

Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la industria cultural

María Victoria Bourdieu (vbourdieu@ungs.edu.ar)

*Universidad Nacional de General Sarmiento – Instituto de Desarrollo Humano. República
Argentina*

Resumen: Existen numerosos estudios relacionados con el impacto televisivo sobre las audiencias que basan sus análisis en géneros noticiosos o de opinión. Creemos que también es relevante la mirada sobre otros géneros, especialmente considerando que en estos no aparecen explícitas las posturas ideológicas y políticas, sino que se diluyen y caracterizan en las prácticas individuales de sus personajes.

Nos proponemos en este trabajo identificar características en las telenovelas argentinas del período 1983-2008 que connoten propuestas políticas, de identificación y de imposición de jerarquías, a partir de rasgos discursivos particulares adoptados en diferentes etapas.

Para este análisis nos interesa recuperar algunas posturas teóricas centrales de autores como Raymond Williams y Norbert Elías que permiten considerar a la ficción televisiva como un objeto de estudio que facilita el abordaje de identidades políticas, culturales y sociales.

Recibido: 01 de agosto de 2011

Aceptado: 22 de agosto de 2011

Televisión, modos y contextos de análisis

La televisión, constituida ya como uno de los dispositivos de moldeamiento y reconversión de las sensibilidades, tiene una importante incidencia en los usos del tiempo y los espacios de los latinoamericanos (Orozco, 2001).

La complejidad que adquirió este medio de comunicación a partir de sus dinámicas tecnológicas, económicas y políticas, requiere también una mirada compleja y deconstructiva que facilite la comprensión no sólo de lo que es decible sino especialmente de los modos en los que se dice en la televisión latinoamericana.

Entonces, el valor del análisis respecto del cómo y el por qué la televisión adquirió una peculiar forma de mediatización en un lugar específico revela decisiones políticas y económicas que caracterizan de manera particular a cada país o región. Así, y tal como lo formula Orozco (2001), pudo haber habido otras formas de articulación que fueron desechadas e, incluso, impensadas.

Ahora bien, existen numerosos estudios sobre la influencia de los medios y el impacto televisivo sobre las audiencias que basan sus análisis en los géneros noticiosos o en programas de comentarios y opinión. Sin embargo, creemos que resulta relevante la mirada sobre otros géneros. En este

sentido, la ficción melodramática permite un abordaje respecto de las improntas que pretenden ser impuestas tanto ideológicas, políticas y sociales desde las visiones hegemónicas (Darwin y Orozco, 2009)

El desafío que esta mirada plantea tiene que ver con que no aparecen explícitas las propuestas políticas e ideológicas en la ficción televisiva, más bien se diluyen y caracterizan en las prácticas individuales de sus personajes. Así por proponerse como prácticas individuales obstaculizan la mirada desde lo colectivo. Es por ello que, prácticas que se proponen desde lo individual en los productos televisivos terminan, bajo la lupa del análisis, mostrando un posicionamiento claramente representativo de identidades colectivas, tanto de grupos, etnias o nacionalidades, que marcan definitivamente una propuesta de conducta pública, ideológica y política que se concibe desde el poder hegemónico.

Ahora bien, cualquier proceso de recepción por parte de las audiencias se desarrolla a partir de *mediaciones* leídas como procesos estructurantes que orientan el otorgamiento de sentido (Orozco, 2001). Esta instancia compleja de recepción resulta una mirada sumamente útil para el análisis, es por ello, creemos, que los estudios de recepción contribuyen especialmente a profundizar el conocimiento respecto de la *semiosis social* (Verón, 1987). Sin embargo, al poner el foco en los modos y las particulares lecturas que hacen las audiencias de los productos mediáticos, es necesario remarcar que existe otro proceso, el de producción, que también tiene sus características distintivas en cuanto a la voluntad de imponer un determinado sentido –que puede o no ser recuperado por el público- y que, en general, propone una concepción hegemónica de la sociedad. No se puede, entonces, definir los modos en que las audiencias se apropian de los productos televisivos, sin señalar que las opciones que tienen están limitadas, reducidas y conformadas a partir de las ofertas sesgadas que se encarnan en los productos televisivos. Soslayar esa conformación hegemónica podría traer como consecuencia una apreciación distorsionada del poder de las audiencias, ya que éste está constreñido, limitado y orientado por la oferta televisiva.

En este sentido, es pertinente recordar las concepciones de Raymond Williams en cuanto a la comprobación de que la producción cultural también está sometida al desarrollo de los modos y relaciones de producción de los bienes adquiribles. Afirma Williams que a pesar del genio creativo del artista no hay forma de escapar a las relaciones socioeconómicas que engloban a todo el desarrollo histórico. Mucho menos podrán extraerse de esta impronta las producciones menos artísticas que desarrollan los medios masivos de comunicación (Williams, 1994).

