

## Dulce Amor. Regularidades y discontinuidades de la telenovela argentina

García Fanlo, Luis

---

Recibido: 5 de abril de 2012  
Aceptado: 15 de abril de 2012

### Introducción

La telenovela es uno de los géneros fundacionales de la televisión argentina. Tributaria del radioteatro, de la que asimiló la circulación de actores, libretos y autores, así como del género melodramático, el folletín por entregas y la novela naturalista, de su simbiosis surgió un estilo propio y claramente distintivo en relación con sus similares latinoamericanas (Mazziotti, 1995). La telenovela se convirtió en un elemento fundamental de la cultura televisiva de masas haciéndose dueña y señora de las tardes televisivas y del público femenino hogareño, hegemonizando la reproducción de representaciones y estereotipos sobre la cultura y los modos y formas de ser de lo popular.

Sin embargo diversos autores han señalado que ese típico estilo argentino de producir y consumir telenovelas entró en crisis durante la década de 1990 hasta nuestros días (Mazziotti, 2008; Aprea y Soto, 1997). Las políticas neoliberales y los efectos de la globalización sobre la producción televisiva solicitaron la importación de telenovelas “enlatadas”, en particular de México, Colombia y Brasil, a la vez que las necesidades de buscar mercados internacionales para los productos locales requirieron asumir estilos narrativos no tan marcadamente nacionales apelando a fórmulas más cosmopolitas y universalistas en términos ético-culturales y estéticos. Al mismo tiempo, se produjo un auge de la telecomedia, las *sitcom*, los *talk shows* y los *reality shows* que impusieron nuevas posiciones espectatoriales y regímenes de visionado cuya novedad incluía la hibridación entre formas narrativas consideradas más realistas con elementos propios de la telenovela.

No obstante la telenovela argentina ya reconocía, durante las cuatro décadas que van desde mediados de 1950 a mediados de 1990, importantes mutaciones asociadas a crisis del formato que pueden ser leídas como una compleja historia de regularidades y discontinuidades. Los estudios sobre la historia de la telenovela argentina suelen distinguir tres etapas más o menos diferenciadas entre sí dada la hibridación y subsunción de estructuras, temáticas y estilos que las entrecruzan en tanto variantes de una invariante. Aprea y Soto (1998) proponen la siguiente clasificación:

- 1) Telenovela clásica, ligada a la tradición melodramática de desarrollo narrativo lento y lineal, excesivamente exagerada y esquemática tanto en términos de la construcción de los personajes como en la ambientación, típico ejemplo de verosímil genérico;
- 2) Telenovela moderna, más cercana al drama realista sin llegar a la tragedia que incorpora a sus historias menciones o citas de conflictos y acontecimientos sociales, típico ejemplo de verosímil social;

3) Telenovela posmoderna o neobarroca, que se distingue por la yuxtaposición de rasgos propios del género con otros ajenos que hacen difícil su reconocimiento como telenovela y se asimila más al serial televisivo norteamericano, con personajes que no se inscriben claramente en la dicotomía bueno/malo y con formas de exhibición del sufrimiento de las heroínas que adquiere caracteres radicales o se alejan totalmente de la matriz genérica al asumir rasgos propios del género aventuras y/o de la telecomedia.

De modo que esta clasificación nos permite resignificar esa crisis de la telenovela de los '90 e interpretarla en términos de una discontinuidad de su modalidad posmoderna o neobarroca; más que una crisis de ruptura estaríamos ante una hibridación de transición que, no obstante, sigue manteniendo fuertes regularidades asociadas tanto a sus gramáticas de producción como de reconocimiento.

¿Qué sería lo propio y distintivo de la telenovela más allá de las clasificaciones sociales, teóricas e históricas? ¿Cuál sería el elemento en crisis que impediría su funcionamiento actual en la industria cultural de masas televisiva en Argentina? ¿Qué es lo que la audiencia reconoce como telenovela y cuales son los efectos de sentido, en términos de producción-consumo que genera en la audiencia?

