

# Telenovela, recepción y debate social<sup>1</sup>

## Soap operas, reception and social debate

**BERNARDO AMIGO**, Universidad de Chile, Santiago, Chile (bamigo@u.uchile.cl)

**MARÍA CECILIA BRAVO**, Universidad de Chile, Santiago, Chile (mcecilia@u.uchile.cl)

**FRANCISCO OSORIO**, Universidad de Chile, Santiago, Chile (fosorio@u.uchile.cl)

### RESUMEN

El artículo sintetiza un conjunto de investigaciones empíricas cualitativas sobre la ficción televisiva en Chile, realizadas entre 2007 y 2014. Específicamente, se centra en los mecanismos de interacción que se configuran entre la televisión y los telespectadores a través del género televisivo de la telenovela. Concluye que las dinámicas del debate social pueden influir en las condiciones simbólicas para la producción de discursos en la televisión, argumento que es contrario a la tesis clásica de los efectos directos de la televisión en la sociedad.

**Palabras clave:** telenovela, identificación, representación mediática, usos sociales, género.

### ABSTRACT

*This paper synthesizes an ensemble of qualitative empirical research on Chilean television fiction carried out between 2007 and 2014. Specifically, the article focuses on mechanisms of interaction configured between television and viewers through the television genre of telenovela. It concludes that the dynamic of social debate can influence the symbolic conditions for the production of the television discourse, argument that opposes the classic thesis of the television's direct effects on society.*

**Keywords:** soap opera, identification, media representation, social uses, gender.

•Forma de citar:

Amigo, B., Bravo, M. y Osorio, F. (2014). Telenovela, recepción y debate social. *Cuadernos.info*, 35, 135-145.

doi: 10.7764/cdi.35.654

## INTRODUCCIÓN

Más allá de los aspectos estructurales que definen la ficción, una de las funciones más universales de esta, tal como lo señala Jauss (1978) cuando se refiere al papel del receptor en la literatura, es la transmisión de normas sociales y modelos de identificación, por la ejemplaridad de la obra. Esta tesis pareciera cobrar un sentido, a la vez profundo y contradictorio, cuando abordamos el fenómeno de la recepción de la telenovela chilena.

La ficción y, de manera principal el género de la telenovela, no solo ha sido el vehículo a través del cual la televisión chilena ha propuesto decenas de historias, personajes, estéticas y valores que hoy forman parte de la cultura popular; además, ha incorporado, de manera persistente y crítica, diversas materias al debate público, como la desigualdad social, la diversidad sexual, la violencia intrafamiliar, la situación de los sin casa o de los pueblos originarios, el abuso infantil, entre muchos otros (Fuenzalida, Corro & Mujica, 2009). Todos estos son temas que, en general, suelen enfrentar posiciones conservadoras, liberales o progresistas, tanto en el espacio institucional como en la vida cotidiana de los sujetos, es decir, en el debate social, público y privado.

No obstante lo señalado, el presente trabajo intentará complejizar dicho sentido común, sosteniendo que la incorporación de los mencionados contenidos en la discusión pública no ocurre solamente en la dirección que va desde la televisión y los medios hacia el debate social. También forma parte de un proceso de circulación simbólica que implica una dirección de ajuste que va desde la experiencia social y cotidiana de los sujetos hacia el sistema mediático.

Nuestro interés en este artículo será mostrar algunos de los mecanismos de interacción que se configuran entre la televisión y los telespectadores, a través del género ficcional de la telenovela chilena. Se trata de mecanismos que permiten revelar cómo las características y particularidades de la recepción de este género televisivo ponen en tensión la distinción entre discursos de ficción y realidad, permitiendo formas de identificación con la realidad social y política muy distintas a las que desencadenan otros géneros ficcionales. Y si bien ellos podrían representar una peculiaridad del sistema televisivo chileno, nos parece que también permiten comprender, de manera más general, el desfase que se produce entre el debate público respecto de temas de interés social, y las formas que adquieren las representaciones, estereotipos, imágenes y discursos difundidos por la ficción televisiva.

En los años recientes, la diversificación de la industria de la telenovela chilena, la incorporación de nuevos formatos y la aparición de programas de características genéricas similares de origen turco y español, permiten reponer la discusión sobre la relación entre ficción y debate público, particularmente en lo que se refiere a las tensiones que se producen en el proceso de circulación simbólico-cultural entre lo que Patrick Charaudeau (2003) denomina los lugares de la producción, los discursos y el consumo mediáticos.

Con este propósito, utilizaremos algunos de los resultados y conclusiones de un conjunto de investigaciones empíricas realizadas entre los años 2007 y 2014 sobre recepción televisiva, vida cotidiana y apropiaciones de las tecnologías de la comunicación en Chile.

## MARCO TEÓRICO

### INDUSTRIA TELEVISIVA, INFLUENCIA Y APROPIACIÓN SOCIAL

Pese al notable incremento del acceso y consumo de Internet, la diversificación mediática y la convergencia tecnológica, la televisión abierta continúa siendo el principal medio de comunicación, tanto por los altos índices de su consumo, como por el impacto que sigue teniendo en la constitución de la opinión pública (Gökulu, 2013).

Más allá de las cifras, un aspecto que viene a reforzar la hipótesis de la relevancia de la televisión en el sistema mediático y en la realidad social, es la importante discusión que ella suscita permanentemente, tanto a nivel de la vida cotidiana de los sujetos, como en las esferas del debate público (Jiménez, 2013). La fuerte presencia de la televisión en estas dos dimensiones de la realidad social, junto con la ausencia de una perspectiva científica en este debate, hacen que se renueve permanentemente la pregunta por los efectos que ella tiene en el ámbito en que se despliega.