Esta demostración pone sobre la mesa que los medios de comunicación y difusión están sometidos a las mismas fuerzas socioeconómicas que determinan el resto de las fuerzas productivas; incluso cumplen la función de legitimar este proceso. En este especial contexto, las tensiones sociales debidas a la lucha por el control y acceso a los medios más desarrollados ponen de manifiesto su importancia socioeconómica y cultural. Es justamente por eso que en la actualidad, dice Williams en los años ochenta, se da una progresiva concentración de los monopolios mediáticos en manos de poderosos grupos económicos. Por lo dicho nos parece valioso recuperar algunas de las concepciones teóricas de Raymond Williams que aporten a comprender estos procesos desiguales de producción-recepción de productos televisivos, a partir de su desarrollo de categorías de análisis crítico, tales como *hegemonía*, *tipificación* y *homologías* (Williams, 1980).

También nos parece valioso, plasmar otras miradas teóricas que relacionan los procesos de imposición de modos sociales determinados a partir de instalar otros procesos individuales, como los de control de las propias emociones e impulsos instintivos, de manera de generar una útil correspondencia entre control social y autocontrol que, los productos de la industria cultural –en

nuestro caso los televisivos-, intentan instalar en sus audiencias a partir de prácticas y conductas de sus distintos personajes. Así, la posibilidad de interpretación de las audiencias se configura conforme a sus pertenencias a “comunidades de interpretación” que tienen características previas y sincrónicas a la recepción del producto audiovisual.

Para este análisis recurriremos a la mirada analítica de Norbert Elías, especialmente en cuanto a la aseveración de este autor respecto de la *correspondencia entre los cambios sociales en las sociedades occidentales y los cambios psicológicos de los individuos*. Dicho de otro modo, que lo social y lo individual se constituyen mutuamente (Elías, 1989)

Siguiendo esta concepción, los cambios en las actitudes individuales se corresponden, a lo largo de los siglos, con cambios sociales.

En su dinámica, lo social aparece en permanente transformación, en continuo cambio, por medio de lo que Elías llama “fuerzas sociales” que pueden observarse a partir del análisis. Es por ello que en *El proceso de la civilización* propone una teoría flexible del desarrollo humano.

Con esta particular perspectiva, Elías propone la ineficacia de trabajar a partir de una dicotomía individuo-sociedad. La persona, dice este autor, forma parte también de su medio, por eso separarla para el análisis no aporta a la comprensión del proceso en su conjunto. Sin medio no hay persona y sin personas no hay medio, un término supone el otro.

Ahora bien, como las interacciones humanas son fenómenos modificables puede ocurrir que se modifiquen, no a partir de la intencionalidad de modificaciones individuales, pero sí como consecuencia de cambios involuntarios de grandes cantidades de personas. Como vemos, Elías no es un pensador que acuerde con la existencia de una dominación estratégica consuetudinaria; más bien postula que es el desarrollo del proceso mismo el que genera determinadas *configuraciones* sociales que reflejan las características que adopta un entramado social de acuerdo con las relaciones de fuerza y las formas de organización de interdependencia humana en un momento determinado.

Para construir una mirada sociológica, Elías propone analizar el entramado en su desarrollo histórico, indagar sobre el modo en que se han ido construyendo las interdependencias y como, a lo largo de distintas épocas históricas, van armándose y desarmándose distintas configuraciones dentro de un mismo entramado.

En este punto la propuesta de recuperar este autor se basa en la posibilidad de análisis de los modos de representar diferentes características de una configuración en particular que pueden detectarse en productos culturales, especialmente de raigambre popular.

Es a partir de estas reflexiones que consideramos válido el intento de analizar, teniendo en cuenta las diferentes formas de manifestación de pujas y conflictos en telenovelas argentinas, el modo en que el entramado social de este país conforma una configuración no exenta de disputas y, en algunos momentos particulares de la historia, de posibles modificaciones que favorecen cambios de estrategias de los jugadores más experimentados. Es así que la propuesta se centra en recuperar y articular concepciones teóricas de Raymond Williams y de Norbert Elías, dos autores de procedencias ideológicas diferentes que, sin embargo, tienen en común la preocupación por la comprensión de lo social y los alcances de los procesos de conformación de las sociedades modernas.

La telenovela

La telenovela^[1], género masivo paradigmático en América Latina, emparentada con el folletín y el radioteatro, desde sus comienzos mediado el siglo XX, ha sido duramente atacada o defendida con pasión.

En sus orígenes, recuperando expresiones y posicionamientos de la crítica periodística, las posturas teóricas remarcaban la concepción alienante y simplista de este tipo de productos audiovisuales.

Surgida como exponente de géneros populares, la telenovela tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos. Dice Mazziotti que éste género se ha hecho cargo de los sueños, las fantasías, las emociones de grandes sectores de la población (Mazziotti, 2006b).

Esta facultad atribuida al género contribuye a generar una concepción identificatoria, se tejen empatías entre sus personajes y circunstancias, por un lado, y las audiencias, por otro. Estas identificaciones tienen un arraigo espacio-temporal, una raigambre histórico-geográfica que de diferentes modos y a partir de distintas miradas, nos hablan de algunas características de las sociedades que las producen y las reciben.

