

CAPÍTULO 1

NACIÓN, IMAGINARIOS SOCIALES Y TELENOVELA: UNA TRIADA PARA PENSAR LA EDUCACIÓN



El concepto de nación: entre memorias, consensos y comunidades imaginadas

Renan (1882), en el contexto de una Europa Occidental dividida en naciones, recoge el concepto de **nación** como algo novedoso en la historia, en tanto se refiere a un territorio caracterizado por la fusión de las poblaciones que lo integran y cuyo elemento esencial consiste en que todos sus individuos deben tener muchas cosas en común pero también deben haber dejado de lado muchas cosas que ocurrieron en el pasado.

En su época, de finales del siglo XIX, los derechos adquiridos por la realeza, en virtud de su dinastía, empiezan a dar paso a una nueva visión de organización, una mirada emergente que promueve el derecho a la nacionalidad. Frente a ello, este autor francés afirma que el cambio en la sociedad no se debe a asuntos de raza, idioma, religión, intereses o geografía, sino que las causas de este fenómeno radican en un principio espiritual: “la nación es un alma, y son dos cosas, que en verdad son una sola, las que constituyen esta alma o principio espiritual. Una de éstas yace en el pasado, y la otra en el presente. La primera es la posesión común de un rico legado de memorias; el otro es el consenso actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de perpetuar el valor de la herencia que uno ha recibido en una forma íntegra. De esta forma, la nación es la culminación de un largo pasado de empeño, sacrificio y devoción” (Renan, citado por Muñoz, 2008).

Esto implica, entonces, que la nación es concebida como solidaridad a gran escala, configurada por el sentimiento de los sacrificios que el individuo ha hecho en el pasado y por los cuales está preparado para recibir el futuro. Ese pasado es resumido en el presente mediante un hecho tangible, el consentimiento, el deseo claramente expresado de continuar una vida en común. Para Renan (1882), la nación es como una conciencia moral que, por ser creada por una agrupación de seres humanos, es legítima y tiene derecho a existir en tanto muestre pruebas de su fuerza, a partir de los sacrificios que demanda la abdicación del individuo para el beneficio de la comunidad.

Casi cien años después de enunciada la propuesta de Renan, Anderson (1993) plantea un enfoque distinto sobre la nacionalidad, la cual asume como el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo. Con el propósito de establecer una explicación satisfactoria acerca del nacionalismo, este autor sostiene que su punto de partida “es la afirmación de que la nacionalidad, o la calidad de nación –como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra-, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (Anderson, citado por Muñoz, 2008).

Con esta aclaración, el autor se orienta hacia una definición operativa de nación, al concebirla como “una comunidad política imaginada como inherentemente

limitada y soberana” (Anderson, 1993: 18). Por lo tanto, “la nación es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión; se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones; se imagina soberana porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (Anderson, citado por Muñoz, 2008: 13).

“Habiendo llegado a la madurez en una etapa de la historia humana en la que incluso los más devotos fieles de cualquier religión universal afrontaban, sin poder evitarlo, el pluralismo vivo de tales religiones y el alomorfismo entre las pretensiones ontológicas de cada fe y la extensión territorial, las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios. La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano”. (Anderson, 1993: 19)

Puede decirse, entonces, que toda nación es una cierta efigie psicológica que subyace en cada uno de los individuos y que ninguna nación se imagina con las mismas dimensiones de la humanidad: los nacionalistas más radicales no sueñan con que llegará un día en que todos los miembros de la humanidad se unirán a su nación, como sí lo hicieron –en algunas épocas– los cristianos, cuando concibieron un planeta enteramente cristiano. Eso implica que las fronteras o los límites de una nación se establecen bajo la premisa de un “nosotros” y un “ellos”, puesto que “la noción de identidad demarca la línea que separa un grupo humano de otro” (Anderson, 1993: 23).

En esa medida, el autor insiste en que la nación se imagina como una comunidad porque, pese a la explotación y desigualdad que puede existir en cada caso particular, la nación involucra siempre una especie de compañerismo solidario, profundo y horizontal, en donde se considera que su unidad depende más de sus similitudes que de sus diferencias. Esta visión se sostiene al tenor de una mirada cultural y no exclusivamente político-ideológica, en la cual se afirma que la nación involucra un ‘orden pensado’ que permite la subsistencia de cierto espíritu religioso característico de las ‘culturas sagradas’ capaces de incorporar grandes comunidades imaginadas.

En este orden de ideas, puede decirse que el texto *Comunidades Imaginadas* entiende la nación, la nacionalidad y el nacionalismo como “artefactos” o “productos culturales” que deben ser estudiados:

“Desde una perspectiva histórica que nos muestre cómo aparecieron, cómo han ido cambiando de significado y cómo han adquirido la enorme legitimidad emocional que tienen hoy en día. Si bien estos productos culturales nacieron a finales del siglo XVIII, fruto espontáneo de una compleja encrucijada de fuerzas históricas, una vez creados se convirtieron en el modelo hegemóni-

co de organización y control social. Modelo que será trasplantado –consciente o inconscientemente– no sólo a una gran variedad de terrenos sociales en los cuales se entrelazará con otras constelaciones políticas (el Estado-nación) e ideológicas (el nacionalismo), sino también –mediante la colonización– al resto de países del mundo que, queriéndolo o no, respondiendo o no a su propia idiosincrasia, se verán forzados a adoptarlo”. (Castany-Prado, 2007: 1)

Ahora bien, cuando se abordan las diversas concepciones de nación, sobreviene una necesaria discusión sobre sus diferencias con el concepto de **Estado**. “El Estado ha utilizado la nación para consolidarse, legitimándose y reforzándose en nombre de la nación. La nación está así al servicio del Estado, que la controla, y el Estado al servicio de la nación porque la organiza” (Delanoi, 1993: 15). Esta afirmación deja entrever una cierta preeminencia del Estado sobre la Nación y hace evidente que el origen de esta polémica proviene de la antigua discusión entre ilustrados y románticos en el siglo XIX, de la cual surgen dos acepciones: el concepto de nación revolucionaria, nacida de la Revolución Francesa, y el concepto de nación romántica. La primera entendería a la nación como “un cuerpo de socios que viven bajo una ley común y representada por la misma legislatura” (Renaut, 1993: 42), es decir, personas que deciden vivir bajo la soberanía de un mismo Estado. La segunda, la nación romántica, se describe como “nación-genio”, como espíritu particular de un pueblo, en una palabra, como natural.