### **¿Qué es una telenovela?**

Las clasificaciones sociales de los géneros televisivos, que son las que realizan los individuos en su vida cotidiana y a partir de las cuales reconocen lo que visionan o dejan de visionar, establecen que ante todo una telenovela o mejor aún “el teleteatro” o “la novela” consiste en la narración de una historia de amor de carácter melodramático, es decir, “que haga llorar” tanto a los personajes como a los televidentes ante las tribulaciones de relaciones amorosas fuertemente pasionales que deben afrontar un sinnúmero de obstáculos de todo tipo para concretarse y que necesariamente, en el último capítulo, tendrá un final feliz. No es entonces la incertidumbre sobre el desenlace de la historia lo que seduce a la audiencia sino cómo se llegará a ese desenlace.

De modo tal que en términos conceptuales visionar una telenovela implica una actitud pasional que se inscribe en un sistema de actitudes y un régimen de creencia particular cuyo reconocimiento genera fidelidad, diaria y serial, que se encarna en los personajes y en la empatía que éstos generan en la audiencia (tanto los protagonistas como sus antagonistas imprescindibles) y en una historia plagada de grandes conflictos que se sufren como si fueran propios. Estas serían las claves de la relación que se establece entre el texto y el televidente: el espectáculo de una pasión (Mazziotti, 1995, Escudero Chauvel, 1997).

Pero una telenovela –como cualquier otro género mediático- también opera estructurando hábitos de consumo, comunidades de consumidores y de fans, con reglas y códigos propios. ¿Qué es lo que se consume? La telenovela misma se consume, es decir, los efectos de sentido que produce la historia en la subjetividad del televidente, las representaciones, valores, símbolos, y códigos culturales que estructuran el mundo diegético ficcional, y también se consumen hábitos, formas de conducirse y maneras de hacer-sentir-pensar, pero sobre todas las cosas modos de emocionarse<sup>[2]</sup>. Sin embargo este consumo no debería ser considerado como una recepción pasiva por parte del espectador. La telenovela –como cualquier otro programa de televisión- no actúa directamente sobre las conductas de los individuos visionantes sino que estructura campos de acciones posibles, conduce-conductas, induce interpretaciones y le pone ciertos límites a esa interpretación. El espectador sabe que está viendo una telenovela, es decir, una ficción, y lo que exige de ella no es otra cosa que un verosímil genérico, es decir, que la historia sea narrada tal y como las reglas del género lo requiere.

Según Vilches (1997) toda narración serial televisiva es una representación social y el modo en que el público interpreta esta representación es la forma de usarla para la construcción social de realidad; esta construcción requiere que el televidente ponga en juego conocimientos sociales previos que en el caso de la telenovela parecen remitir a una matriz en la que se correlacionan el poder, el género y la moralidad, es decir, que los espectadores reales negocian el texto narrativo a través de las relaciones: dominante/dominado, hombre/mujer, bueno/malo que ya traen consigo y que confrontan, asocian, critican o asimilan con las que la telenovela les ofrece. Lo importante es que si el conflicto representado no existe previamente para el televidente entonces no será reconocido como tal en la ficción.

Pero, además, lo que se pone en juego en ese reconocimiento es que tanto el poder, como las relaciones entre hombres y mujeres y los códigos morales asociados a estas relaciones van a ser leídos desde los sentimientos. En una telenovela, que los espectadores crean o no crean en los sentimientos que representan los actores es crucial. Se trata no de la verosimilitud del llanto (el espectador sabe que es un actor el que llora y por lo tanto sabe que el sentimiento no es auténtico) sino de su credibilidad (el personaje, en esa situación, bajo esas condiciones que le impone el texto, es o no creíble en su llanto).