En este sentido y como ya ha sido señalado, resulta especialmente interesante deshilvanar las propuestas identitarias, de conformación política y ciudadana que realizan las telenovelas “ya que éstas se dan bastante veladas, diluidas en conductas aparentemente individuales e individualizadas de sus personajes, donde las narrativas casi nunca aluden expresamente a lo público o a la política” (Darwin y Orozco, 2009).

Tal como lo plantea María Immacolata Vasallo de Lopes, existe en la ficción televisiva una concepción relativa a las identidades colectivas y culturales contemporáneas. En este sentido, ambas variables (identidad y cultura) se vuelven claves para profundizar el trabajo de redefinición y reinterpretación de las configuraciones sociales. Para esta autora es la telenovela el lugar donde emerge *la nación como lugar antropológico de identidades...clave de interpretación de orientación de los procesos de identidad y culturales en curso* (Vasallo, 2008: 36)

Es particularmente este género televisivo el que favorece la aparición de confluencias entre la cultura de masas y las relaciones de la televisión y la constitución de identidades colectivas. El acento, dice Vasallo, recae especialmente en la capacidad de estos productos para generar una comunidad emocional, *de actuar como conector de un “nosotros” nacional* (op.cit.: 37)

La dimensión simbólica de la idea de nación, comprendida aquí como repertorio de notas identificativas favorece nuestra postulación relativa a que hay en las telenovela una propuesta política, de identificación y de imposición de jerarquías, opacada, velada, pero no indescifrable.

Algunas conjeturas respecto de los “cambios” en la telenovela argentina en democracia:

En un trabajo realizado recientemente (Bourdieu, MV, 2009), hemos propuesto que, de acuerdo a ciertas características de estas tiras, podemos considerar tres períodos en la telenovela argentina entre 1983 y 2008:

I. 1983-1989

Período caracterizado por una televisión llena de disciplinamiento, reflexión y juego. En este período las telenovelas argentinas más exitosas se caracterizaron por contar con enfrentamientos entre sus protagonistas (hablamos de la pareja protagónica) en términos violentos. Cabe señalar que en este período, la telenovela de mayor éxito fue *Amo y Señor* (Canal 9, 1984) paradigma de las propuestas disciplinarias en este género ya que sus protagonistas no se cansan de propinarse cachetazos y sacudones a fin de imponer su voluntad. La propuesta entonces, desde estas telenovelas podría ser leída como una posible reivindicación de la disciplina en pos de corregir errores de “formación”, y la disciplina puede ser impuesta, incluso, a partir de cierta “tierna” violencia que desde el poder se aplica como palabra aleccionadora que evite “males mayores” en el futuro. Nuestra hipótesis en este punto implica la idea de que esta característica *tenía que ver con una sociedad víctima de violencia que, para preservar su integridad psíquica, se explica a sí misma los abusos desde la ingenua perspectiva de que existe provocación posible para semejante represalia* (Bourdieu, MV, 2009: 58).

Es en este mismo período en que surgen –aún tímidamente- las *telecomedias adolescentes* (sumamente exitosas más tarde y que aún, en algunos casos, producen suculentas ganancias a sus productores y a muchas marcas de productos para adolescentes). Se trata de entretener a un público joven pero, además, de proporcionar las herramientas requeridas para asimilar los niveles de poder que corresponde incorporar para tener una madurez sana y apropiadamente acallada en cuanto a “cuestionamientos”. Productos estos que acompañan de manera eficiente la idea de que “evitamos disciplinar con violencia si la adaptación se inicia *tempranamente*”.

Esta especial característica de los productos televisivos de ficción de este período invitan a reflexionar respecto de quiénes constituían las fuerzas sociales con mayores facultades de imposición ideológica, así como el modo en que proponían saldar una etapa donde el monopolio de la violencia fue ejercido con todo tipo de despliegues.

En este punto, el regreso de la democracia en el año 1983, no parece haber constituido un profundo quiebre con la perspectiva autoritaria. Por supuesto que existieron algunas medidas gubernamentales inspiradas en los reclamos de movimientos sociales en relación con iniciar una profunda investigación en cuanto a las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante el gobierno militar de 1976-1983; pero incluso así, el reflejo sesgado que proponen las pantallas televisivas desde la ficción parece señalar que esta particular *configuración social*, aunque haya modificado su régimen gubernamental aceptando la voluntad popular a través de voto, estaba lejos de modificar sus bases ideológicas sustantivas en las que la violencia puede ser un método utilizable cuando los otros fallan.

Además, esta configuración de la sociedad argentina de los ochentas reconoce un ánimo componedor que favorece la necesidad de evitar circunstancias violentas, en la medida de lo posible, para evitar represalias aberrantes. Entonces la particular configuración conformada a partir de los primeros años de la década del setenta, avaló la propuesta de conformar nuevas generaciones de jóvenes plenamente adaptados, que internalizaran desde el inicio aquellos principios que, por vías más cruentas, habían intentado imponer autoridades previas a la democracia.

Este sucinto análisis de la ficción televisiva de los ochenta nos invita a ir más atrás, tal como Elías concibió su propuesta. No será ésta la materia del presente trabajo, pero creemos que se hace necesario recuperar las improntas plasmadas en la ficción televisiva desde el propio inicio de la televisión argentina ya que esa investigación podrá facilitar la comprensión de que, la *configuración*

social que parece estar plasmada en los ochenta no es otra que la que se venía desarrollando desde algunas décadas previas.