En lo concerniente al concepto de nación, también se ha planteado una dicotomía entre sociedad mecánica y sociedad orgánica, poniendo de relieve la homogeneidad cultural de la primera y la diversidad de la segunda y asimilando la nación como una sociedad orgánica, la cual, pese a la diversidad existente, debe ser homogénea en algún sentido, especialmente en el de la lengua, puesto que “las actividades son diversificadas, pero todas están codificadas por escrito en una lengua ampliamente inteligible.” (Gellner, 1993: 358).

Según Narváez (2008), se llega a evocar también la dicotomía entre comunidad y sociedad para explicar la naturaleza de la nación, como lo hace Edgar Morin cuando sostiene que la nación es “una sociedad en sus relaciones de interés, de competiciones, de rivalidades, ambiciones, conflictos sociales y políticos. Pero es igualmente una comunidad identitaria, una comunidad de actitudes y una comunidad de reacciones frente al extranjero y sobre todo al enemigo” (Morin, 1993: 454).

Imaginarios sociales: una aproximación a su definición

El término imaginario social ha tenido una evolución dinámica y compleja en el transcurso del tiempo, con posturas teóricas de orden sociológico, antropológico, psicológico, histórico e incluso semiótico, que han transitado por sendas divergentes y convergentes, en donde ha sido concebido como sinónimo de imagen o de representación, como capacidad imaginante y como construcción social individual

y colectiva. Para hacer una aproximación –que no una cronología- sobre el imaginario, es conveniente explorar los principales postulados al respecto, con base en la recopilación de algunos fundamentos teórico epistemológicos realizada por Cegarra (2012).

En un **primer momento**, desde una perspectiva antropológica, es necesario referirse a Durand (2005), quien aclara que la filosofía occidental le quita valor ontológico a la imagen y a la imaginación, por considerarlas focos de error y falsedad para la investigación, razón por la cual se debe acudir a la antropología para sentar bases teóricas sólidas que permitan comprender el imaginario. Esto implica entender “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre pulsaciones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 2005: 43), es decir, que el imaginario proporciona sentido a la realidad social en términos antropocentristas.

En un **segundo momento**, desde un punto de vista histórico, se recogen los postulados de LeGoff (1995), quien plantea una historia de las representaciones que debe reconocer lo simbólico en todas las realidades y confrontar esas representaciones con la realidad que representan, bajo las siguientes premisas:

“1) Los imaginarios sociales tienen una materialidad tangible en los documentos y monumentos erigidos por las sociedades. Por tanto, pueden ser objeto de análisis como evidencia empírica. 2) Los imaginarios sociales son históricamente reconocibles y constituyen fuente para la comprensión de los ‘esquemas interpretativos’ de los grupos sociales. 3) El historiador recurre a distintas fuentes como el mito, lo literario, la escultura, arquitectura y otras tantas prácticas sociales humanas que revelan un simbolismo y un sentido que puede ser ‘descifrado’ históricamente, dando claves sobre distintos aspectos de la vida cotidiana que bajo otros métodos sería imposible captar”. (LeGoff, 1995, citado por Cegarra, 2012:7)

Un **tercer momento**, también en perspectiva histórica, corresponde a Baczko (1991), quien afirma que una sociedad, para asegurar su existencia y mantenerse, requiere de un mínimo de cohesión y consenso –instancia moral suprema a la que todos se adhieren- para que sea prioritario el interés colectivo sobre el individual, lo cual se logra gracias a la construcción de símbolos que no dependen de los actos de conciencia del individuo, sino que son asumidos como realidades. Aquí se da por sentado que el hecho social es esencialmente simbólico y que el imaginario que de allí se deriva, en tanto esquema interpretativo, puede significar unas cosas e impulsar otras prácticas sociales.

Puede decirse, entonces, que, a través del imaginario, una comunidad define su identidad y elabora su propio sistema de referencias, lo cual le permite regular la acción social, puesto que esa identidad colectiva desemboca en la delimitación de su territorio y le abre el camino para demarcar sus fronteras, definir sus relaciones

con aquellos a quienes se considera como otros, construir imágenes de amigos y enemigos, además de conservar los recuerdos y memorias del pasado, que muy seguramente le servirán como modelos para el presente y el futuro. De esta forma se da paso a la idea de nación, que fundamenta su legitimidad, capacidad y efectividad, por lo menos desde el punto de vista simbólico, en torno al imaginario que se configura sobre ella: el imaginario de nación se apoya, entonces, en esa idea de identidad colectiva, histórica y socialmente construida, en virtud de su papel de socializador y constructor permanente de la compleja trama social.

Según Baczko (1991), en este panorama también es necesario discutir y reflexionar sobre el papel de la alfabetización y el rol que cumplen los medios de comunicación en la difusión de los imaginarios sociales, puesto que su impacto y dominio simbólico sobre las mentalidades colectivas depende sustancialmente del control que se posea sobre ellos. De esta manera, la escuela, los medios masivos, la iglesia, las fuerzas militares y otras instituciones inculcan/legitiman los imaginarios dominantes y, por lo tanto, controlan la circulación de determinados símbolos, esquemas interpretativos y discursos legitimadores en la sociedad

“Así que podría asumirse que el imaginario de nación, indudablemente, posee una pulsión intersubjetiva, en un contexto histórico y cultural, que se difunde a partir de los discursos, símbolos y prácticas sociales desde la escuela y los medios de comunicación (...) como esquema interpretativo de cohesión social y base del comportamiento socialmente aceptado”. (Baczko, 1991, citado por Cegarra, 2012: 8)

Baczko (1991) plantea, adicionalmente, que la reflexión sobre el **imaginario social** no es algo tan novedoso como podría pensarse, puesto que ya aparecía –aunque sin este nombre específico– en las formulaciones teóricas de autores como Marx, Durkheim y Weber, quienes las abordaron con variaciones en el grado de valoración e incidencia que otorgaron a este tema en sus propuestas conceptuales.