En un número importante de investigaciones empíricas respecto de la producción, discursos y recepción televisiva, se indica que el fenómeno de la influencia simbólica de la televisión en la vida cotidiana de los sujetos y en el espacio público sigue siendo una realidad difícil de soslayar. Ello es particularmente válido en aquellos lugares, como Chile, donde la concentración de la propiedad de los medios de comunicación, y los nexos de estos con el poder político y económico, se constituyen en un fenómeno generalizado que ha sido atestiguado por innumerables estudios (Sunkel & Geoffroy, 2001; Mönckeberg, 2009).

A esta situación se suma la ausencia de regulaciones efectivas capaces de asegurar un pluralismo que permita mayor diversidad cultural, social y política en los medios de comunicación (Humanes, Montero Sánchez, Molina de Dios & López-Berini, 2013). En este contexto, el conjunto del sistema mediático chileno, y en particular la televisión, parecieran desempeñar un rol directivo y normativo muy coherente con los discursos políticos y económicos hegemónicos.

No obstante lo señalado, son muchas las evidencias que indican que la televisión, salvo en contextos de autoritarismos dictatoriales, se rige por lógicas mucho más complejas que aquellas ligadas solo al dominio ideológico o el control social normativo. Más importantes, sobre todo en el marco de las economías neoliberales como la chilena, parecen ser las lógicas comerciales que presionan a las cadenas a disputarse, capturar y fidelizar a los telespectadores frente a la creciente competencia, no solo de las otras cadenas televisivas, sino también de la web y los medios digitales. Lo anterior también pareciera estar en el origen de la creciente convergencia tecnológica de la industria cultural, que le permite acceder a públicos cada vez más numerosos y diversos, y al consecuente desarrollo de estrategias discursivas que aparecen más pluralistas que las hegemónicas en materia social, cultural o de género.

Por último, otro dato fundamental que entrega la investigación empírica sobre televisión, y que pone en tensión tanto la lógica del mercado como aquella de la influencia mencionadas anteriormente, dice relación con que los sujetos sociales, usuarios y consumidores de los programas y discursos televisivos, no representan entidades neutras que se limitan a una recepción pasiva. Existe mucha evidencia en la investigación social que pone en duda la pasividad del telespectador y que, por el contrario, nos entrega una cantidad importante de información respecto de la multitud de usos (a veces completamente distintos a los previstos) que los sujetos hacen de los programas televisivos (Bravo, 2013).

Las necesidades económicas de la industria cultural en el contexto de una economía de libre mercado; la presencia e influencia simbólica de la televisión en la vida cotidiana y en el espacio público; los usos sociales y apropiaciones diversas que los sujetos realizan respecto de los contenidos mediáticos, solo por mencionar tres dimensiones contradictorias de un fenómeno complejo, constituyen el punto de emergencia de un proceso de circulación simbólica dentro del cual se producen, consumen, negocian, apropian y transforman imágenes, ideas, sentidos comunes y discursos.

En el marco de la relevancia social de la televisión y de esta triple tensión que supone la circulación cultural de los contenidos televisivos, la pregunta por la relación entre la ficción televisiva y la complejidad social, política y cultural, parece cobrar relevancia. Es por esta razón que nos interesaremos en el análisis de la telenovela chilena, género televisivo ficcional que, como veremos, se constituye en un lugar privilegiado para observar la relación entre mercado televisivo, contiendas de sentido y los usos, apropiaciones y significaciones que hacen los telespectadores respecto de los programas televisivos.

#### ELEMENTOS CONTEXTUALES EN LA CONSTITUCIÓN DEL GÉNERO DE LA TELENOVELA CHILENA

Sin intentar hacer un análisis exhaustivo de la historia de la telenovela chilena, cuestión ampliamente abordada, nuestro interés será señalar aquellos aspectos que representan hitos en su constitución.

El marcado carácter cultural y pedagógico de la televisión chilena de los primeros tiempos fue un elemento determinante para el desarrollo de un tipo particular de ficción en las pantallas nacionales. Las primeras producciones televisivas de carácter ficcional retomaron las grandes novelas y personajes épicos de la historia de Chile. Obras emblemáticas de la literatura y el teatro son las primeras teleseries producidas y difundidas por la televisión a fines de la década de los cincuenta e inicio de los sesenta. Tanto la estética como las formas de relato son las mismas de la representación teatral (Bravo, 2013). No obstante lo señalado, los programas de mayor presencia en la televisión de los primeros tiempos eran los noticieros, los programas misceláneos y los de conversación. Respecto de la ficción, las producciones que ocupaban ese espacio eran el cine y las series norteamericanas.

Desde el año 1959, fecha de inicio de las transmisiones televisivas en Chile, al año 1970, son muy pocas las producciones televisivas ficcionales que se realizaron. Aún no se iniciaba la era de las telenovelas nacionales, pero a fines de los años sesenta e inicios de los setenta se comenzaron a difundir con éxito telenovelas argentinas, mexicanas y venezolanas.

El verdadero hito que dio inicio al reinado de la telenovela en Chile se produjo el año 1981 con *La madrastra*. La estructura de *La madrastra* reproduce el modelo clásico de la telenovela latinoamericana: un melodrama serializado que es transmitido a diario en capítulos de una hora; una historia de amor incomprometido que se prolonga por varios meses en la pantalla; personajes polares, buenos muy buenos y malos muy malos, ricos

muy ricos y pobres muy pobres, donde el héroe y/o la heroína deben resistir los embates del destino y de los villanos; un desenlace feliz que implica, en la gran mayoría de los casos, el matrimonio de los protagonistas y el castigo material o simbólico de los villanos (Martín-Barbero, 1992).