Una vez más, como Elías ha señalado, si bien existe flexibilidad y dinamismo en las configuraciones, no pueden modificar parámetros estructurales en períodos breves (hablando en términos históricos).

Estas respuestas obtenidas a partir de la aplicación de conceptos acuñados por Elías, no se contradicen con otras posibles miradas que facilitan los aportes teórico-metodológicos de Williams.

Este autor plantea la *tipificación* como reflejo del movimiento que procesa el constante devenir de la “realidad social”. La idea es que el proceso fundamental constitutivo de la realidad histórica y social se plasma en un “tipo” particular que puede constituirse en “emblema” o “símbolo” (Williams, 1980). De alguna manera y a partir del análisis de características específicas de nuestro objeto de estudio, hemos propuesto algún “tipo” particular para cada etapa de la telenovela argentina, que aporta al *proceso de realidad social* del momento de producción.

Aportando a esa tipificación, ha sido fundamental el análisis de las *correspondencias* que implican semejanzas en algunas prácticas y acciones muy diferentes entre sí. En este sentido, la *homología* es una correspondencia en el “origen” y en el “desarrollo” de prácticas, en tanto, para Williams, la *analogía* es la correspondencia en “apariencia” y “función”.

Surge también del análisis propuesto que existe cierta *homología* en la propuesta de tratamiento del pasado en el período inmediatamente posterior a la dictadura militar (1983-1989).

Esto que puede ser catalogado como una mirada ingenua en cuanto a la posibilidad de que un género como la telenovela resume en su interior toda una propuesta de “administración del pasado dictatorial”, no es otra cosa que la *homología* en términos williamsianos, especialmente en cuanto a “*modos de exploración y análisis de un proceso social que es comprendido desde el principio como un complejo de actividades específicas aunque relacionadas*” (Williams, 1980: 126)

Entonces lo que se trasunta en la propuesta telenovelesca de *Amo y señor* (vaya desde el título) es una veta que podría constituirse en la *homología* de un hacer colectivo en cuanto a que, efectivamente la violencia genera violencia pero, a veces, sólo con violencia se logra disciplinar las rebeldías extremas. Esta posibilidad no sólo permite al público de este género comprender y acompañar la postura del protagonista masculino sino que además, fácilmente puede homologar una situación particular a una general en la que el “fin” (la integración social) puede haber justificado los medios, al menos parcialmente.

II. 1990-2001

Este segundo período se ha caracterizado por el alejamiento voluntario de los productos en cuanto a “representar” la realidad social. Es el período en que surge y se instala en Argentina la telenovela estilo “Andrea del Boca”, desprovista de exteriores, escenarios naturales y problemáticas contemporáneas masivas. Son productos que buscan la rápida inserción en mercados internacionales muy diferentes al argentino. Se trata de un estilo que se aleja de la realidad y se regodea en las convenciones de género, dejan de existir las problemáticas económicas y de clase para instalar cuestiones relacionadas con patologías psicológicas (en los malos) o enfermedades selectivas, aunque verdaderas, tales como cáncer de cuello de útero o virus HPV.

Este es un período en que estas producciones valorizan especialmente las voluntades individuales de la acción, así las heroínas encarnadas por del Boca plantean ciertas estrategias planificadas a fin de obtener algún beneficio, aunque como se trata de la heroína, este beneficio no es económico sino de condiciones de vida para algún personaje que carece de “todo”, amor, dinero, hogar...

Ya para fines del milenio se estaba imponiendo otro tipo de productos (no estrictamente telenovelas) como las telecomedias costumbristas, iniciadas por *Gasoleros* en 1999. Estas historias narran las peripecias de un conjunto de personajes en una geografía reconocible tanto por los lugares como por las situaciones que plantea. Son historias que proponen modalidades diferentes para paliar la crisis económica que, ya para esa altura, no permitía dudar sobre su profundización.

Sin embargo, estas historias no ahondan ni en las causas ni en las consecuencias colectivas de la crisis. Proponen creativas y originales salidas a los problemas económicos de la clase media empobrecida, sin indagar en la marginación estructural de grandes grupos poblacionales que no tienen a su alcance los medios con los que inspirar su propia creatividad y originalidad.

Las telenovelas argentinas por su parte, nunca se adentraron en las problemáticas de la pobreza estructural, salvo (a veces) por el caso particular de su protagonista. En cambio, las tiras costumbristas plantean algunas problemáticas sociales relativas a las clases medias, recreando el estilo coral que ya había demostrado su éxito para el público adolescente^[2] junto con su efectividad socializadora.

Esta etapa de la ficción televisiva incorpora la impostura neoliberal de la gestión individual como medio^[3] mientras, por otro lado, naturaliza el ocultamiento de temáticas que involucran alguna cuestión conflictiva no resuelta (política, económica o cultural). Recordemos además que las escenografías propias de las telenovelas bullían de colores vivos, mansiones lujosas y personajes payasescos que habilitaron el (in)voluntario apego del público a esta estética del abuso.