Para este autor, Carlos Marx plantea que la ideología engloba las representaciones que una sociedad elabora de sí misma, de su estructura global y de sus relaciones con las clases antagónicas. Por ello, a través de sus representaciones ideológicas, las clases manifiestan sus deseos, buscan justificaciones morales y jurídicas para sus acciones, incorporan su pasado en ellas y proyectan el futuro. Por su parte, Emilio Durkheim afirma que para que exista un mínimo de cohesión en una sociedad, es indispensable que los sujetos sociales prioricen y crean en la superioridad de una conciencia colectiva que está por encima de los intereses particulares y que no es más que un sistema de creencias y de prácticas cargadas de un alto contenido simbólico que congrega a la sociedad. Lo que vincula a Max Weber con los enfoques sobre imaginario social es su análisis acerca de la necesidad del hombre de buscar un sentido con el cual reglamentar un comportamiento social, que lo lleva a producir normas y valores, es decir, representaciones que conforman una red de sentido, aclarando que las relaciones sociales no se reducen solamente a lo material y lo físico.

En un **cuarto momento**, Castoriadis (1983), desde una perspectiva que aglutina el psicoanálisis, la filosofía y la reflexión sobre el lenguaje, traza un camino teórico y epistemológico que él mismo denomina “elucidación”, en el cual el imaginario es entendido como algo que, en virtud de su construcción social, no es real ni racional. Por esta razón, cuando un imaginario pasa del plano individual al plano colectivo, se constituye en:

“Un sistema de significaciones imaginarias que valoran y desvaloran, estructuran y jerarquizan un conjunto cruzado de objetos y de faltas correspondientes, y sobre el cual puede leerse, menos difícilmente que sobre cualquier otro, eso tan incierto como incontestable que es la orientación de una sociedad”. (Castoriadis, 1983: 261)

De esta manera, las relaciones que acontecen entre individuos o colectividades, sus comportamientos y sus motivaciones, resultan imposibles de comprender desligadas del imaginario, en razón a que éste tiene la capacidad de organizar lo diverso evitando las supresiones, tiene la capacidad de visibilizar el valor y el no-valor, lo que hará que siempre sea una visión interesada que no está para “decir lo que es, sino para hacer ser lo que no es” (Castoriadis, 1983: 285). Esto implica, entonces, que el imaginario es capaz tanto de alienar como de crear la historia.

“Lo imaginario tiene que ver con la imaginación y con la imagen, ya que de ella resulta una capacidad creadora -individual y colectiva-, capacidad que abre al grupo a la formación abierta de representaciones, afectos, deseos, preocupaciones, multiplicidades, intereses, afectaciones. El imaginario social, en consecuencia, es una máquina de producción de imágenes de sí misma, tanto colectiva como individual, imágenes de las que derivan prácticas de sí mismo, y en cuya presencia el investigador se afina desde preguntas como estas: ¿cómo nos imaginamos a nosotros mismos?”. (Castoriadis, 1983: 289)

En consecuencia, lo que acontece en la historia y en la sociedad está cuidadosamente entrelazado por lo simbólico, aunque es necesario reconocer que cada objeto y cada acto existe por sí mismo y no por la percepción que se tenga de éste, sin dejar de lado que su existencia depende, justamente, del tejido simbólico en el cual se inserta. Es allí donde aparecen las instituciones, que tampoco se reducen a lo simbólico, pero no podrían existir sin ello, puesto que representan una especie de símbolo de segundo nivel:

“Una organización dada de la economía, un sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen socialmente como sistemas socialmente sancionados. Consiste en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias, unas significaciones, en el sentido lato del término) y en hacerlos valer como tales, es decir, hacer este vehículo más o menos forzado para la sociedad o grupo considerado”. (Castoriadis, 2007:187, citado por Cegarra, 2012)

Estos fundamentos dejan claro, entonces, que el imaginario emplea lo simbólico para expresarse y que en él se generan significaciones imaginarias sociales y de la institución, puesto que puede ser entendido como una construcción social instituyente. Asimismo, el imaginario radical se asimila como un fenómeno individual que luego pasa a ser social, a ser colectivo, debido a la necesidad humana de establecer relaciones sociales en su existir. Aquí no se trata de una suma de imaginarios individuales, sino de su capacidad de ser instituidos.

En un **quinto momento**, es necesario referirse a Pintos (1995) y sus planteamientos sobre los imaginarios sociales como “aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social” (1995:8), en donde se asume que las normas o regulaciones sociales se tornan concretas solamente cuando son puestas en escena mediante actuaciones debidamente sancionadas y reguladas de los comportamientos individuales –resoluciones, acuerdos, leyes, edictos, etc.- En este sentido, cada acción individual de la vida cotidiana acude a los imaginarios como esquemas propios de esa integración social, en tanto éstos permiten el reconocimiento de los demás y de sí mismo como sistema de identificación.

Desde una posición complementaria, este autor también concibe los imaginarios como “aquellos esquemas, contruidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad” (Pintos, 1999:5), en donde las instituciones emiten referencias permanentes de sentido que hacen plausible la realidad social, utilizando para ello los imaginarios.

“Y aunque ahora se percibe una ausencia o crisis de sentido, lo que realmente ocurre es que en la actualidad aquellos tiempos de certezas, de relaciones unívocas entre cosas y palabras, de la identidad (mismidad) como principio ordenador del mundo (Foucault), simplemente se deslegitimaron o al menos ya no son reconocidas: perdieron su carga afectiva y simbólica. Ahora el reclamo es por la diferencia, lo cual explicaría las exigencias más frecuentes de minorías étnicas o de grupos sociales (campesinos, mujeres, negros, homosexuales, etc.); también de cambios en las sensibilidades y capacidades perceptivas frente a ese mundo hiperinformado bajo permanentes confrontaciones discursivas, políticas y culturales”. (Pintos, citado por Cegarra, 2012:11).

Un **sexto momento**, en la misma orientación teórica anterior, corresponde a Baeza (2004), quien se refiere a los imaginarios sociales como “múltiples y variadas construcciones mentales (ideaciones) socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial” (2004:2). Aquí los imaginarios se toman como mecanismos que ejercen mediación entre la realidad y la percepción que se tiene de ella, los cuales están en permanente interacción con la sociedad.

“Digo entonces, con propiedad, que esas construcciones imaginarias son socialmente compartidas, o sea que se reconocen estas figuras construidas de la realidad como parte de la experiencia social, la cual se comparte gracias a la comunicación, o si se quiere, gracias a la circulación siempre presente de buena parte de la experiencia llevada a cabo en común”. (Baeza, 2004: 4).

