimoniales con españoles (blancos), donde las tierras eran, muchas veces, condición de trueque o dote para poder ascender socialmente. Con ello, los indígenas campesinos de la sociedad inca pierden a sus dirigentes nobles.

No obstante, ya por la década de los treinta y setenta del siglo pasado. Otro elemento entra a tallar en la estratificación social: la expansión de la economía y del mercado. Narda Henríquez comenta al respecto:

“Se está construyendo un nuevo patrón de reproducción social, que sustenta principalmente en esfuerzos individuales, familiares y redes comunitarias. En este contexto, las relaciones interpersonales siguen siendo fuente de poder y los grupos de interés que se conforman pueden tener carácter coyuntural.” (1995:293)

La década de los sesenta, por otro lado, se caracterizó por una expansión de la clase obrera y de una fuerte presencia de los grupos gremiales, la expansión en la educación para ambos sexos y el auge de la clase media. Henríquez, afirma que estas transformaciones generan una base social “modernizante”, pero aún así, la presencia de la división de clases sociales está muy marcada en el país. Sin embargo, este auge económico hace que muchas familias puedan ascender socialmente y ubicarse en las esferas más altas de la división social.

Hoy en día, en el debate sobre la estratificación de la sociedad peruana se toma en cuenta, cada vez más, que es el factor de la etnicidad o el componente cultural lo que remarca esas diferencias sociales, las cuales antes eran establecidas por el factor económico. Ya Henríquez comentaba en la década de los noventa que actualmente existe una creciente autoafirmación de la etnicidad como referente de identidad, pero eso se queda solo en el discurso y no es llevada a la práctica, sino ocurre todo lo opuesto. En la praxis la población prefiere referirse como “mestizo” o como un “proyecto de cholo” o “cholo emergente”.

Marco metodológico

El análisis que se llevará a cabo responde a una investigación cualitativa, en donde se tratará de explicar las formas y mecanismos audiovisuales que se emplean en la telenovela para marcar las diferencias en las identidades de las dos familias antagónicas. Por otro lado, el diseño de esta investigación es explicativo, dado que no sólo se quedará en la descripción del objeto, sino que explicará el porqué se emplearon esas técnicas audiovisuales en dichas escenas para exponer esas diferencias.

Para llevar a cabo el análisis, tendremos que primero describir - a modo de presentación - a los personajes y a los acontecimientos. Luego pasaremos al análisis propiamente dicho, el cual está basado en la metodología de la semiótica narrativa de Courtés (1997), la cual es descrita en su libro "Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación", y consiste en un estudio en tres fases del discurso o del texto a analizar, el nivel narrativo, el semántico, y el nivel enunciativo. Para el presente trabajo sólo se tocarán el primer y último nivel (el nivel narrativo y el nivel enunciativo).

A través de la observación se podrá analizar las dos fases. En la primera sólo se analizará las escenas escogidas, y sólo se expondrán y analizarán las acciones de los personajes. Mientras que en el nivel enunciativo se analizará los mecanismos por el cual los elementos audiovisuales, en este caso la fotografía y el sonido, son planteados en relación al guión y cómo estos aportan al significado de las escenas.

Análisis

La telenovela “Al fondo hay sitio” responde a un tratamiento visual del género de comedia. Es por ello, que los movimientos de cámara y empleo de sonidos y/o música se sustentan en ese género. Sin embargo, se puede encontrar elementos de oposición narrativos y audiovisuales que hacen pensar en una propuesta de alteridad en la construcción de las identidades entre las familias protagónicas, el cual responde, en gran medida, a la construcción generalizada que tiene el público que consume este tipo de productos. Para el presente análisis empezaremos a presentar y describir los hechos narrativos en las escenas a trabajar; luego se analizará los elementos fotográficos y sonoros para ver cómo se plantea dicha oposición en la construcción en las identidades entre las familias González y De las Casas.