Nuevamente, este tipo de programación nos habla de una *configuración social* donde las fuerzas sociales que deberían estar en permanente puja, se han adormecido encandiladas por los brillos que, más allá de las puestas en escena, la ficción del “uno a uno”^[4], había impuesto.

Esta vez, las propuestas eran emitidas por los canales televisivos (des)prolijamente privatizados. En este punto, pareciera que el cambio en la titularidad de la posesión no produjo un cambio en la sostenida tendencia de acallar los conflictos. Peor aún, esta característica favoreció la creencia en que los productos televisados eran una respuesta a las necesidades que el mercado (el público argentino) requería. Esta concepción diluyó la posibilidad de considerar que los propios medios, junto con aquellas fuerzas sociales mejor preparadas para sostener su *hegemonía*, seguían sosteniendo los hilos ideológicos que la *configuración social* ingenuamente (o no) interiorizaba. En este punto se recupera con claridad lo expresado anteriormente respecto de que existe una gran desigualdad respecto de las necesidades o apetencias de las audiencias que ven limitado al máximo su poder de elección entre los productos ofertados por la industria cultural, aunque los voceros de las empresas mediáticas insistan con que la oferta no es otra cosa que una respuesta a la demanda del público.

Pero algo en la realidad del entramado modificó definitivamente la tendencia al ocultamiento. La crisis ya se había colado por todos los intersticios sociales y las productoras televisivas debieron dar cuenta de ello, por supuesto con los retoques cosméticos pertinentes. Así aparecen programas con un acercamiento más verosímil a aquello que cotidianamente el público argentino vivía. De allí la

aparición de las comedias costumbristas que, también a partir de iniciativas individuales creativas, proponen salidas de la crisis.

Una vez más, el cambio en el estilo de los programas televisivos por más que recuperan temáticas realistas, terminan favoreciendo la imposición de la idea de que la salida implica una postura individualista. Esta vez la *configuración social* que venía desarrollándose muestra su ductilidad, cambia y propone profundizar en la inacabable creatividad emprendedora de los individuos eje de la salida de los infortunios, de manera tal de no modificar la balanza de poder entre las fuerzas sociales que, esta vez, empiezan a manifestar su descontento respecto del *status quo*.

Aquí también, en profunda consonancia con la mirada williamsiana, podemos aplicar el concepto de *homología* para este período. En este sentido podemos plantear que esa especie de “autismo” que las tiras de mayor éxito proponían respecto del todo social, resulta una posible transcripción de la propuesta hegemónica en cuanto a la inexistencia de: pobreza, desocupación, atraso cambiario, crisis, aumento de deuda, etc...

Ya propusimos que la inexistencia de tomas en exteriores, de problemáticas económicas o sociales es parte de una idiosincrasia particular que, en ese período, proponía la búsqueda de bienestar individual, desconociendo (incluso haciendo oídos sordos) circunstancias adversas para un número creciente de grupos sociales. Algo así se visualiza en las telenovelas argentinas que abundan, en este período, en tramas y contratramas tejidas entre cuatro paredes (aunque sean las paredes de una mansión descomunal), sin indagar en el afuera conflictivo. De allí que la concepción que establece cierta *homología* entre la producción televisiva y la realidad social sea de utilidad para el análisis de estos productos.

III. 2002-2008

Proponemos un quiebre también en la telenovela a partir del año 2002, *a posteriori* de la crisis de diciembre de 2001 y su consecuente devaluación monetaria^[5].

Si bien se mantienen estilos de períodos anteriores, aparecen, especialmente a partir de 2003, telenovelas que proponen como temas centrales algunas problemáticas sociales generalizadas (no sólo en el país).

Para algunos analistas es *Resistiré* (Telefe, 2003) el producto que generó el quiebre con el melodrama clásico, además con esa tira en particular se profundiza la tendencia a generar protagonismos masculinos, especialmente en las que se emiten en horarios nocturnos. Luego, estas propuestas ahondarán en cuestiones de profunda raigambre social argentina y, como corolario, en 2006, se presentará *Montecristo* (Telefe, 2006) cuyo tema central (además del amor, claro) resulta la recuperación de la identidad de hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar. En este punto y si bien esta tira no ha sido presentada como una “telenovela histórica”, cabe señalar las características que Charlois y Orozco han señalado para este tipo de ficciones: aquí, el formato condiciona el tramado del discurso histórico, constriñe el sentido histórico del discurso en su necesidad de adaptarse estrictamente a la característica del género. Su carácter de pretendida recreación de acontecimientos del pasado, está en estos productos, en permanente relación con el contexto no sólo desde donde se produce, sino desde donde se lee. Como no se trata sólo de narrar acontecimientos históricos, los complejos de las tiras que incluyen en sus argumentos hechos del pasado, deben centrar en la manera en que se traman los acontecimientos, recuperando el valor de

las figuras retóricas como metáfora, figuración, etc. para conformar finalmente un verdadero relato que va más allá de las circunstancias personales de sus protagonistas (Charlois y Orozco, 2009)