En suma, en las telenovelas el problema no es ser rico o ser pobre sino carecer de sentimientos, tener sentimientos, expresar los sentimientos y el modo en que se lo representa. Son los sentimientos o mejor dicho el régimen sentimental del dispositivo telenovela el que produce o intenta producir el enganche o relación personal entre espectador y narración que toda telenovela necesita para funcionar como tal y en este registro los actores y las actrices ocupan un lugar fundamental[3].

### **Dulce Amor ¿regularidad o discontinuidad de la telenovela argentina?**

Según Steimberg (1997) la telenovela clásica, y en principio es en ese lugar donde ubicamos inicialmente a *Dulce Amor*[4], requiere repetición y cierta desmesura normada que implica una caricaturización de los personajes y situaciones en clave paródica. Esto implica que la representación sea verosímil en términos del género y se asocie, bajo diferentes gradaciones, a un verosímil social aunque éste nunca debe ser traspasado por redefiniciones culturales, ideológicas o políticas de coyuntura. El relato debe asumir un carácter fuertemente anafórico, con un desarrollo narrativo lento y lineal que garantice la claridad del planteo dramático en el que se ponen en juego grandes (universales) conflictos y soluciones y estar asociados a relatos paralelos, nítidamente secundarios, que en principio solo tienen como finalidad generar lentitud en el desarrollo del relato principal.

Aquí debemos detenernos porque en el caso de *Dulce Amor* esa secundariedad y subsidiariedad de los relatos paralelos no aparece tan clara ni en producción ni en reconocimiento. Las historias paralelas son secundarias, pero adquieren una autonomía, profundidad y complejidad narrativa inusual tanto para la telenovela como la telecomedia en las formas en que han sido producidas con anterioridad. En *Dulce Amor* las historias secundarias son efectivamente paralelas a la historia principal pero en generaciones diferentes (jóvenes-adultos-mayores). De modo que esta dispersión del formato opera ampliando el potencial de espectadores que siguen siendo mayoritariamente mujeres pero ahora de todas las edades[5]. Volveré sobre esta cuestión más adelante.

Pero una telenovela no es cualquier historia de amor conflictivo, sino de determinados amores conflictivos que responden a múltiples y recíprocas interrelaciones según la siguiente estructura:

identidad perdida, oposición buenos/malos, triángulos amorosos por doquier, y oposición de clase. Y un ingrediente insustituible que está dado por la ecuación secreto/revelación/ocultamiento/desenmascaramiento: “decir la verdad” es esencial porque ahí es donde se juega el todo o nada de la trama narrativa y del involucramiento de la audiencia.

*Dulce Amor* responde claramente a esta estructura aunque con variaciones significativas con respecto a la telenovela clásica, porque no solo la historia principal sino también las laterales implican una identidad perdida, porque si bien hay buenos y malos éstos lo son en términos relativos, porque los triángulos amorosos llevan consigo triángulos secundarios y porque la oposición de clase presenta matices no antagónicos cuyas fronteras sociales no están nítidamente establecidas. Y en cuanto al secreto también hay marcas claramente diferenciales con respecto a la estructura canónica del género aunque coexisten con otras clásicas[6].

En el caso de *Dulce Amor* todos los secretos que están en juego tanto en la historia principal como en las secundarias son de carácter interdiegético, es decir, existen solo en la diégesis y solo entre algunos personajes: el televidente tiene, como el autor, una mirada omnímoda y no hay secretos para ellos, por lo tanto la expectativa que alienta la fidelidad tiene que ver con cuando, cómo y bajo que circunstancias quienes conocen la verdad la revelarán y cuales serán las consecuencias de esa revelación no solo para los personajes involucrados sino también para el desarrollo de la trama.

Pero lo que en *Dulce Amor* marca una diferencia, con respecto al tratamiento habitual del secreto en toda telenovela, consiste en que la protagonista está sujeta a un doble ocultamiento de la verdad sobre sí misma y sobre su relación amorosa antagónica y que, de alguna manera, ambos ocultamientos están íntimamente relacionados con quien ella cree ser y lo que cree que son sus afectos más íntimos y familiares. Hasta aquí entonces las regularidades y discontinuidades con respecto al verosímil genérico.