Para este autor existen unos imaginarios que ejercen poder sobre otros, es decir, hay unos imaginarios dominantes y otros dominados, lo cual representa una confrontación constante de visiones de mundo, una oposición permanente que no es visible en ocasiones, donde las sociedades asumen aquello que hegemónicamente se haya impuesto, hasta tanto no aparezcan nuevas versiones como fruto de quien triunfe en esa lucha.

En el caso particular de los imaginarios de nación, este autor afirma que, en su calidad de construcciones de la realidad social:

“Matizan respuestas a enigmas de la vida social con afirmaciones fuertes, tales como ‘la presencia de Dios’ (en un imaginario religioso), ‘el carácter sagrado de la Patria’ (en un imaginario nacional), ‘la objetividad indesmentible de la ciencia’ (en un determinado imaginario científico), etc. Estamos en presencia entonces de eufemismos sui generis que añaden un cierto grado de seguridad y de alivio a una determinada construcción de realidad plausible”. (Baeza, 2004: 5)

Desde un **séptimo momento**, que acoge los enunciados de Taylor (2006), se hace una diferenciación entre imaginario social y teoría social, enfatizando en que el primero se refiere a la forma en que la gente común imagina su contexto social, aquello que se puede mostrar en forma de imagen, historia y leyenda, es decir, una “concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad” (Taylor, 2006: 37), en donde se da una relación biunívoca: las prácticas legitiman y dan forma a las concepciones (en el sentido de imaginarios) y éstas posibilitan dichas prácticas.

Este autor considera que tanto los imaginarios como las representaciones tienen un impacto significativo en la reproducción de las ideas sociales, en la construcción de la realidad social y toman cuerpo en aquello que se denomina como Institución: es allí donde se utilizan, se producen y se ponen en circulación. Por ello, según Bocanegra (2008), estas representaciones son asumidas como estructurantes de lo real y de las prácticas sociales; el imaginario crea, atrapa y elabora la vida en la medida en que es una realidad cognitiva y perceptiva que tiene efectos sobre el mundo material, puesto que aparece reflejado en los objetos, en los discursos y en las prácticas sociales, entre otros aspectos, en forma de elementos o expresiones que circulan por la vida social, que se ocupan de los deseos y de cómo éstos se instalan como modos de ser de una comunidad específica.

Sin embargo, en un **octavo momento** de este recorrido, para Cegarra (2012), el imaginario social tiene una mayor envergadura que las representaciones sociales, puesto que constituye:

“Una matriz de sentido determinado que hegemónicamente se impone como lectura de la vida social. El sujeto simplemente ‘lo padece’ por encima de sus propias experiencias vitales. Esto no quiere significar que los imaginarios sociales sean inmodificables o históricamente permanentes, por el contrario, cada época histórica a través de los grupos sociales construye o resignifica los sentidos que desea socialmente transmitir. De allí que se hable de imaginarios sociales dominantes y dominados, pero en esencia, son esquemas interpretativos para el sentido social hegemónicamente impuestos haciendo plausible la vida cotidiana”. (Cegarra, 2012:7)

En esta misma perspectiva, se hace necesario aclarar que el imaginario social no surge como una expresión o manifestación irreal que reemplaza una carencia de algo real o como una consecuencia de un fenómeno o suceso concreto.

“Lo imaginario recupera una autonomía a partir de la cual no se resigna a ser aprehendido desde ninguna actitud reduccionista, que lo convierta en la expresión de una carencia real y un sustituto irreal a dicha carencia. Desde este punto de vista, la esencia de lo imaginario adquiere un carácter propio, no se concibe como una consecuencia derivada de una causa siempre real o un antídoto quimérico de ésta, tal como es analizado en otros discursos teóricos contemporáneos, sino como un orden experiencial diferente y con una lógica propia”. (Carretero, 2001: 124)

De acuerdo con la óptica de este autor, la noción de imaginario social debe estar ligada con los procesos de construcción social, con el propósito de analizar “los efectos producidos en el terreno de la creación de realidades” (Carretero, 2001: 251), en aras de comprender sus implicaciones culturales, sociales, educativas y políticas.

“Los imaginarios no pueden ser definidos en términos de un concepto preciso y unívoco tal como la ciencia social empírica-analítica pretende. Es necesario asumir una postura epistemológica que valore otros sistemas de razonamiento científico, que dé cuenta de la complejidad de los fenómenos sociales y como tal los estudie (...) los imaginarios remiten a sentidos, es decir, a múltiples significaciones que en conjunto conforman un marco de referencia o campo semántico que sirve de esquema de interpretación para comprender y aprehender la realidad socialmente dada”. (Cegarra, 2012: 12)

Finalmente, se concluye que los imaginarios sociales integran un complejo repertorio de sentidos que ha ganado legitimidad, en diversos ámbitos sociales y culturales, para indagar por el significado de ciertos comportamientos sociales, interpretarlos como tales y comprender valoraciones ideológicas y culturales específicas de una comunidad.

La telenovela como género televisivo

Según Lozano, Vélez & Leal (2012), el término **telenovela** surge en Latinoamérica como una forma particular para referirse al soap opera norteamericano, caracterizado por ser una narración abierta sin un final determinado, en donde el protagonista es una comunidad cambiante, los relatos están dirigidos a públicos femeninos y su producción, en sus comienzos, fue patrocinada principalmente por industrias fabricantes de productos de limpieza –Procter & Gamble, Palmolive- que promovían esquemas narrativos orientados fuertemente por los departamentos de mercadeo.

Si bien comparten el hecho de contar con una estructura serial similar, manejo de convenciones equivalentes para relacionarse con sus públicos, enunciación melodramática y plots o pregenéricos (cabezotes) con funciones parecidas, la telenovela latinoamericana y la *soap opera* anglosajona se han construido como especies distintas, pues “en términos de circulación o de emisión, en países como México, Brasil o Venezuela, la telenovela accedió desde tiempo atrás a horarios *prime time* y contó con presupuestos de programación elevados” (Mazziotti, 1996), mientras que en los Estados Unidos “la *soap opera* se emite en horarios diurnos, y sus costos de producción son bajos” (Allen, 1985).