Más allá de que este período en la telenovela argentina cuenta con diferentes exponentes de este nuevo estilo, queremos señalar el valor de una puesta como *Montecristo*. Proponemos que este producto se postuló como un testimonio. En este sentido, como consta en el artículo de Claudia Feld (Feld,2009), la utilización del testimonio para Annette Wiewiorka es contundente en tanto éste “se dirige al corazón y no a la razón. Suscita la compasión, la piedad, la indignación, e incluso a veces la conmoción”. Pues bien, en este caso se trata de sentimientos que movilizan también y especialmente a través del melodrama de la telenovela, por ello es que resulta sumamente interpelante la consideración de que la inclusión de esta temática en una telenovela termina constituyendo al producto mismo en un “testimonio ficcionalizado” para las generaciones que desconocen los horrores y padecimientos ocurridos.

Esta telenovela fue saludada tanto por los Organismos de Derechos Humanos como por el ámbito académico. Recordemos que Madres y Abuelas de Plaza de Mayo tuvieron una participación activa no sólo con el asesoramiento en cuanto al abordaje del tema si no que hubo apariciones en la propia tira de algunos de sus miembros. Desde lo académico, baste señalar la calurosa salutación de la investigadora Nora Mazziotti quien afirmó en octubre de 2006 (Mazziotti, 2006a) que la tira constituía “una reparación, un homenaje, que como sociedad nos merecíamos”.

Característica de este nuevo estilo es el protagonismo masculino que establece, además, a la violencia como una alternativa clara a utilizar para obtener justicia (el malo suele morir a manos del héroe), reconoce que la traición sólo puede ser resarcida con la muerte, además de considerar que la *acción* es fundamental para obtener esa justicia. En estos casos la acción no es individual, el protagonista cuenta con un grupo incondicional de expertos de diferentes áreas que conforman un equipo sumamente eficiente a la hora de concretar la venganza.

Se trata de propuestas que no postulan reivindicaciones o reconocimientos socio-económicos de vieja raigambre de protagonistas signados por condiciones de vida desfavorables, sino que fundan sus temáticas en la obtención de justicia ante probados delitos de alcance colectivo que, además, ocurren en la realidad social, por eso coinciden con sucesos y situaciones que son noticia cotidiana.

A partir de estas características proponemos que el reconocimiento identitario del público se asienta en la necesidad de justicia respecto a un tipo de delito – con una fuerte impronta de aberración y dolor colectivo- que afecta o ha afectado de alguna manera cercana a gran parte de la audiencia.

La novedad aquí está dada porque la *gestión individual* plantea un cambio en las condiciones de vida colectiva, ya sea entregando a la justicia o ajusticiando personalmente a los culpables de delitos aberrantes y, de esta manera, modificar las condiciones de vida de sus víctimas o, por lo menos, de alguna de ellas. Entonces, este *nuevo estilo* en la telenovela argentina propone la posibilidad de que la gestión de algunos pocos produzca un cambio en el modo de vida de muchos.

Aquí sí existe claramente el conflicto entre fuerzas sociales que plantean alternativas al *status quo*. Por supuesto no se trata de subvertir la realidad completamente, pero sí parece una propuesta innovadora en un género que tiene como característica distintiva una prudente adaptación de todos y todas a sus condiciones de vida, adaptación que finalmente es premiada con la felicidad.

Entonces, tal vez la enorme sacudida social que significó diciembre de 2001 y sus inmediatas consecuencias políticas y económicas, habilitaron una representación televisiva que invita a la participación ciudadana, a la “acción” tendiente a modificar situaciones de opresión.

Una tendencia altamente favorable al cambio en la *configuración social* en cuanto a revertir la distribución de poder entre las fuerzas sociales. Esta vez incluso los medios televisivos en manos de grandes empresas de capitales nacionales e internacionales dieron su versión de la propuesta participativa, segar la injusticia a partir de la acción, devolviendo a los inocentes aquello que hubieran perdido o, incluso, que nunca han tenido. Aquí podemos recrear la aserción propuesta por Vasallo de Lopes en cuanto a que, en la actualidad *la identidad nacional como construcción simbólica parece asumir más las características de “resistencia”... que de legitimación* (Vasallo, 2008: 40); más allá de que esta autora planteó esta postura para la influencia que la globalización ha operado en las producciones televisivas nacionales, creemos que la misma afirmación es útil para sostener la auspiciosa emergencia de las acciones colectivas en productos televisivos que, en general, habían sostenido los crecimientos y salidas individuales como fuente del ascenso social.

De todas maneras y tal como lo plantea Elías, difícilmente podemos hablar de un cambio en la configuración a partir de algunos pocos programas de ficción televisiva, en cambio, podríamos proponer que sólo resulta una tendencia que, a la luz del desarrollo de las telenovelas actuales, puede haberse revertido definitivamente.