En casi todos sus aspectos, las competencias de lectura e inteligibilización que se requieren en las telenovelas de la década de los ochenta son de carácter universal. Las producciones chilenas no se diferenciaban estructuralmente del resto de las telenovelas latinoamericanas.

Durante la segunda mitad de los años ochenta, período final de la dictadura militar en Chile, la televisión se consolida definitivamente como el principal medio de comunicación. Las dos cadenas televisivas más importantes, Televisión Nacional (la cadena pública) y el canal de la Universidad Católica de Chile, van a comenzar a competir en la producción de telenovelas. Esto llevó a la constitución de *áreas dramáticas* en cada canal, especializadas en la producción de telenovelas semestrales. Se da inicio a una producción sistemática y masiva de telenovelas de factura nacional, lo que constituye un primer hito importante en el surgimiento del género.

El segundo elemento es la constitución de lo que hemos denominado el *star system* de la televisión chilena, conformado por actrices y actores que comienzan a destacar y hacerse cada vez más familiares para el público telespectador. Esta comunidad simbólica de estrellas nacionales que circulan de una en otra telenovela, se va a constituir en la base de la futura relación entre las cadenas y los telespectadores de telenovelas.

Por esos años, las telenovelas brasileñas difundidas en Chile tuvieron un éxito de audiencia rotundo. A diferencia de las producciones mexicanas o venezolanas, que representan el paradigma de la telenovela clásica, las producciones brasileñas abordaban temáticas de gran contenido histórico, social e identitario, incorporando a la vez contenidos e imágenes sensuales, nunca antes vistos en este género. Otro elemento nuevo que aportó este tipo de producciones fue el humor y la ironía, junto con personajes cada vez más complejos y multidimensionales. También los aspectos técnicos del relato, así como la edición y lenguaje audiovisual, resultaban innovadores: muchas escenas filmadas en exteriores, movimientos de cámara y encuadres cinematográficos, grandes actuaciones. Más tarde, cuando la situación política y las condiciones de financiamiento lo permitieron, la telenovela nacional va a encontrar un modelo en estas producciones brasileñas.

Por último, el fin de la dictadura militar el año 1990 se constituye en un cuarto hito para la consolidación del género de la telenovela chilena. En el contexto de una industria consolidada y de la apertura progresiva de mayores espacios de libertad, los dos principales canales de televisión van a profundizar su competencia en el mercado de las telenovelas. Poco a poco, el modelo de las telenovelas tradicionales va siendo reemplazado por producciones que incorporan temáticas fuertemente ligadas a la identidad nacional, a la realidad social o a los problemas de la vida cotidiana (Fuenzalida, 2011). Se comienza a mostrar Chile, sus paisajes, personajes típicos, la diversidad cultural, su historia y conflictos sociales (Mujica, 2007). El modelo estético y narrativo va a estar basado principalmente en la telenovela brasileña, pero la estrategia de nexo y fidelización del público se va a apoyar en el esfuerzo de identificación con la comunidad de actores y actrices de cada área dramática.

Superando la presencia de las producciones ficcionales extranjeras, en la primera década del siglo XXI (a diferencia de lo que ocurría en la época de la televisión de los primeros tiempos o de lo que ocurre en algunos países desarrollados), las producciones ficcionales de mayor consumo en Chile fueron las producidas en el propio país, fenómeno relativizado solo por el éxito de audiencia que han tenido en 2014 las telenovelas turcas. Mientras los sistemas de producción de ficción televisiva en Europa parecieran constituirse a partir de un imperativo de competencia con el norteamericano, la industria televisiva chilena, periférica desde todo punto de vista, optó por el desarrollo de nichos, respecto de los cuales no tiene otra competencia que la interna.

## METODOLOGÍA

Como se ha señalado, el presente artículo sintetiza los resultados y conclusiones de un conjunto de investigaciones empíricas realizadas entre los años 2007 y 2014 sobre recepción televisiva en Chile. Los objetivos se centraron en conocer y describir los mecanismos de interacción que se configuran entre la televisión y los telespectadores, examinar las características y particularidades de la recepción de los diversos géneros televisivos y analizar la distinción entre discursos de ficción y realidad. De manera complementaria, se estableció un corpus de programas televisivos, los cuales fueron seleccionados a partir de los criterios de nivel de consumo (*rating*) y diversidad de géneros (noticiarios, telenovelas, *talk shows*, misceláneos, *reality shows*, etcétera).

Los métodos utilizados, referidos al presente artículo en particular, consideraron explorar en los sentidos vehiculizados por programas de ficción y el modo de enunciación televisivo específico que se verifica en las telenovelas, puesto que ellos son el marco de referencia cognitiva y perceptual de anclaje de los procesos de significación, identificación y atribución de sentido que nos interesó conocer. Con este objetivo, utilizamos un análisis semio-pragmático y narratológico de los programas de televisión (Odin, 2000) y un análisis etnometodológico de los discursos, de los relatos y de las significaciones que enuncian los propios telespectadores (Seirl & Watson, 1992).

Las técnicas de recogida de información utilizadas fueron, para el caso del análisis de la recepción, grupos focales, entrevistas en profundidad y observación etnográfica. Para el trabajo documental, se procedió a la grabación y visionado de los programas televisivos.