Las escenas presentadas forman parte del primer episodio de la primera temporada de la telenovela. Es por ello que en ella vemos elementos introductorios de los personajes. En la primera de ellas, la familia González - todos sus miembros excepto Charito, quien se encuentra en la casa - llega a su hogar luego del trabajo, el colegio o del simple placer de pasear en la calle. Todos entran frenéticos en busca de un plato de comida (patasca), gritan, se pelean por comentarios sin sentido. Por ejemplo Doña Nelly, la matriarca de la familia, le reclama a su hija Teresa el estar siempre rodeada por hombres que no están a su altura; por su parte Joel, el sobrino de Teresa, molesta a su tía por esta actitud, lo que hace que Teresita explote y le diga que ella es famosa y que sólo firma autógrafos, nada más. Don Gilberto, el patriarca, lo único que piensa es en la comida que Charito le va a poner en la mesa, y compara el potaje con el de su madre. Los otros hijos de Charito, Grace y Jaimito aumentan la bulla en la mesa haciendo que todos hablen al mismo tiempo y no puedan disfrutar de la comida.

Mientras tanto, en la casa de la familia De Las Casas todo sucede en orden y en calma. El mayordomo Peter prepara el desayuno con parsimonia y elegancia; presenta el jamón y el queso, luego los huevos revueltos; limpia el exceso de comida en los platos, sirve equitativamente el jugo para cada integrante de la familia. Luego, empieza a despertar a cada miembro de la familia para que baje a desayunar; mientras que la matriarca de la familia, Francesca, se levanta con gusto, sus nietos se divierten en molestarse uno al otro. Por su parte, el matrimonio entre Miguel Ignacio e Isabela prefiere tomar el desayuno en la terraza en vez del comedor.

Con esta breve presentación de ambas escenas podemos ver - desde los elementos narrativos - oposiciones y símiles en la propuesta del guión. En primer lugar tenemos actitudes completamente opuestas frente a un mismo hecho: la comida. Mientras que la familia González es bulliciosa y estresante, la familia de Las Casas se presenta como refinada. No obstante - como ya se mencionó - la serie está pensada en el código de la comedia. Es por ello que en la familia de las Casas vemos cómo Fernanda le tira un vaso de agua a su hermano para despertarlo, pero este hecho no le quita la cualidad de elegancia a la familia, sino se le permite por el mismo código; otra acción fuese que en vez de un vaso fuera un balde, allí pasamos a otra lógica de análisis, dado que, si se hubiese usado un balde la acción desbordaría frente a esa finura y delicadeza, la cual está siendo suscrita en esta familia. Además hay que indicar que en la comida no son los mismos platos, y se da oposición entre un plato típico (peruano) y un plato más bien “europeo-occidental” (los huevos revueltos con jamón); y es que estas oposiciones apelan a los estereotipos presentes en el público para marcar las diferencias entre los de clase media-baja o provinciana y los de clase alta o capitalina.

De este modo, tenemos el principal elemento de oposición en la historia, la cual es la disyuntiva entre el provinciano y el capitalino. Desde las primeras escenas se nos presenta a la familia González como una familia de clase media-alta de la provincia de Ayacucho; llegamos a la

conclusión que son una familia de clase media-alta por dos razones. La primera es la casa, la cual es una gran casona colonial y la segunda es por la actitud de Doña Nelly en toda la telenovela (las tres temporadas), pues afirma pertenecer a una gran familia. En cambio, los Maldini - De las Casas son más bien una familia de clase alta, con grandes negocios, que vive en una de las zonas residenciales y exclusivas de la capital.

Esta llegada de lo provinciano al barrio de Las Lomas también significa, más allá del texto de la comedia, una apertura de puertas a lo que se está dando desde hace ya varios años: la llegada y mezcla cultural de otras culturas. Dentro de este pequeño universo de la ficción se deja ver entre líneas la construcción de lo que sería, en palabras de Matos Mar, una sociedad nacional auténtica. Son además reflejo de un país que avanza a la par con el desarrollo nacional, pues al vivir en un barrio considerado de clase alta podemos ver que su desempeño laboral es el de una persona que sobresale frente a la adversidad.