En cuanto al verosímil social no solo tiene una incidencia decisiva en la trama sino que presenta una peculiar diacronía tanto espacial como temporal ya que el espacio social en el que transcurre remite claramente a instituciones como el barrio, la fábrica mercadointernista que le da vida –en particular como fuente de empleo directa o indirecta de todos los vecinos- y a una burguesía familiar típica de la estructura social predominante en la Argentina entre los '50 y los '70 aunque la diégesis transcurre temporalmente en nuestra actualidad del siglo XXI[7].

Esta diacronía resulta fundamental porque remite a una relación entre clases sociales en la que la oposición burguesía-proletariado es presentada más como alianza que como conflicto de clases, en clave romántico-populista de claras reminiscencias peronistas clásicas: el enemigo del barrio y de la empresa es un misterioso “grupo inversor” inmobiliario motorizado por personas ajenas a ese micromundo en el que impera una economía cerrada y local cuyo objetivo consiste en destruir simultáneamente al barrio y a la empresa para conseguir sus objetivos económicos (una referencia que evoca el imaginario social de lo que en Argentina se nombra como “oligarquía”).

De modo tal que los buenos y los malos, los ingenuos y los cínicos, los ricos y los pobres, los que aman genuinamente y los que simulan hacerlo, se definen en función del lugar que ocupan entre quienes defienden ese micromundo anacrónico que ha sobrevivido a las vicisitudes del neoliberalismo y la globalización y quienes quieren destruirlo.

## Conclusiones

Ahora bien, el éxito de audiencia de *Dulce Amor* y el hecho significativo de que sea emitida en el *prime time*, un horario no habitual para el género telenovela ¿que implicancias tiene en esta serie de regularidades y discontinuidades de la telenovela argentina? ¿Marca el fin de la crisis de la telenovela en Argentina y su retorno como género masivo o implica una reactualización ya sea como retorno del clasicismo o superación del posmodernismo neobarroco? La respuesta a estas preguntas, en el contexto de este breve texto, no podrá ser otra cosa que provisorio, incompleto e hipotético no obstante es posible esbozar algunos lineamientos para orientar investigaciones y reflexiones productivas.

El contexto teórico que orientó mi análisis relativiza el uso del término crisis en clave ruptura-continuidad remplazándolo por una aproximación que entiende el devenir histórico cultural en términos de regularidad-discontinuidad. Este cambio de perspectiva implica relativizar la emergencia de lo nuevo y hacer más hincapié en las reactualizaciones de lo viejo que bajo múltiples formas producen efectos de novedad cuyos alcances deben ser puestos en relación con las condiciones sociales de producción de los discursos. Analizar el devenir de la telenovela no puede hacerse sin correlacionarla con los cambios producidos en las últimas décadas en la producción televisiva, la industria cultural, y las novedades tecnológico-sociales de la convergencia cultural/digital (Jenkins, 2008).

Las emisiones de televisión por emisoras “de aire” en la Argentina hace ya tiempo que han visto reducidas sus audiencias por la competencia que implica –en forma concurrente- la televisión por cable, la oferta de series de televisión y otros productos culturales online por Internet que han saturado de sentido las ficciones e implican la emergencia de una multiplicidad de posiciones espectatoriales en competencia. De modo que medir el éxito o el fracaso de un programa de televisión solo por su rating ya no puede seguir siendo sostenido como elemento decisivo. En otras palabras, si hace 10 o 20 años el éxito de una telenovela suponía 30 puntos de rating hoy su equivalente son 19 o 20 puntos.