## RESULTADOS

Desde el punto de vista enunciativo, una de las principales características distintivas de la televisión es la constante mezcla de géneros discursivos de realidad y ficción (Jost, 2001). Mientras la mayor parte de los otros medios tradicionales (a excepción de Internet) anclan su discurso en alguno de estos dos polos, la televisión no cesa de alternar y asociar la telenovela con el noticiero central y el programa que le sigue, construyendo una discursividad de segundo grado a través de su programación, la que se superpone y hace inútiles las tipologías y formas de clasificación canónicas del cine o la literatura. En otros términos, el flujo de las representaciones entre ficción y realidad se constituye en una discursividad sincrética, compleja y contextual.

Algo equivalente podemos constatar si nos posicionamos desde la perspectiva del análisis del género de la telenovela chilena. Existen dos procesos de construcción de sentido en la recepción que no solo relativizan la oposición entre las categorías de ficción y realidad para el caso de la telenovela, sino que, además, refuerzan la idea de que la ficción resulta ser un elemento desencadenador del debate sobre los temas de interés social en el seno de la vida cotidiana y del espacio público chileno. En este aspecto, la telenovela es mucho más importante que otros géneros televisivos de realidad, como el noticiero o el documental televisivo: se trata de los procesos de identificación y de usos sociales de los discursos de la telenovela.

## IDENTIFICACIÓN Y LA FIGURA DEL ACTOR/PERSONAJE

La mayor parte de las investigaciones en torno a la telenovela tienden a considerar este tipo de producciones televisivas como un territorio genérico de características relativamente homogéneas y estables. Sin embargo, cuando se incorpora en el análisis la dimensión de los procesos de identificación en la recepción de la telenovela chilena, esta similitud estructural en el nivel textual entre la telenovela nacional actual y otro tipo de ficción televisiva seriada, incluyendo la telenovela latinoamericana y la turca, parece no ser el elemento que define el horizonte de expectativa del telespectador respecto de este tipo de programas (Amigo, 2002). La promesa de sentido de la telenovela nacional no se limita a una determinada estructura tópica y diegética de la intriga, ni a una fórmula narrativa que combina el melodrama y la comedia, sino que está fuertemente marcada por el tipo de relación de identificación que construyen sus telespectadores.

Uno de los resultados más interesantes de nuestra investigación sobre identificación en la telenovela es que, en el nivel de la relación del receptor con el personaje o los personajes ficcionales en la telenovela chilena, se produce una identificación que puede resultar paradójica si la consideramos desde el marco tradicional de la teoría *ideal* (Lochard & Soulages, 1998) sobre la recepción de los programas de ficción.

En el nivel del mundo diegético ficcional, el tipo de relación que permite construir el conjunto de los personajes, incluyendo la figura del héroe (que por lo general no es atribuida a un solo personaje por la mayoría de los telespectadores), es del tipo *identificación por simpatía*. Según Jauss (1978), la identificación por simpatía tiende a suprimir la distancia entre lector y personaje (como ocurre en la identificación admirativa). Este efecto de proximidad se constituye a partir de la fórmula del héroe imperfecto, familiar y comparable con el lector (*igual o inferior a este*).

La mayor parte de los telespectadores entrevistados atribuyó a los personajes rasgos posibles de reconocer en cualquier "persona normal, como la gente que uno puede ver en la calle". Ningún aspecto de la personalidad de los personajes representa, para los sujetos receptores, una característica que ellos quieran particularmente poseer o que signifiquen como un modelo al cual seguir. Sin embargo, más allá de lo detectado respecto de la relación entre el telespectador y el personaje, aquello que resultó a la vez sorprendente y paradójico es la producción de una identificación admirativa y por simpatía, ya no respecto de

la figura del personaje, sino directamente asociada a la persona, al actor. La identificación por admiración condiciona la relación del lector al héroe a través de la mediación de una distancia. El héroe es constituido, desde la recepción, como un individuo de características virtuosas y ejemplares, un modelo. Aplicado el concepto a la recepción televisiva, la identificación admirativa se cristaliza en la figura del ídolo. Según Pasquier (1998), el ídolo televisivo se constituye, en la mayoría de los casos, a partir de un tipo específico de superioridad: su apariencia física. Este es su índice de perfección, de superioridad, lo que lo constituye en modelo.

La persona y no el personaje se erige como objeto de admiración. A instancias del personaje, la mayor parte de los telespectadores manifiesta algún tipo de admiración por los actores que interpretan los roles ficcionales. Esta identificación admirativa se expresa, principalmente, en tres aspectos: respecto de la apariencia física de algunos actores y actrices, respecto de sus personalidades y, por último, respecto del tipo de actividad que desarrollan en la televisión (su calidad de actores o actrices de telenovelas, miembros del Olimpo simbólico de la televisión).

En la mayor parte de las opiniones, la figura del actor se superpone a la de los personajes que encarna. Esta identificación admirativa con el actor, que representa una autoconciencia muy clara de la condición de recepción, no es asumida por los sujetos como una oposición entre persona y personaje, entre discurso de ficción y discurso de realidad, sino más bien como una fusión, donde la sensibilidad atribuida al actor o actriz define las características sensibles del personaje. Consultados los sujetos sobre las características de algunos personajes en relación con la de los actores que los interpretan, la mayoría apuntó a señalar que la sensibilidad *real* del actor se expresaba en los personajes.

Esta latencia de la persona real (el actor) en el mundo diegético ficcional de la telenovela, impide que el personaje sea completamente autónomo en su mundo imaginario. La comprensión del relato, personajes y mundo diegético de una telenovela nacional no se produce de manera aislada del conjunto de otras telenovelas anteriores: mientras que el personaje es circunstancial y sometido a las reglas del mundo diegético específico, el actor permanece de telenovela en telenovela. Tampoco se da aislada de los discursos de realidad que confirman el estatus de la ficción en este tipo de programas, como reportajes en el noticiario central sobre la producción de la telenovela, entrevistas a los actores, promoción en diarios y revistas, etcétera.