Asimismo, tenemos el contraste entre el ama de casa y el mayordomo. La primera figura es representada por el personaje de Charito, quien vemos desde el inicio como una mujer que se dedica a las labores domésticas de la casa como el lavado de ropa o la cocina. Es en este último espacio que deseamos detenernos. Desde el plano enunciativo, vemos a Charito enmarcada en la cocina, como si ese espacio fuese una jaula o un centro de operaciones y del cual sólo puede salir cuando la labor está terminada; sin embargo, su actitud frente al resto de la familia es de igualdad, ella forma parte de la familia como un miembro más, actúa de forma cariñosa con todos sus integrantes. En cambio, en la otra familia tenemos un personaje muy refinado que tiene un trato de subordinado-patrón muy presente, recordemos que Peter se dirige a los integrantes de la familia como: “madame”, señorita/señorito, señores, etc. A la matriarca de la familia se dirige con un vocablo francés que significa señora; el empleo de ese idioma se considera culturalmente como un idioma elegante y refinado.

Por otro lado, un símil que se encuentra en ambas construcciones familiares es el poder del matriarcado. En la familia González quien decide y hace valer su palabra es doña Nelly, quien critica constantemente a su nuera desde la comida hasta su propia actitud frente a la crianza de sus nietos. En cambio en la otra familia, es Francesca quien tiene el poder, es ella quien decide dónde se desayuna y si no hace valer su voz, ella se impone en la escena; es lo que ocurre frente al rechazo de Miguel Ignacio de desayunar en el comedor, lo que hace que Francesca decida desayunar en la terraza con ellos con el pretexto de tener unida a la familia.

Con estos primeros vestigios podemos afirmar que narrativamente la telenovela apela a construcciones de la audiencia para crear la oposición de ambas familias, y es que la telenovela recurre a ese método. Lo que debemos después reflexionar es sobre el porqué estos elementos representan las construcciones de esas identidades en particular.

En el ámbito de la enunciación, como se detalló al principio, se analizará dos componentes: la fotografía - significación en los movimientos de cámara y tipos de planos - y el uso de la música. Lo primero que resalta en estas dos escenas que se está comparando es el movimiento de cámara. En la primera escena, que es sobre la familia González, se utiliza un plano secuencia, con acercamientos a cada integrantes, pero movimientos bruscos o no tan “finos” en su realización. Se aprecia - desde nuestro punto de vista como realizadores audiovisuales - que toda esta escena fue hecha a partir de cámara en mano. En cambio en la otra escena se emplean diversos planos -en especial planos detalles- y con movimientos suaves, los cuales por oposición son realizadas con soportes rígidos (dollys y trípodes), por lo que la imagen resulta “limpia”.

Entonces, tenemos esta primera oposición de las técnicas de realización, lo que genera una primera lectura del significado. Mientras que la cámara en mano resulta un poco menos invasiva (por momentos) imposibilita al espectador de poder ver detalles (como por ejemplo el plato de comida), además que propone una estética más bien “imperfecta”, con movimientos que en el argot de los realizadores audiovisuales se denominan “sucios”, que por oposición a la otra escena esta resulta más bien una escena mejor cuidada en una estética denominada “fina”; a diferencia del primero en ella si se muestra los platos de la comida. Y es en este elemento de mostrar y no mostrar de los alimentos que queremos detenernos.

La opción de mostrar y especialmente exhibir los alimentos por parte del mayordomo de la familia Maldini - De las Casas nos hace pensar varias cosas. La primera es la forma de como muestra los platos: los exhibe como si fueran una obra de arte, limpia el exceso de comida, acomoda todos los elementos para que estén en orden y en su sitio. Peter está contento con su obra. Luego se nos muestra un plano de la obra terminada: flores en la mesa, vasos y platos en su sitio, por fin la obra maestra está acabada y Peter - como el imaginario de un pintor - admira su obra, se encuentra satisfecho de ella. Todas estas reflexiones también se intensifican con el segundo elemento que queremos presentar: la música. La banda sonora para esta primera parte descrita es una pieza de música clásica, la cual está reforzando la idea de elegancia y finura planteada desde el comienzo del análisis, además que ayuda a crear un ambiente de calma y paz, cosa que es opuesta en la otra escena, que no tiene una banda sonora, pero que la bulla y los gritos ayudan a crear una idea de la familia González. Así mismo, quisiéramos solo mencionar que la música que viene seguida a la música clásica en la escena de los Maldini - De las Casas aporta más bien al género comedia, y con ello reforzamos las ideas del vaso de agua, las pequeñas incidencias de bulla en la escena.