En esta especial coyuntura debemos señalar que la convulsión social se ha hecho sentir mucho más en la realidad que en la ficción. Algunas propuestas políticas actuales son aguerridamente resistidas por sectores económicos y sociales argentinos. Esta realidad conflictiva difícilmente sea recuperada en estos tipos de ficción, será por eso que las nuevas tiras ajustan sus contratiempos a venganzas personales y a amores más complacientes.

Una vez más, la *configuración social* que el entramado argentino viene sosteniendo por lo menos desde los setenta, apenas fue levemente lastimada pero (al menos desde lo televisivo) goza de muy buena salud.

En este período en particular, creemos de fácil aplicación el concepto de *homología* para considerar la inclusión de problemáticas sociales cuya resolución sólo llega de la mano de la acción colectiva. Proponemos entonces que la conformación de verdaderos “sujetos colectivos” en pos de obtener alguna reivindicación conforma una *homología* contundente relacionada con la espontánea manifestación del pueblo argentino en diciembre de 2001 y la constitución de Asambleas Barriales en la ciudad de Buenos Aires y zonas del conurbano bonaerense que, con la consigna del descreimiento en lo político y sus instituciones, propició una sustancial fortaleza de la “acción” como modo de protagonismo de estos actores políticos en los cambios de condiciones de vida y obtención de justicia.

En este sentido, las características homólogas pueden señalarse en que, sólo a través de la acción colectiva se logra la modificación sustancial de una situación opresiva para algún/os sujeto/s colectivo/s.

Cambios, avances y retrocesos en nuestra *configuración social* y en la *hegemonía* según lo connotan las telenovelas

Vemos que, a partir del análisis de productos culturales que cuentan con gran aceptación del público, se sigue sosteniendo una determinada *configuración social*. No esperábamos otra cosa ya que, conforme las concepciones propuestas por Elías, las configuraciones sociales dinámicas y flexibles, requieren períodos largos para incorporar modificaciones en su seno.

Este pequeño vistazo a la telenovela argentina, también invita a la reflexión sobre la constitución idiosincrásica del entramado en el que se manifiesta.

Pasamos aquí de una fuerte impronta disciplinaria que apunta sin ambages al sostenimiento de un modelo autoritario a una propuesta participativa que, aunque con claras limitaciones en lo que a alcances se refiere, pretende convocar a la acción colectiva como alternativa de las condiciones de vida impuestas.

Pero lo que puede resultar más interesante de este trabajo es la interrogante que deja en cuanto a los mecanismos que permiten que algunas fuerzas sociales se mantengan, con mayor o menor estabilidad, con buena parte de la porción de poder que necesitan para mantener su *hegemonía*[\[6\]](#).

Así, todas las *homologías* presentes en estos productos televisivos facilitan la afirmación respecto de las características de la *hegemonía* en cada período.

En este contexto, el aporte de este trabajo respecto del proceso hegemónico de los últimos veinticinco años en Argentina, se asienta en la construcción que realiza la telenovela como género audiovisual respecto de los valores y significados considerados en cada etapa. Vemos que los valores de las “clases dirigentes” fueron plasmados en cada uno de los momentos estilísticos propuestos, de manera de naturalizarlos en los relatos seriados que el público tuvo a su alcance.

Muestra del carácter procesual de este fenómeno es que se haya reflejado en esas naturalizaciones los cambios ideológicos operados en cada etapa a partir de cada fracción dirigente. Esto ocurre claramente porque el proceso hegemónico debe dinamizarse de tal manera que facilite el registro de los cambios ideológicos en las clases subalternas o, incluso y fundamentalmente, deben ser permeables a los cambios en la propia clase dirigente que, conforme el devenir histórico y la resolución de conflictos políticos-ideológicos, muta o se sucede en la posesión del poder político y/o económico.

Los cambios aquí señalados en la telenovela argentina, de los cuales analizamos y exponemos apenas una mirada, por supuesto no la única, aportaron a su estabilidad como género masivo. En la actualidad (2010) ya se perciben claramente cambios en los estilos de las producciones argentinas, especialmente las nocturnas, que habilitan la suposición de un “retroceso” en términos de Elías, en cuanto a la propuesta de cambio de *configuración social* que auguraban las producciones del último período apuntado. Se vuelve al vaciamiento de conflictividad social y definitivamente se descartan las acciones colectivas reivindicatorias[\[7\]](#).

En tanto proceso en pleno desarrollo, resulta sumamente difícil desde el análisis, predecir sus definitivas modificaciones. Pero siguiendo a Elías y la necesidad de que el investigador pueda producir prognosis, arriesgamos la hipótesis que favorece los cambios en la *configuración social* actual. Cambios de difícil concreción y no exentos de enormes resistencias en los grupos arraigados en el poder económico y social argentino. La tendencia al retroceso en las telenovelas argentinas

apunta a detener esos cambios, para recuperar lo que de místico-mágico tiene el melodrama popular alejado del conflicto social.

Sin embargo, la condena a la apropiación de hijos de desaparecidos, la condena a la “trata de blancas” y otras reivindicaciones de vieja raigambre, probaron su eficacia en la pantalla chica. Quizás la implementación de la nueva Ley de Servicios Audiovisuales habilite la posibilidad de nuevas propuestas televisivas que recojan esta tendencia que, a partir de las expectativas económicas y las restricciones ideológicas de los grandes medios económicos de nuestro país, aparece desalentada en la actualidad.