Vista desde la perspectiva de las reglas tradicionales de análisis de la ficción, esta situación representa una paradoja. La actitud de los telespectadores se opone a la actitud de cooperación con el texto que implica el contrato enunciativo ficcional. Sin embargo, ella no da paso a la desactivación del mundo imaginario, como en el caso de la ruptura en la diégesis, sino que, por el contrario, es integrada sin mayor contradicción. Este fenómeno no corresponde a una situación generalizada de la recepción de la ficción, por lo que puede indicar una particularidad, si no exclusiva, al menos distintiva de la telenovela chilena en oposición a la telenovela en general o a otros tipos de ficción televisiva.

Como hemos señalado, esta característica de la telenovela relativiza la oposición entre realidad y ficción, lo que otorga, en el plano de la construcción de sentido en recepción, un estatus similar a los discursos de realidad y de no-realidad televisiva. Lo realmente importante en la intelegibilización de una telenovela es la experiencia de contacto e identificación con una sensibilidad: la del actor/personaje, de la historia y el relato, más allá de su signo.

#### USOS SOCIALES: TELENOVELA Y REALIDAD

Uno de los aspectos más importantes del carácter social de la recepción es que ella no se puede reducir al momento de contacto entre el telespectador y el programa. Una constante que se puede observar es la incorporación y uso de los discursos televisivos en la vida cotidiana, tanto al interior de la familia como fuera de ella (Drake & Machado, 2013). El momento de la recepción televisiva se dispersa y se fragmenta dentro de la trama de lugares cotidianos (el hogar, el trabajo, los amigos, la escuela). Es allí, en el momento posterior al contacto entre el sujeto y la televisión, donde interviene un conjunto de prácticas sociales de significación y resemantización. La valoración de un personaje o de una situación de la trama es habitualmente puesta en discusión y la significación que cada telespectador construye parece no ser otra cosa que el resultado de un conjunto de negociaciones de significación en el seno de lo cotidiano y de lo social.

Por lo general, la ficción es comprendida de manera muy reducida solo en su aspecto de entretención o en su dimensión de evasión narrativa, sobre todo si se trata de programas de televisión. Sin embargo, a partir del análisis del habla social de los telespectadores chilenos, se puede concluir que, desde su propia perspectiva, la telenovela cumple un papel muy importante en el debate social, sirviendo de activador de la conversación al interior de la familia que se reúne alrede-



dor del televisor o en los grupos de amigos, colegas o compañeros de estudios que comentan y discuten en torno a la trama. En parte importante, los temas de interés y preocupaciones de los sujetos, que no se ven reflejados en otro tipo de programas y que son débilmente acogidos por otras instancias de socialización, son expuestos de manera más o menos simple en la telenovela. Desde la discriminación étnica, sexual o social, hasta la violencia intrafamiliar o la drogadicción, la telenovela se ha convertido en una verdadera vitrina del conjunto de temas que cruzan silenciosamente toda nuestra vida social contemporánea. Normas de conducta, propuestas de sentido vehiculizadas por la ficción, valores, no son consumidos de manera irreflexiva, sino procesados y resignificados en el seno de la familia y de lo social.

Una de las constataciones más interesantes que surge de los resultados de investigaciones empíricas sobre consumo cualitativo de programas de televisión en Chile, es que casi la totalidad de los sujetos afirma que desarrollan mucho más discusión al interior de sus hogares a partir de los contenidos y relatos de la telenovela respecto de los temas que pueden ser considerados de actualidad e interés social, que de lo expuesto en los noticieros centrales de la televisión.

La telenovela chilena contemporánea supone, en su público, competencias de construcción de sentido que son locales; y las formas de consumo también nos reenvían a variables culturales muy específicas, marcadamente autorreferentes, mientras que las series norteamericanas, por el contrario, ponen en marcha dispositivos de lectura universalizantes. Lo anterior permite construir una hipótesis sobre la fuerte incidencia de la telenovela en la producción y reproducción de imaginarios y representaciones sobre la identidad nacional (Morales, 2010).

#### TELENOVELA, REPRESENTACIÓN Y DEBATE PÚBLICO

Como se ha mencionado, la ficción televisiva contemporánea, a diferencia de lo que ocurría en el período de la dictadura chilena, ha introducido sistemática y abiertamente en el debate social temas de interés público de carácter polémico y respecto de los cuales no existe un consenso colectivo, representando campos de disputa simbólica entre los sectores progresistas y conservadores de Chile. Como se ha señalado, el principal instrumento a través del cual la televisión participa en este debate es la ficción, particularmente, la telenovela.

A primera vista, esto que se señala parecería indicar que la televisión chilena estaría desempeñando un papel democratizador, puesto que los temas propuestos y su tratamiento ponen en el debate social una perspectiva que busca ampliar los márgenes del pluralismo actual, situándose en una posición opuesta a la discriminación social, cultural o de género. Esto resulta completamente contradictorio e incongruente con aquello que podría esperarse (como juicio o prejuicio) de la situación de concentración de la propiedad de los medios de comunicación en los sectores políticos y económicos más conservadores del país.

Esta aparente paradoja resulta crucial para entender el mecanismo de interacción que se configura entre la televisión y los telespectadores a través de la ficción.