Las telecomedias argentinas sucumben a la oferta de visionado de series de televisión norteamericanas sea por la televisión por cable o por Internet no por una preferencia local por lo global (el éxito de audiencia de la repetición de la telecomedia “Los simuladores” muestra que la preferencia local prevalece frente a la global) sino porque sus temáticas, estilos narrativos y tramas son copias más o menos vulgares y fácilmente reconocibles en las series extranjeras y, a la vez, impropriadamente “argentinizadas”, es decir, falla tanto en el verosímil de género como social (“Los Únicos”, “Lobo”).

Es decir, las telecomedias estarían más expuestas a perder audiencia frente a la ficción televisiva extranjera o a su adaptación bajo el formato de *sitcom* (“La niñera”, “Casados con hijos”, etc.); en contraposición las telenovelas no tienen una contraparte equivalente en los seriales norteamericanos y por razones culturales la audiencia las prefiere a sus homólogas mexicanas o latinoamericanas[8].

Si en algo se reactualizó el género con la telenovela *Dulce Amor* fue en la reestructuración de las historias laterales jerarquizándolas narrativamente y estructurándolas de modo tal que le permitan capturar prácticamente todo el arco etéreo femenino: adolescentes y jóvenes, treintañeras, maduras y mayores de edad. En este caso, una estructura típicamente utilizada en los seriales norteamericanos actuales es reapropiada produciendo una convergencia intergéneros sumamente interesante para la telenovela argentina[9].

Adicionalmente, los actores y actrices elegidos para encarnar estas historias laterales tienen todos, cada uno en su categoría etérea, un amplio y masivo reconocimiento social aportando sus comunidades de fans o televidentes fieles a la audiencia del programa. Pero, además, la autonomía relativa que existe entre las historias laterales posibilita que en un mismo capítulo coexistan varios géneros televisivos en forma simultánea: una línea puede asumir la forma de una comedia de interpretaciones, otra ser melodramática, una tercera humorística y paródica, e incluso una cuarta de un dramatismo cuasi trágico pero al siguiente capítulo habrá una rotación y así durante toda la emisión[10].

Finalmente, la convergencia digital entre televisión y tecnologías digitales de comunicación e información que los productores han sabido utilizar, acoplar y amoldar satisfactoriamente a un formato tan antiguo como la telenovela. *Dulce Amor* es una telenovela que expande su historia a través de Internet y las redes sociales *Twitter* y *Facebook*, y aunque no llega a ser una “telenovela 2.0”, marca sin duda un hito de pasaje hacia ese lugar[11].

El sitio web oficial de *Dulce Amor*[12] contiene información sobre los actores, personajes y la sinopsis de la trama así como la totalidad de los capítulos emitidos para ser vistos online en calidad HD, una sección denominada *backstage* y otra “La novela sigue acá” en la que los actores dan su opinión sobre la trama y sus interpretaciones y que permite a los usuarios dejar sus comentarios e interactividad (foro temático).

Además se puede acceder a la aplicación “El blog de Isabel” en la que el personaje de Isabel Guerrero ofrece en videos de calidad HD lecciones de cocina y danza así como de “ecología barrial” generando una propuesta de *storytelling* que expande el universo diegético de la novela sin hacer referencia a su trama[13]. En la sección “¿Fuiste infiel alguna vez?” se interpela a los usuarios a contar sus historias personales referidas al tema incorporando de tal modo, digitalmente, el formato del *talk-show*.

Un lugar destacado en el sitio web está dedicado a los enlaces para la cuenta en *Twitter*[14] y la página *Facebook*[15] del programa invitando a los usuarios a registrarse en ambos. La producción utiliza ambas redes sociales no solo para dar información sobre el programa sino también para direccionar temáticas diarias de debate dirigidas hacia la audiencia. Si bien la cantidad de seguidores en ambas redes sociales no es masiva hay que destacar que algunos de sus actores más jóvenes tienen una masiva cantidad de seguidores como es el caso de Nicolás Riera (“Lucas”) 375.000; Rocío Igarzabal (“Brenda”) 196.000; Calu Rivero (“Natacha”) 177.000; Santiago Ramundo (“Ciro”) 57.000; Micaela Vázquez (“Floencia”) 38.000; cada uno de ellos tiene su propio club de fans sin duda aportan un caudal de audiencia adolescente y joven[16] cuya relación con el género es reciente y novedosa[17].