Con este primer panorama tenemos varios vestigios de cómo los realizadores audiovisuales plantean en un primer momento, a partir del guión, oposiciones simples para generar mayor distancia y oposiciones, los cuales ayudan a crear mini historias de amor y desencuentro entre los personajes. Asimismo, desde un planteamiento más artístico del sonido y la fotografía vemos un intento de oposición en estos campos para reforzar esa distancia ya planteada desde la historia.

Conclusiones

Ante este panorama tenemos unas primeras conclusiones acerca del tema propuesto. La telenovela “Al fondo hay sitio” ejemplifica - desde el género de la comedia - los estereotipos que tiene la audiencia sobre lo que significa pertenecer a un círculo familiar de provincia y de la capital. Además esta idea es reforzada desde la telenovela a partir de ejecución de la fotografía y del sonido, los cuales están siendo usados en oposición constante, para remarcar esas diferencias.

Sin embargo, todo ello no es ajeno al género melodramático dado que, como hemos presentado en el marco teórico, el melodrama recoge del “mundo real” conceptos y actitudes, luego las convierte en narraciones ficcionales; cada narración, cabe mencionar, se adecua dependiendo de los otros géneros al cual está suscrito. En este caso, la telenovela también apela a situaciones inverosímiles o absurdas para generar el gag.

Finalmente, quisiéramos mencionar que los siguientes análisis abarcados en el tema, deberían estar al cómo se forma y el porqué se debe las oposiciones de construcciones de identidad entre familias provincianas y capitalinas en la audiencia de esta telenovela. Así pues tendremos un mejor panorama de investigación.

Bibliografía

ADRIANZÉN, Eduardo

2001 Telenovela: cómo son cómo se escriben. Lima: Fondo Editorial PUCP.

AGUILAR, Efraín (productor)

2009 Capítulo 84 de la telenovela Al fondo hay sitio. [video online]. Lima: América Televisión. Consultado el 16 de octubre del 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=56pABB5pfcc>

ANDERSON, Benedict

1993 Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión sobre el nacionalismo. Argentina, Fondo de Cultura económica

BORDWELL, David

1996 La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós

CARBERA, Daniel H.

2009 “Comunicación y educación. Dinámica de la identidad desde el imaginario social”. En: Gaceta Ide@s CONCYTEG. Consejo de Ciencias y Tecnología del Estado de Guanajuato. Año 4, Número 45, pp 328-336. Guanajuato: Cultura y Educación: Nuevas identidades e Imaginarios sociales. Consultado el 05 de julio del 2010.

http://octi.guanajuato.gob.mx/octigto/index.php?option=com_wrapper&Itemid=3

CARLÓN, Mario.

2004 Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos. Buenos Aires: La Crujia

COURTÉS, Joseph.

1980 Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación. Buenos Aires: Hachette.

1991 Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos

GAUDREAULT, André.

1995 El relato cinematográfico: cine y narratología. Barcelona: Paidós

GROMPONE, Romeo.

1999 “Capítulo 3: Los medios y la recreación real o imaginada del vínculo social”. En: Las nuevas reglas de juego. Lima: IEP, pp. 107 – 155.