Bibliografía

Amaya Trujillo, Janny (2009), *Ficción televisiva y Revolución en Cuba: la construcción simbólica de la ideología revolucionaria en la telenovela cubana durante la década de 1990*, protocolo de investigación, Universidad de Guadalajara

Andriotti Romanin, E. (2009), *Entre el poder y la dominación: los usos del monopolio en la sociología de Norbert Elías*, en “Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico”, volumen 3, disponible en <http://www.intersticios.es>

Bourdieu, M.V. (2009) *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, UNGS- Biblioteca Nacional

Charlois, Adrien y Orozco, Guillermo (2009), *Ficción televisiva e historia: una perspectiva desde la telenovela mexicana*, en “Rodríguez Morales, Zeyda: *Entretejidos comunicacionales: aproximaciones a objetos y campos de la comunicación*”. Guadalajara, UdeG-DECS (en prensa)

Darwin, Franco Miguez y Orozco, Guillermo (2009) *La telenovela de la ciudadanía y la ciudadanía de la telenovela*, mimeo.

Dumont, L. (1999), *Homo aequalis. Génesis y apogeo de la ideología económica*, Madrid, Taurus.

_____ (1987), *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid, Alianza Editorial.

Elias, N. (2000), *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*, Barcelona, Península

_____ (1996), *La sociedad cortesana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

_____ (1989), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Feld, Claudia (2009), *Aquellos ojos que contemplaron el límite: La puesta en escena televisiva de los testimonio sobre la desaparición*, en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.), *El pasado que miramos*, Paidós, Buenos Aires.

Mazziotti, Nora, (2005) *La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias* en <http://www.miradas.eictv.co.cu>

_____, (2006a), *La venganza de Montecristo y la máquina novelesca*, en “Tram(p)as de la comunicación y la cultura”, N° 47, La Plata, Universidad Nacional de La Plata

_____, (2006b) *Telenovela: industria y prácticas sociales*, Grupo Editorial Norma, 2006

Orozco, Guillermo (2001), *Televisión, audiencias y educación*, Buenos Aires, Norma.

Scribano, A. y Vergara Mattar, G. (2009), *Feos, sucios y malos: la regulación de los cuerpos y las emociones en Norbert Elías*, en “Caderno CRH, Salvador”, v. 22, n. 56, mayo-agosto

Vasallo de Lopes, María Immacolata (2008), *Televisión y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización*, en COMUNICAR, 30; XV. Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Andalucía.

Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa

Weber, M. (1994), *Economía y Sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Williams, R. (1974), *Los medios de comunicación social*, Barcelona, Península

_____ (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

_____ (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, Ibérica.

[1] Conocida en un principio y por muchos años como teleteatro, palabra que recuerda la filiación directa con el radioteatro. Ver Aprea en prensa.

[2] Recordemos que este estilo coral fue el *leit motiv* de tiras como *El amor tiene cara de mujer*, *Cuatro hombres para Eva*, *Cuatro mujeres para Adán*, todas ellas de los años sesenta.

[3] Esto es la valoración del ser humano individual, libre e igual a los demás humanos, pero cuyo valor social general subordina a las necesidades de la sociedad a sus propias necesidades (Dumont, 1982).

[4] Esta denominación alude a la relación cambiara de Un peso argentino por Un dólar estadounidense impuesta por la Ley de Convertibilidad Cambiaria en la Argentina de los noventa.

[5] Los días 19 y 20 de diciembre de 2001 se produjo un reclamo masivo del pueblo argentino a partir de la consigna “*que se vayan todos*”. A consecuencia de esto se produjo la renuncia, y posterior huida en helicóptero, del presidente Fernando de la Rúa, que profundizó las crisis de las instituciones políticas y las condiciones económicas. Con este quiebre se produce un cambio radical en las concepciones ciudadanas y de participación.

[6] Concepto acuñado originalmente por Gramsci para referirse a las relaciones de dominación entre la clase burguesa y el proletariado, caracterizándolo como un proceso social continuo de renovación de la influencia sociocultural y económica de una clase sobre otra que, en definitiva, presta consenso a esa dominación, ha sido recuperado por Williams (1974) quien plantea que la *hegemonía* es un proceso constante que se va reconstituyendo perpetuamente

[7] Si bien esta consideración puede aplicarse a la mayoría de las producciones de telenovelas, la hacemos en especial para *Valientes* (Canal 13, 2009/2010) que resultó el programa más visto de la televisión abierta (alcanzando un porcentaje de pantallas prendidas –*share*– en esta emisión del

65,95%). Este programa recupera abiertamente las características de la telenovela clásica donde las temáticas argumentales se mantienen ajenas a las cuestiones que la sociedad atraviesa de manera sincrónica. Aunque no recrea las problemáticas de las diferencias sociales más que tangencialmente, reivindica de lleno las temáticas del amor y la venganza personal consumadas ambas, como corresponde, con ceremonias matrimoniales y prisión para el enemigo