Podría decirse que, hasta hace muy poco tiempo, hablar de telenovela era hablar de Latinoamérica, puesto que estas producciones audiovisuales responden al género de ficción que tuvo su origen en esta parte del mundo. Sin embargo, Mato (2005), considera que hoy en día la telenovela es un producto que se ha expandido por todo el mundo y plantea dos razones fundamentales para ello: a) la globalización de su consumo gracias a las tecnologías y las redes, y b) la transnacionalización de la industria de la telenovela, es decir, el desarrollo de procesos de producción con unidades productivas localizadas en otros países. Su característica principal, como formato televisivo, es que está integrada por capítulos con historias continuadas que se emiten diariamente -en su mayoría- y su extensión abarca varias temporadas. Sus personajes son simples y responden -casi siempre- a estereotipos apasionados que hacen de los sentimientos una especie de *leit motiv* de sus acciones.

En este sentido, la telenovela se define como un texto dramático audiovisual que pone en escena una serie de relatos cuyo eje central es el melodrama. Es una historia de carácter ficcional en donde se desarrollan una serie de sucesos alrededor de un conflicto, generalmente con presencia de unos personajes buenos y otros malvados que cuentan con sus respectivos ayudantes y oponentes, en donde el núcleo familiar es de vital importancia y las relaciones se construyen a partir de las tensiones amor-desamor, pobreza-riqueza, maldad-bondad, con el fin de interpelar moralmente al televidente.

Ese cuestionamiento que se hace al espectador desde el desarrollo de la trama se constituye en un valor agregado al relato y en una característica propia de la telenovela.

“Este simple hecho supone que la acción que realizan unos personajes y el discurso dentro del cual se explica esta acción forma un sistema de comunicación tendiente a establecer una relación entre lo producido y el destino que se trata de hacer llegar a una audiencia”. (Alegre, 1990: 11)

Por esta razón, existen diversas miradas que asumen el melodrama televisivo desde la relación entre medios y cultura y se afirma que en la telenovela se articulan las lógicas comerciales de su producción con las lógicas culturales de su consumo en el escenario de la cotidianidad. Por tanto:

“Su intencionalidad consiste en plasmar acciones y pasiones en lugar de palabras para llegar a un público no lector, y esta característica es la que lo ubica en el ámbito de la cultura popular y al mismo tiempo, permite desarrollar un proceso que conduce de lo popular a lo masivo”. (Martín-Barbero, 1987: 12)

En ese mismo sentido y resaltando su calidad de género seriado de ficción, la telenovela:

“Forma parte de la dinámica cultural de una sociedad y tiene una finalidad mediática porque funciona dentro de un sistema productivo concreto, atiende a las lógicas del consumo y reproduce al mismo tiempo esquemas culturales. Este género utiliza las diferentes expresiones de la cultura como la música, el teatro popular, la religiosidad y la vida cotidiana de sus personajes para establecer procesos comunicacionales y generar diferentes lecturas por parte de las audiencias”. (Mazziotti, 1996: 45)

Esto implica que las telenovelas poseen altas implicaciones socioculturales que se requieren explorar, puesto que -aún sin proponérselo- estos melodramas televisivos pueden influir de manera concreta en ciertas prácticas. “Esta función sociocultural puede utilizarse como un recurso pedagógico para abordar problemas colectivos como la prevención de enfermedades en diversas áreas de la salud, problemas sociales de natalidad y mortalidad, situaciones laborales y otras actividades inherentes a lo cotidiano” (Mazziotti, 1996: 57).

Estas perspectivas ponen en evidencia que los estudios sobre la telenovela desbordan la mirada sociológica, ideológica o cultural, para dar paso a una mirada multidisciplinar en la que la educación y la comunicación tienen mucho que aportar.

“En este sentido, el concepto de género es muy importante porque determina cómo hacer un producto, qué contar y cómo contarlo. Asimismo, el texto posee sus convenciones genéricas y sus límites. Las audiencias por medio del título saben de qué género se trata, qué esperar de acuerdo al texto propuesto y determinar si el mismo satisface sus expectativas” (Mazziotti, 1996: 13)

La propuesta de esta investigadora argentina refuerza la idea de la telenovela como una expresión audiovisual que recoge las raíces y cotidianidades de varios países, puesto que, para construir un discurso sobre **las telenovelas latinoamericanas**,

es importante recoger la experiencia de países con una rica experiencia en la producción de este género, como “Argentina, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela, y también Miami y Los Ángeles para la población hispana de EEUU, en una cantidad que excede largamente los tres mil, a lo largo de cuarenta años” (Mazziotti, 1996: 5).

Gracias a la diversidad presente en sus estructuras dramáticas, a sus particulares modos de contar las historias y a su peculiar manejo del lenguaje audiovisual, le confieren la “capacidad de hacer de una narrativa arcaica albergue de propuestas modernizadoras de algunas dimensiones de la vida” (Martín-Barbero, 1995: 120); de ahí que la telenovela latinoamericana goce de éxito en el panorama mundial y sea apreciada y apetecida por las industrias televisivas de las más remotas naciones. La verosimilitud de su relato le permite crear una identidad propia del melodrama, ligada fuertemente a las vivencias, realidades y sueños de los latinoamericanos.

De hecho, este producto televisivo de ficción, por su forma característica y sus fuertes vínculos con la cotidianidad, llega a diferentes audiencias y promueve una industria audiovisual que nutre a la cultura de masas, en virtud de que cada capítulo involucra situaciones, sucesos, ficción, personajes, temporalidades y significaciones que evocan permanentemente las experiencias de vida de los televidentes, sus dilemas morales, sus relaciones vecinales, sus expectativas o reivindicaciones sociales como individuos y como colectivos humanos.

“La cultura de masas es un modelo cultural y la telenovela es un producto de esta cultura porque fomenta la comunicación entre lo real-imaginario y desarrolla una reproducción social, al exteriorizar a través de diferentes mensajes lo que el ser humano hace, dando lugar a la interacción social. Por eso, las mediaciones se producen desde esferas productoras de significados como las instituciones, escuela, barrios, familia, iglesia, campos de trabajo, entre otros”. (Martín-Barbero, 1987: 126)

Estos elementos representan “un conjunto de dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario (...) porque la mayoría de los hombres reclama una razón mayor de imaginario cotidiano para poder vivir” (Morín, 1977: 104). De esta manera, los guiones se nutren de la realidad, la creación cultural se convierte en producción, la telenovela termina reflejando, de una u otra manera, la realidad de un país.