Entre las temáticas, relatos y estereotipos más controvertidos y respecto del cual podemos hacer un seguimiento histórico, está el de la representación de la figura del *gay* en la telenovela. Los diferentes estereotipos y representaciones que circulan en lo social respecto de la homosexualidad son fácilmente atribuibles a esquemas cognitivos derivados de imaginarios, sean conservadores o progresistas, femeninos o masculinos, antiguos o modernos, puesto que los elementos que los conforman y justifican, en cada caso, connotan un posicionamiento ideológico de quien los enuncia. Por ello, resulta muy esclarecedor, para efectos de hacer visible y evidente la interacción señalada entre la televisión y los telespectadores a través de la ficción, observar la transformación, a través de la historia, del tratamiento televisivo ficcional del sujeto homosexual.

El primer reporte de la representación de un personaje *gay* en una telenovela chilena se remonta al año 1981 en la telenovela *La madrastra*, pleno período de la dictadura militar. Se trata de un personaje de muy poca importancia, totalmente periférico en la diégesis: el garzón de un bar cuyas breves apariciones no pasaban más allá de escasos minutos, dos o tres veces por semana (el formato y la estructura serial de la telenovela chilena implican capítulos de alrededor de una hora entre lunes y viernes, extendiéndose cada historia en su conjunto por más de tres meses, en algunos casos un año). Fuertemente estereotipado, *el joven del mesón* (única denominación que recibía este personaje) cumplía la sola función de ser objeto de las mofas y hacer reír por su condición afeminada. El modelo representacional *del joven del mesón* se correspondía completamente con el imaginario normativo hegemónico de la época respecto de la homosexualidad.

Un segundo personaje *gay* en una telenovela aparece mucho después, el año 1992, en la producción titulada *Marrón glacé*, a inicios del primer gobierno democrático posdictadura. Durante este período, y pese al riesgo que aún representaba Pinochet para la consolidación del proceso de restablecimiento de los derechos humanos, civiles y políticos de los chilenos, comenzaron a expresarse con fuerza las demandas y reivindicaciones de las comunidades étnicas, culturales y sexuales. El personaje es Pierre la Font, jefe de cocina de un exclusivo restaurante. Los rasgos estructurales a través de los cuales se representa a Pierre conservan la base del estereotipo conservador y machista respecto del homosexual, es decir, se trata de un sujeto afeminado. Sin embargo, hay tres diferencias importantes respecto del personaje *gay* anterior. Un primer elemento diferenciador es que el personaje tiene un rol que se justifica en sí mismo en la trama y el relato. Si bien no es uno de los protagonistas, no se trata de un personaje periférico y sostiene una de las líneas dramáticas secundarias de la telenovela. En segundo lugar, el personaje no está aislado como *el joven del mesón*. Forma parte de una comunidad de personajes, cuestión que, si bien no es suficiente para legitimarlo, lo reivindica como sujeto, sacándolo de la situación de solo ser objeto de la risa y las burlas. Por último, sus apariciones son diarias; pese a no ser ninguno de los personajes principales, tiene una presencia mayor en la historia. Por esos años, el Movimiento de Liberación Homosexual presentaba en el Congreso las primeras propuestas de reforma a leyes de marcado contenido homofóbico.

La primera gran ruptura con el modelo representacional conservador aparece una década más tarde, el año 2003, con la telenovela *Machos* (producida por el Canal de la Universidad Católica). Ariel es uno de seis hermanos de un clan familiar masculino a cuya cabeza está el padre, declaradamente machista. Por primera vez la figura del homosexual es construida desde un paradigma distinto al tradicional. Ariel se nos presenta como un sujeto normal, es decir, no es afeminado y ninguno de sus rasgos de comportamiento lo delata como distinto del paradigma heteronormativo. Según Cohen (2005), la heteronormatividad es la práctica y las instituciones que legitiman y privilegian la heterosexualidad y las relaciones heterosexuales como fundamentales y naturales dentro de la sociedad.

El personaje *gay* de *Machos* asume su opción sexual a través de un discurso a veces reivindicativo, a veces íntimo y sensible, lo que provoca, en la trama de la telenovela, un fuerte enfrentamiento con su padre y algunos de sus hermanos, que no aceptan su sexualidad.

Él es representado, desde todo punto de vista, intentando una identificación por simpatía, es decir, de manera positiva: es sensible, luchador, solidario y comprensivo. Es víctima de la incompreensión y rechazo de quienes aparecen como inflexibles, anacrónicos y violentos. Si bien el relato no lo ubica dentro de los protagonistas principales, su rol está directamente ligado al de estos. En *Machos*, por primera vez, un personaje *gay* es reivindicado en la televisión chilena. Solo un detalle: su condición es siempre declarativa, discursiva, nunca se lo ve con alguna pareja. Es solo él y su discurso. A esas alturas, algunas de las reivindicaciones planteadas por las organizaciones de derechos *gays* y *lésbicos* se habían concretado y, entre otros logros, los programas de educación sexual de los colegios estatales habían eliminado buena parte de los contenidos homofóbicos.

Pocos años después, en 2006, se produjo una segunda ruptura respecto de la representación televisiva del *gay*, con la telenovela *Cómplices*. En ella, Javier Núñez y Sebastián Opazo son una pareja homosexual que vive una historia de amor tensionada por la necesidad de ocultar su realidad y sentimientos. Sin ser los protagonistas, su rol es de importancia y está directamente unido a la trama principal. Como en el caso anterior, ambos personajes son representados de tal manera que establecen una identificación por simpatía.