HENRÍQUEZ, Narda

1995 “La sociedad diversa, hipótesis sobre la reproducción social” En: PORTOCARREO, Gonzalo y Marcel Valcárcel, ed. El Perú frente al siglo XXI. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 289 - 319

JENSEN, Klaus Bruhn

1997 La semiótica social de la comunicación de masas. Barcelona: Bosch

MARTÍN-BARBERO, Jesús

1978 “Discurso de Televisión: La sociedad como espectáculo” En: Comunicación masiva: Discurso y Poder. Quito: Época, pp. 186 - 226

- 1985 La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular. Cali: Universidad del Valle. Pp. 22
- 1987 “La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana” En: Diálogos de la comunicación. Número 17, junio. Pp. 12. Consulta: 02 de julio de 2010 http://www.dialogosfelafacs.net/revista/dialogos_epocadet.php?ed=81&cod=1
- MARTÍN-BABERO, Jesús y Sonia Muñoz (cord.)
1992 Televisión y melodrama. Bogotá: Tercer mundo
- MATOS MAR, José
2004 Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después. Lima. : Fondo Editorial del Congreso del Perú
- MAZZIOTTI, Nora
1996 La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós
- 2006 Telenovela: industria y práctica sociales. Bogotá: Grupo Editorial Norma
- RIEGNER, Marina.
1992 “Televisión: Un discurso autoreferencial”. En: Diálogos de la comunicación. Número 33, junio. Consulta: 29 de marzo de 2010 http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca-33.php
- RINCÓN, Omar
2002 Televisión, video y subjetividad. Bogotá: Editorial Norma
- 2006 Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. Barcelona: Gedisa
- RIVERA, Ernesto
2009 “El imaginario social moderno y la constitución de nuevas identidades”. En: Gaceta Ide@s CONCYTEG. Consejo de Ciencias y Tecnología del Estado de Guanajuato. Año 4, Número 45, pp 495-501. Guanajuato: Cultura y Educación: Nuevas identidades e Imaginarios sociales. Consultado el 05 de julio del 2010. http://octi.guanajuato.gob.mx/octigto/index.php?option=com_wrapper&Itemid=3
- SAID, Edward
2002 Orientalismo. Debate. España, Primera edición.
- SILVERSTONE, Roger.
2007 “De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global”. En: Diálogos de la comunicación. N. 33, mayo-agosto. Consulta: 29 de marzo de 2010. <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos-med-33RogerSilverstone.php>
- QUIROZ, María Teresa y Ana María Cano
1988 “Los antecedentes y condiciones de la producción de telenovelas en el Perú”. En: Estudios sobre las culturas contemporáneas, año/vol. II, número 005, pp 187-221. Colima: Universidad de Colima. Consulta: 03 de julio de 2010. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31620507.pdf>

VARIOS

2000 “Identidad en flujo: telenovela, rock, fútbol, carnaval y telenovela” En: Gaceta, Número 47 (Mayo - Junio), pp. 6 - 46. Colombia. Ministerio de Cultura

VÁSQUEZ FERMI, Guillermo

2010 “En busca del formato Betito: Al fondo hay sitio, una mirada a nuestras diferencias”. En: La mirada de Telemo. Consulta: 18 de octubre de 2011.

<http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/en-busca-del-formato-betito>

^[1] Un ejemplo de ello, son la familia Delgado, que ya por la década de los 50's eran propietarios de la cadena radial Panamericana. Y que a mediados de esa década compran la señal de televisión Panamericana (canal 5, en Lima actualmente).

^[2] La telenovela narra la historia de Betty, una desafortunada mujer, quien no posee belleza física (o establecida por los parámetros de la estética occidental), pero quien posee un gran corazón e inteligencia. Ella tendrá que romper la barrera de la belleza para poder estar junto a su amor Armando (su jefe).

^[3] La diferencia entre formato y género está en la forma como se estructura la narración y la forma de cómo se cuenta la historia. El formato televisivo es la forma cómo se estructura el guión, a partir del número de capítulos que hará posible narrar los conflictos entre un número determinado de personajes, el cual es dictado por cada formato. En cambio, el género da las pautas de cómo abordar la temática a desarrollar la historia. Por ejemplo en la telenovela melodramática se espera que su duración sea de 120 capítulos, en donde se narre el amor imposible entre los protagonistas (esto se puede deber por las barreras de clases sociales) y cómo ellos tratan de estar juntos.