Si bien la telenovela latinoamericana ha sido, en algunos casos, promotora de valores que aplauden el conformismo y la defensa del *statu quo* en beneficio de las clases dominantes, y en otros ha abordado fenómenos sociales como la pobreza, la esclavitud, la corrupción política, el narcotráfico, los grupos juveniles, el contrabando o las desigualdades sociales –como en el caso particular de producciones brasileñas y colombianas como *La Esclava Isaura*, *Roque Santeiro*, *El Clon*, *Yo soy Betty la Fea*, *Señora Isabel*, entre otras-, es pertinente aclarar que en América Latina las

telenovelas no reproducen de forma directa o simple la ideología dominante ni ofrecen una visión crítica del orden social que promueven.

“Son en realidad uno de los foros fundamentales de la construcción de una hegemonía cultural y política que es siempre contradictoria. Al mismo tiempo en que expresan los cambios que ocurren en la sociedad, constituyen activamente la misma sociedad que se proponen reflejar a partir de un orden cultural hegemónico”. (Mazziotti, 1996: 97)

Así, entonces, puede decirse que el surgimiento de las telenovelas en Latinoamérica ocurre en los años cincuenta y sesenta, con la llegada gradual de la industria televisiva a los diferentes países. En cada nación, de acuerdo a sus contextos e intereses políticos y económicos, el género melodramático televisivo fue creciendo de manera particular.

Ahora bien, los procesos de nacimiento, consolidación y transformación de **la telenovela colombiana** han permitido que en este país se propicie un reencuentro permanente con el género, se enriquezcan los modos de contar, se experimente con los personajes, los conflictos y los escenarios, se hable un lenguaje menos obvio y se posea actualmente una infraestructura tecnológica e industrial moderna que le permite a productoras y canales privados de televisión competir en igualdad de condiciones con otros países de larga trayectoria en la producción de este género.

Según el investigador Jesús Martín-Barbero, esas transformaciones pueden advertirse tanto en el plano expresivo como en el plano referencial.

“La búsqueda de una expresividad nueva va a transformar, en primer lugar, el espacio escénico que dejará de ser un mero telón de fondo para convertirse en contexto dramático. Frente a un drama en el que los conflictos están enteramente dichos en los diálogos, ahora vemos aparecer un entorno, esto es, un espacio cuya unción ya no es la de contener la acción sino la de significar él también, un espacio poblado de objetos que ya no se limitan a adornar, sino que expresan hábitos, comportamientos de clase o de región, entramado de gustos materializados en gestos que hacen visibles las culturas diversas y las subculturas (...). El segundo nivel en que se sitúan las innovaciones expresivas es el de la actuación. Cambios que no tienen que ver sólo con la llegada a la televisión de una nueva generación de actores sino con transformaciones internas a la estructura dramática, que hacen posible una nueva forma de relación de los actores con los personajes”. (Martín-Barbero, 1995: 121)

Si ubicamos esos cambios en tres etapas de la telenovela en Colombia, se puede hablar de: la etapa inicial o etapa de la telenovela clásica que podría considerarse como artesanal, de teleteatro y en la cual el melodrama giraba en torno a los clásicos de la literatura universal; un segundo momento correspondiente a la etapa de la industrialización, en el cual se comienza a desarrollar toda una industria alrededor de la telenovela, se especializan los roles de su producción y se experimenta explora

la región colombiana; y, una tercera etapa de internacionalización en donde se incursiona en los mercados mundiales y, en este contexto, la telenovela se vuelve un producto de exportación gracias al surgimiento de los canales privados RCN y Caracol. Por tanto, se puede establecer que las transformaciones planteadas por Martín-Barbero (1995) ponen en evidencia con la creación paulatina de un modelo colombiano de telenovela, caracterizado por la combinación de lo moderno y lo tradicional, la exploración de los mundos de provincia, la experimentación con personajes ubicados en diferentes escenarios rurales, urbanos o ambos, además de la aparición de distintos roles laborales, profesionales y domésticos.

En este sentido, se destaca la presencia de una musicalización fuerte en telenovelas como *Siete veces amada*, *Quieta Margarita*, *Escalona*, *El baile de la vida*, *San Tropel* e *Isabel me la veló*, entre otras, junto con puestas en escena con cámaras que exploran de manera audaz los lugares y los personajes como en *Pecados capitales*, *La mujer del presidente* y *La saga negocio de familia*, por citar algunas. También se resalta la mezcla del humor con la ironía como en las telenovelas *Yo soy Betty la Fea* y *Caballo Viejo*, además de recurrir a recursos como la caricaturización de personajes, tal como se evidenció en *Pedro el escamoso*, *El cuartel de las feas*, *Los Reyes* y *German es el Man*. Del mismo modo, se observa la presencia de colores y texturas que dan frescura y espontaneidad al relato en melodramas como *La casa de las dos palmas*, *La otra mitad del sol* y *Azúcar*.

Adicionalmente, según Medina (2010), las telenovelas colombianas se inclinan favorablemente hacia la idea de mostrar características de su país, con referencias a problemas o asuntos contemporáneos como la corrupción, la pobreza, la explotación laboral o la discriminación combinados con toques de comedia. No es algo nuevo en este ámbito, pero sí ha resultado algo valioso para su desarrollo como industria y como género que pone en pantalla, a manera de espejo, elementos vitales para pensar la identidad nacional.

“Ante el fracaso de las identidades homogéneas y hegemónicas impuestas por los estados, se puede argumentar que no existe un parámetro definitivo para la construcción de identidad y que éste es un término en permanente cambio (...). De esta manera, la telenovela clásica, en la medida en que impone un modelo, impone una única visión a estos grupos marginados, dentro de la cual el término identidad no puede estar inscrito (...). No es cierto que una nueva telenovela colombiana haya iniciado con *Pero sigo siendo el rey*. La telenovela en Colombia contó, desde el principio, historias que recreaban los conflictos sociales o recuperaban hechos históricos”. (Crawford & Flores, 2002)

Cabe recordar que, en los años setenta y ochenta, en Colombia se realizaron telenovelas basadas en temas históricos y adaptaciones de las grandes obras literarias que, según Rey (1994, citado por Cervantes, 2005), tuvieron un papel relevante en la evolución del melodrama de factura nacional: la selección de historias cercanas a la vida cotidiana del televidente, la progresiva y notoria renuncia a la utilización de

estereotipos rimbombantes y artificiosos y el avance en la modificación/exploración de los personajes.