En el año 2009, otro quiebre importante: en la telenovela *Los exitosos Pells*, Martín Pells, ahora el personaje principal, protagonista de la historia, es un conocido conductor de televisión que debe ocultar su condición homosexual. Para mantener las apariencias, simula estar casado con una hermosa figura de la farándula. En esta telenovela se consolida el estereotipo alternativo a la heteronormatividad conservadora: no solo el personaje principal es homosexual, sino que, además, se presenta un conjunto de personajes *gays*, los cuales constituyen una verdadera comunidad al interior del mundo diegético.

En el año 2009, la telenovela nocturna *¿Dónde está Elisa?* da un paso más allá en las formas de representación del *gay*: El personaje Ignacio Cousiño, exitoso abogado, casado y padre de familia, se enamora de Javier Goyeneche, el amigo *gay* de su esposa. Es decir, se trata de un personaje heterosexual que *descubre* su homosexualidad o se *transforma* en *gay*, uno de los fantasmas más temidos por la masculinidad tradicional. Tres años antes, por primera vez, parlamentarios de izquierda habían presentado en la Cámara de Diputados un proyecto de matrimonio homosexual.



Desde entonces, los personajes *gays* se han multiplicado en las telenovelas chilenas: han llegado a ser parte del mundo diegético esperado, estableciendo una normalidad representacional muy distinta de aquella que se sostenía con la *del joven del mesón* en *La madrastra*. El año 2014 fue aprobado en la Cámara de Diputados el proyecto de *Acuerdo de Vida en Pareja*, que tiende a resolver las uniones de hecho entre personas del mismo sexo.

A partir de este resumido recuento, hay dos aspectos que resultan de interés para los objetivos de esta reflexión. Por una parte, resulta obvio que la ampliación del pluralismo en la televisión está en estrecha relación con la profundización y avance del proceso de democratización en el país. Pero, en segundo lugar, resulta mucho más importante la constatación de que existe un desfase entre los contenidos progresistas que presenta la televisión respecto de la representación de la figura del *gay*, y el estado de la discusión pública y privada al respecto.

La difusión de *Machos* y, particularmente, el relato en torno al personaje homosexual Ariel, desató en la época una importante discusión, tanto en los planos de la vida cotidiana de los sujetos como en el debate público, sobre la diversidad sexual. Por primera vez la televisión trataba abiertamente el tema y lo hacía desde una postura muy distinta a la conservadora tradicional.

Sin embargo, y tal como se desprende del análisis sincrónico comparativo entre las formas de representación ficcional televisiva del *gay*, de la discusión pública al respecto y del conjunto de investigaciones cualitativas sobre consumo televisivo, no es la televisión la que produce el debate social respecto de la diversidad sexual. Por el contrario, *Machos* es el resultado de los cambios en el contexto social, político y cultural del país, que permiten a la televisión, en el marco de su estrategia de captura de nuevos y mayores públicos, en este caso ya sensibilizados por el tema, sobrepasar los márgenes de los discursos mediáticos conservadores. En estricto rigor, la televisión no impone una perspectiva progresista sobre la diversidad sexual en el debate

social, sino que se adecua a las nuevas subjetividades que se van produciendo en la sociedad, sea por necesidades financieras, sea por el imperativo de conservar sus niveles de credibilidad en la audiencia, sea por un genuino interés editorial.

Por lo menos en este caso, el estado y alcances del debate público y privado respecto de la diversidad sexual aparecen mucho más desarrollados y avanzados que el proceso de transformación de la representación del homosexual en la telenovela. Cada uno de los estereotipos rupturistas con el modelo heteronormativo propuestos por las telenovelas en el período observado, pueden ser reconocidos como avances en la legitimación social de la diversidad sexual; sin embargo, en cada caso estos progresos están en un nivel anterior al estado del debate social al respecto.

## CONCLUSIONES

A diferencia de los enfoques que parten por la pregunta respecto de los efectos o la influencia de la televisión sobre el mundo social, el análisis presentado en este trabajo abre la posibilidad de mirar el fenómeno mediático desde la perspectiva contraria; es decir, desde el punto de vista de cómo la dinámica social puede establecer las condiciones simbólicas para la producción de discursos en la televisión.

Desde este punto de vista, la ficción televisiva chilena, en particular el género de la telenovela, representa un fenómeno mediático que permite observar el complejo proceso de circulación cultural en Chile, las tensiones e intereses, las disputas de sentido que se verifican entre los sujetos, las cadenas televisivas y la discusión pública.

La telenovela no es la que origina el cambio en el debate social, pero puede tener un efecto multiplicador y cristizador de este, más allá (probablemente) de los propios intereses de las cadenas televisivas o de las expectativas de sujetos y actores sociales. En ese sentido, este tipo de producciones se convierte, para el investigador, en un interesante índice de las realidades que entrecruzan la complejidad social.

## NOTAS

1. Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt Regular n.º 1140935, titulado "Convergencia mediático tecnológica y vida cotidiana: transformaciones socioculturales del Chile contemporáneo" (2014-2016). También utiliza resultados y conclusiones de los proyectos: Fondecyt Regular n.º 1095180, titulado "Jóvenes, recepción y usos sociales de los discursos sobre la sexualidad y el género en programas de alta audiencia de la televisión abierta" (2009-2011); Fondecyt Regular n.º 1070916, titulado "Identificación y usos sociales de los discursos de información televisiva por parte de jóvenes del Gran Santiago. Recepción y representación mediática de los jóvenes en el telediario" (2007-2009); del proyecto Ecos-Conicyt n.º C07H02, titulado "Dispositivos, discursos y relatos televisivos. Una aproximación comparativa entre Chile y Francia" (2008-2010).