El “espectáculo de la pasión y el sentimiento” ha sido y seguirá siendo uno de los dispositivos televisivos más importantes de lo que suele llamarse la sociedad del espectáculo. Los éxitos y los fracasos, las regularidades y discontinuidades en los géneros televisivos y los estilos narrativos no tendrán que ver entonces con la estructura de los relatos sino con su capacidad para adaptarse a las nuevas posiciones espectatoriales que produce la convergencia digital.

En *Dulce Amor* no hay fusión, hibridación o subsunción de las distintas formas históricas de la telenovela con la telecomedia sino convergencia de géneros, formatos y estilos. He ahí la clave de la convergencia de audiencias disímiles que convierte a *Dulce Amor* en un producto cultural de masas y que consiste en haber capturado para el consumo de telenovelas a grupos sociales de nuevos televidentes del género que se suman a los tradicionales.

## Bibliografía

Aprea, Gustavo y Soto, Marita (1998), “Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos en la Argentina hoy”, Ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores en Comunicación, <http://www.semioticasteimberg.com.ar/comisiones/comisionbase.php?c=15>

Escudero Chauvel, Lucrecia (1997), “El secreto como motor narrativo”, en Verón, E. y Chauvel Lucrecia (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, pp. 73-85.

González, Jorge A. (1995), “La cofradía de las emociones (in)terminables. (Parte Primera) Construir las telenovelas mexicanas”, en Nora Mazziotti (comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, pp. 63-110.

Jenkins, Henry (2008), *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Mazziotti, Nora (2008), “La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica”, en *La mirada de Telemo*, Número 1, <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/la-telenovela-y-su-hegemonia-en-latinoamerica>

Mazziotti, Nora (1995), “Intertextualidades de la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo”, en Nora Mazziotti (comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, pp. 153-164.

Steimberg, Oscar (1997), “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes y nuevos pasados de la telenovela”, en Verón, E. y Escudero Chauvel, L. (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, pp. 17-28.

Verón, Eliseo (1995), “Relato televisivo e imaginario social”, en Nora Mazziotti (comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, pp. 29-41.

Vilches, Lorenzo (1997), “La fuerza de los sentimientos”, en Verón, E. y Chauvel Lucrecia (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, pp. 51-62.

## NOTAS

---

[1] Doctor en Ciencias Sociales (UBA) y Sociólogo (UBA). Investigador del Área de Estudios Culturales del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Contacto [luis.fanlo@gmail.com](mailto:luis.fanlo@gmail.com) / Twitter @luisfanlo

[2] Siguiendo a González (1995) la telenovela genera una “gestión doméstica de las emociones y las definiciones sociales de lo familiar en nuestra vida social y cultural contemporánea”

[3] “El actor y la actriz de teleteatro gozan de una enorme popularidad en el género, al fin de cuentas solo interpretan su propio rol: a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teleteatros. El espesor “ficcional” de los personajes queda así completamente abolido. Es por eso que resulta cada vez más difícil distinguir entre el personaje del teleteatro, la personalidad “representada”, por un lado , y el actor o la actriz en tanto que “persona real”, ejerciendo la profesión de actor o actriz de televisión, por el otro” (Verón, 1995:39)

[4] *Dulce amor* es una telenovela argentina coproducida por L.C. Acción Producciones y Telefe. Está protagonizada por Sebastián Estevanez, Carina Zampini, Juan Darthés, Calu Rivero y las actuaciones antagónicas de Segundo Cernadas, Laura Novoa y Sol Estevanez. Como protagonistas juveniles tiene a Nicolás Riera, Rocío Igarzábal y su contrafigura Micaela Vázquez. Esta telenovela marca el regreso de los primeros actores Arturo Bonin, María Valenzuela, Georgina Barbarossa y Graciela Pal. Se comenzó a emitir el 23 de enero de 2012, de lunes a viernes, 22:45 hs. Creadores, Quique Estevanez, Marcelo Nacci, Laura Barneix; Producción de Diego Estevanez y Dirección de Mauro Scandolari y Hugo Alejandro Moser. La audiencia media (hasta el momento) es de 19.77 puntos de rating lo que convierte al programa en lo más visto en el prime time de la televisión argentina. El presente trabajo está basado en el visionado de los primeros 50 capítulos emitidos.

[5] Televisión.com.ar, “Va a tener vestigios de culebrón y de comedia”, entrevista a Quique Estevanez, Buenos Aires, 30 de noviembre de 2011, <http://television.com.ar/diario-online/opinion/154908/va-a-tener-vestigios-de-culebron-y-de-comedia/>

[6] Según Escudero Chauvel (1997: 80-85) existe una tipología de los usos del secreto en las telenovelas. Según su clasificación: secreto intertextual o interdiegético; secreto intratextual o intradiegético; secreto extratextual o extradiegético que establece a partir de dilucidar las distintas variaciones entre el autor, el espectador y los personajes con respecto al carácter, la existencia y el saber de la existencia del secreto y de su contenido.

[7] Según Verón (1995:29-41) “El teleteatro expresa un cierto imaginario social activado por la narración; este imaginario no es del orden de la ilusión sino el tejido significativo que estructura la vida social cotidiana de los actores sociales” es decir, que ese imaginario se proyecta en la telenovela y no a la inversa.

[8] Para una clasificación y clarificación de los diferentes estilos de hacer telenovela en Latinoamérica recomiendo leer Mazziotti (2008).

[9] En términos de Mazziotti (1995) “intertextualidad entre melodrama y costumbrismo como matriz constitutiva del formato”

[10] Un ejemplo paradigmático de esta novedad aparece claramente en el capítulo 50, emitido el 3 de abril de 2012, y calificado por la audiencia como “uno de los mejores de toda la novela” y que puede ser visionado en <http://dulceamor.telefe.com/2012/04/04/capitulo-50-hd/>

[11] Cuando me refiero a “telenovela 2.0” tomo como referencia la telenovela/telecomedia *Amanda O.* interpretada por Natalia Oreiro y producida por Dori Media que fue emitida por América TV en 2008-2009, <http://www.imdb.com/title/tt1440409/>

[12] Dulce Amor, sitio oficial Telefe en <http://dulceamor.telefe.com/>



[13] “El concepto *transmedia storytelling* fue introducido por Henry Jenkins con el objetivo de definir la técnica narrativa basada en la creación de mundos (narrativos) que se desarrollan a través de múltiples medios y plataformas, integrando experiencias, muchas de las cuales de carácter interactivo. Cada una de estas plataformas muestra una parte diferente de la historia y cada una de ellas realiza una aportación diferente en el gran mundo narrativo”, Observatorio de Educación Digital, Universidad de Barcelona, <http://oed.ub.edu/proyectos/transmedia.html>

[14] La cuenta de Twitter de “Dulce Amor” tiene 27.000 seguidores en @TLFDulceAmor HT #ladulcepasion

[15] La página de “Dulce Amor” en FB tiene 57.000 seguidores en <https://www.facebook.com/tlfdulceamor>

[16] Según se informa en el sitio Facebook el grupo más popular entre quienes se han registrado está entre los 18-24 años.

[17] Este grupo de jóvenes actores tiene una larga trayectoria en la televisión argentina desde su adolescencia participando en las masivas y exitosas comedias juveniles producidas por Cris Morena para Telefe como *Chiquititas*, *Rebelde Way*, *ErreWay*, *Floricienta*, *Casi Ángeles*, *Teen Angels*.