## REFERENCIAS

- Amigo, B. (2002). *Identificación y horizonte de expectativa en la telenovela 'El Circo de las Montini', por parte de una comunidad de telespectadores [Identification and horizon of expectation in the soap opera 'El circo de las Montini' by a community of viewers]*. Research report submitted to the Instituto de Estudios Mediales at Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bravo, M. C. (2013). Les systèmes télévisuels: une histoire de la télévision au Chili [Television systems: a history of television in Chile]. In B. Amigo Latorre & G. Lochard (Eds.), *Identités télévisuelles. Une comparaison France-Chili [Television identities. A comparison between France and Chile]* (pp. 19-34). París: L'Harmattan.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información: la construcción del espejo social [Discourse of information: construction of social mirror]*. Barcelona: Gedisa.
- Cohen, C. J. (2005). Punks, bulldaggers, and welfare queen: The radical potential of queer politics? In E. P. Johnson & M. G. Henderson (Eds.), *Black queer studies: A critical anthology* (pp. 21-51). Durham, NC: Duke University Press.
- Drake, B. & Machado, Y. (2013). Usos sociales de la telenovela por familias cubanas de diferentes posiciones socioeconómicas [Social uses of soap operas by Cuban families of different socio-economics positions]. *Cuadernos.Info* (33), 13-28. doi:10.7764/cdi.33.509
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad: complejización del melodrama en la telenovela [Melodrama and reflexivity: complexity of melodrama in soap operas]. *Mediálogos*, 1(1), 22-45. In <http://medialogos.ucu.edu.uy/inicio/item/23-mediálogos-n%C2%BA-1.html>
- Fuenzalida, V.; Corro, P. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90 [Melodrama, subjectivity and history in 90's Chilean cinema and TV]*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gökulu, G. (2013). Representation of sexual violence in Turkish cinema and television series. *Asian Journal of Women's Studies*, 19(2), 66-91.
- Humanes, M. L.; Montero Sánchez, M. D.; Molina de Dios, R. & López-Berini, A. (2013). Pluralism and political parallelism in Spanish television news programmes. *Revista Latina de Comunicación Social* (68), 566-581. doi: 10.4185/RLCS-2013-990en
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception [For aesthetics of reception]*. París: Gallimard.
- Jiménez, V. M. (2013). Transition to democracy and state television: Comparative analysis for Portugal and Spain. *International Journal of Iberian Studies*, 26(3): 155-171. doi: 10.1386/ijis.26.3.155-1
- Jost, F. (2001). *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction [Daily television. Between reality and fiction]*. París: INA / De Boeck Université.
- Lochard, G. & Soulages, J. C. (1998). *La communication télévisuelle [Television communication]*. París: Armand Colin.
- Martín-Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama [Television and melodrama]*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Morales, L. (2010). La ficción latinoamericana en España: Miradas tradicionales de identidad [Latin American Fiction in Spain: traditional looks of identity]. *Cuadernos.Info* (26), 19-28. doi:10.7764/cdi.26.9

- Mönckeberg, M.O. (2009). *Los magnates de la prensa: concentración de los medios de comunicación en Chile [The media moguls: media concentration in Chile]*. Santiago: Debate.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: Entre la metáfora y el trauma [Chilean costume telenovela: between metaphor and trauma]. *Cuadernos.Info* (21), 20-33. doi:10.7764/cdi.21.102
- Odin, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique [Public question. Semio pragmatic approach]. *Réseaux*, 18(99), 49-72. In [http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=RES\\_P2000\\_18N99\\_0072](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_P2000_18N99_0072)
- Pasquier, D. (1998). Identification au héros et communautés de téléspectateurs: la réception d'«Hélène et les Garçons» [Identification with heroes and communities viewers: reception of «Hélène et les Garçons»]. *Hermès*, 1(22), 101-109. doi: 10.4267/2042/14955
- Seirl, R. & Watson, G. (1992). *Text in context. Contributions to ethnomethodology*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Sunkel, G. & Geoffroy, E. (2001). *Concentración económica de los medios de comunicación [Media economic concentration]*. Santiago: LOM Ediciones.

#### SOBRE LOS AUTORES:

**Bernardo Amigo**, Doctor en Ciencias Sociales, Université Catholique de Louvain, Bélgica. Profesor Titular del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile, donde coordina el Laboratorio Cultura Mediática ([www.culturamediatca.cl](http://www.culturamediatca.cl)). Investigador Asociado del Laboratoire Communication et Politique del CNRS, Francia. Sus líneas de investigación son: sociología de la comunicación y los medios, socioantropología de la tecnología y comunicación, democracia y ciudadanía.

**María Cecilia Bravo**, Doctora en Ciencias Sociales, Université Catholique de Louvain, Bélgica. Profesora Asistente del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, donde es Directora de la Escuela de Pregrado. Miembro del Laboratorio Cultura Mediática ([www.culturamediatca.cl](http://www.culturamediatca.cl)). Investigadora Asociada del Laboratoire Communication et Politique del CNRS, Francia. Sus líneas de investigación son: historia de los medios, metodología de investigación en comunicación y comunicación, democracia y ciudadanía.

**Francisco Osorio**, Doctor en Filosofía y Antropólogo Social de la Universidad de Chile. Profesor Asociado del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Director de la revista *Cinta de Moebio* ([www.moebio.uchile.cl](http://www.moebio.uchile.cl)). Miembro del Laboratorio Cultura Mediática ([www.culturamediatca.cl](http://www.culturamediatca.cl)). Sus líneas de investigación son: epistemología y antropología de los medios.