En esa exploración de nuevas propuestas, la telenovela nacional construyó un discurso propio de género que ninguna otra producción melodramática latinoamericana había abordado hasta el momento: la mujer que logra superarse y triunfar en el mundo laboral tradicionalmente dominado por los hombres –*Café con aroma de mujer*-; la mujer de edad madura, con hijos y varios años de matrimonio, que opta por separarse y construir un nuevo hogar al lado de un hombre más joven que ella –*Señora Isabel*-; la mujer fea que rompe el mito de la belleza como única fuente para alcanzar el éxito y la felicidad –*Yo soy Betty la Fea*-; y por último, la mujer colombiana que enfrenta los problemas de migración para reencontrarse con su tierra –*Allá te espero*-.

Además, es, hasta el momento, el único producto televisivo nacional abierto a los mercados internacionales, pues los canales privados de televisión RCN y Caracol responden satisfactoriamente a los estándares y necesidades de la competencia que imponen esos mercados, promueven alianzas de producción, invierten generosamente en procesos tecnológicos, dan pie a las franquicias del melodrama y han especializado los roles de producción. Otro aspecto importante es que –desde los criterios de emisión de los canales y su notoria competencia por el *rating*- se han cambiado las prácticas y las rutinas de los televidentes colombianos, pues se han alterado los horarios tradicionales de emisión de productos como los noticieros y las telenovelas, se ha ampliado la duración de los melodramas, se han establecido conexiones entre los diferentes programas con el propósito de mantener las audiencias, se han promovido afiliaciones por franjas y se ha acostumbrado al televidente –en ocasiones con malos resultados y sin previo aviso- a la posibilidad de cambios rápidos en los relatos, cambios de horario y recorte de la cantidad de capítulos.

En el año 2003, un estudio realizado por el Sistema Nacional de Información Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia evidenciaba la buena factura de la producción de telenovelas existente en el país y el alto nivel de aceptación entre el público.

“A diferencia de otros países de la región, en Colombia existe una oferta competitiva de telenovelas nacionales que tienen gran acogida nacional y, por lo tanto, altos niveles de audiencia. En Colombia se han desarrollado estilos propios, con distintas modalidades de narrativas, gracias tanto a la creatividad de los guionistas y a los esfuerzos y recursos que han permitido una alta calidad de producción como a los marcos legislativos que han establecido cuotas de pantalla para la producción nacional. Mientras que, en años anteriores, en los horarios *prime time* se transmitía programación de otros países latinoamericanos o de los Estados Unidos, en los últimos años las audiencias se concentran en las telenovelas nacionales. El público ha respondido muy bien a este

conjunto de factores y actualmente el género que más se ve en Colombia, después de los noticieros nacionales, son las telenovelas nacionales: el 73 % de la población dijo ver telenovelas colombianas durante 2002 (mostrando un incremento porcentual de cinco puntos con respecto al año anterior). No existen diferencias, ni por estrato social ni por nivel educativo, en los gustos por las telenovelas. Más mujeres (83 %) que hombres (63 %) ven telenovelas". (Sinic, Ministerio de Cultura, 2003)

Para el año 2019 y como parte de su agenda regulatoria propuesta para el periodo 2020-2021, la Comisión de Regulación de Comunicaciones – CRC desarrolló un estudio para actualizar la información sobre la penetración, alcance y rol que cumplen los servicios OTT (*Over-the-Top*: transmisión de audio, video y otros contenidos a través de Internet sin la intervención de los operadores tradicionales en el control o la distribución del contenido) en el sector de las comunicaciones en Colombia, encontrando, con respecto a los servicios audiovisuales, que:

- Los medios predilectos por los colombianos para consumir contenidos audiovisuales son la TV por suscripción, con valores según el tipo de contenido, que oscilan entre 34 % (musicales) y 50 % (noticias), y la TV abierta – TDT, con valores entre 29 % (musicales) y 45 % (telenovelas).
- Los jóvenes solteros entre 15 y 26 años son quienes más consumen OTT audiovisuales (43 %), de los cuales el 53 %, denominados “*heavy users*”, consumen contenido audiovisual por más de ocho (8) horas a la semana a través de internet.
- En la televisión por suscripción prevalece el consumo de noticias (66 %), telenovelas (58 %), realities (56 %) y deportes (48 %). En las OTT pagas predomina el consumo de series (40 %), películas (37 %) y documentales (33 %).

(El rol de los servicios OTT en el sector de las comunicaciones en Colombia - Año 2019, Comisión de Regulación de Comunicaciones)

Telenovela e imaginarios de nación

En este apartado, que aborda la telenovela y su influencia sobre la cultura y la configuración de imaginarios de nación, es pertinente resaltar, desde un comienzo, que, en Latinoamérica, las telenovelas generan un movimiento de integración sentimental a lo largo del continente. Debido a la circulación de estos productos de la industria cultural se construye una de las modalidades del imaginario latinoamericano.

“Un lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual popular, y un lugar de emergencia de una escena de masas, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borradura de las fronteras que arranca con la

constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de las masas". (Martín-Barbero, 1987: 125)

Estas telenovelas, en tanto géneros de ficción televisiva seriada, promueven, de múltiples maneras y con diversos recursos simbólicos y discursivos, la formación de comunidades imaginadas, gracias al:

"Sentido de filiación social compartido (no hace falta que haya un contacto físico directo, el simple sentido de pertenencia imaginado puede ser el factor constitutivo de la comunidad imaginada). Además, las particularidades que caracterizan al texto audiovisual (forma y contenido) refuerzan también ese sentido de nación imaginada". (Uribe, 2005:13)

Ahora bien, como experiencia cultural entre sus públicos, la telenovela es vivida como un universo fragmentado "que está en la memoria de las familias, precede la emisión, le acompaña en diálogo constante y comparaciones simultáneas y no desaparece con el fin del capítulo, sino que le sobrevive en múltiples objetos, referencias y discursos después de ella" (González, 1991). Por lo tanto, ver un nuevo capítulo o episodio de la telenovela cada día es una experiencia dinámica que involucra diversas actividades cotidianas, cuyos parámetros de visionado, lectura individual o en grupo y entretenimiento están íntimamente relacionados con la memoria cultural que se liga al melodrama televisivo. En muchas ocasiones, el tiempo y el espacio familiar que se dedican a la telenovela, equivale al tiempo que se emplea:

"Para la recuperación de un espacio de comunicación afectiva de las diferentes modulaciones del habitus en trayectoria (nivel cultural, educación formal, posición política, religiosa, grupo generacional, preferencia sexual, clase social, etc.) (...). Tiempos de desfogue, espacios de proximidad, discursos que tocan, personajes que subyugan; algo de todos en familia pasa por la telenovela. Por algo, el melodrama es el drama del reconocimiento y del re-encuentro (...). En forma creciente y veloz, la familia está siendo incorporada a la reflexión simbólica de la sociedad". (González, 1991)

En ese rito de sentarse cada tarde o cada noche frente a la pantalla del televisor para acudir a un nuevo episodio del relato -hábito que se ha venido transformando de la sincronía a la asincronía, gracias al uso de TIC-, en palabras de García-Canclini (1990), la familia se integra como una "comunidad hermenéutica" de parientes, en cuyo interior se significa y se negocia el sentido y las interpretaciones que surgen de la telenovela y que pueden ser consideradas como verdaderas o válidas acerca de la realidad. Además, también se integra como:

"Una comunidad de consumo en donde se realiza y se recicla el circuito de la producción ampliada de mercancías; es una comunidad de poderes que en la lucha desigual pautan y hacen discretos los flujos y las continuidades de los sentidos, los deseos, los afectos, los consumos, los tiempos y los espacios de la vida familiar". (González, 1991)

En este mismo sentido se expresa Cogo (2011), para quien la telenovela se considera como uno de los fenómenos más importantes de la cultura de masas, puesto que en ella se logra concretar ese proceso que Néstor García Canclini denomina “hibridación”, que atraviesa todas las esferas del sincretismo y el mestizaje en América Latina y proviene de las investigaciones sobre quienes producen y quienes consumen lo audiovisual, con quienes se logró converger alrededor de la cultura de élite y la cultura popular.

“Pero, toda la masificación de lo popular en el plano social tiene sus raíces en las políticas económicas de extensión y penetración del mercado. El desarrollo de una televisión global como figura fundamentalmente comercial da lugar a que sea una actividad nuclear de la cultura de consumo, basada en la propaganda visual, a la vanguardia de sus actividades”. (Barker, 1999)

Si bien son producciones de ficción de carácter universal, con cimientos y alto arraigo en América Latina, existe un sello que cada país -Brasil, Argentina, Colombia, Venezuela, México, entre otros- les imprime a sus telenovelas.

“Las telenovelas, como otros formatos comunicacionales, están participando en el ‘campo semiótico de imagen que representa a la nación, metafórica o metonímicamente’. Sin abandonar ese sello latinoamericano que las caracteriza, ni dejar de hacer alusión a valores universales, las telenovelas también se nutren de elementos culturales propios del país donde fueron producidas: se construye cierto ‘estilo nacional’”. (Estill, citado por Uribe, 2005:14)

Al mirar en retrospectiva, puede advertirse que este género melodramático es el fruto de un lento y dinámico proceso de evolución y conjugación de los géneros populares de ficción –tales como el folletín, el melodrama y la radionovela– y que, en su virtud de género, da consistencia a una forma de comunicación culturalmente establecida y reconocible para un gran número de personas. Esas características también le atribuyen a la telenovela una serie de propiedades textuales e intertextuales que le permiten estructurar un sistema de relaciones entre sus contenidos, estéticas, narrativas y actos lingüísticos, que es rápidamente asimilado por el público televidente. Este complejo sistema de reglas, que determina los procesos de producción y de recepción, se orienta hacia la formulación de esquemas de producción textual para quienes realizan y emiten el melodrama (canales, productores, guionistas, etc.) y un sistema de expectativas para quienes las reciben (televidentes). De esta forma:

“En el plano textual es una estructura profunda o superficial que está presente en el imaginario colectivo (como referente cultural) y determina el sistema formalizado de signos que le son propios: la temática o las temáticas más frecuentes, la estructura narrativa, los personajes y su desempeño en el relato, los conflictos, el manejo de la tensión y el suspenso, el fondo social y moral de la historia”. (Uribe, 2005)

Rincón (2010), por su parte, en el marco de la muestra *Un país de telenovela*, realizada entre 2009 y 2010 en el Museo Nacional de Colombia, resalta que la televisión colombiana se ha convertido, a través de la telenovela, en una manifestación permanente de lo nacional gracias a sus particulares modos de contar las historias, a la cercanía de sus discursos con los roles de los televidentes que se sienten reconocidos en los personajes y los escenarios y a sus estéticas que exploran lo cotidiano y la realidad del país.

A su vez, Martín-Barbero (2010) afirma que la telenovela latinoamericana es el resultado de una mezcla entre la cultura y el melodrama; un relato completamente sentimental, una combinación del tango, el bolero y la ranchera que permite el reconocimiento del quehacer cotidiano; una propuesta audiovisual en donde particularmente Brasil y Colombia generaron ruptura con respecto a México y Venezuela gracias a sus abordajes de lo popular, de las calles de los barrios, de los problemas sociales que afectan al policía, al médico, al obrero, al vendedor de helados; de los ambientes urbanos y rurales e incluso de los fenómenos políticos y económicos, que la conectaron con la realidad de estos países.

En el caso colombiano se puede hablar de dos etapas: en la primera, con *Pero sigo siendo el rey* (Caracol, 1984), la telenovela empieza a burlarse del melodrama clásico; después, con *Gallito Ramírez* (Caracol, 1986) -que resalta el regionalismo costeño- y *Las muertes ajenas* (Punch, 1987) -que representa el sub-mundo del rebusque urbano-, se descubre la relación entre lo rural y lo urbano. En la segunda etapa, con *San Tropel* (Caracol, 1988), *El Divino* (Caracol, 1987) y *Caballo Viejo* (Caracol, 1988), entre otras, se empezó a construir un reflejo de país en donde se hace evidente que existen muchas Colombias y las regiones cobran importancia con sus personajes y sus dialectos. Se reconoce que la realidad desborda la ficción y que, en cierto modo, cabe más país en los dramatizados que en los noticieros de televisión.

Posteriormente, según Martín-Barbero (2010), retomando la influencia del folletín europeo, producciones de ficción cercanas a la telenovela como *El Cristo de espaldas* (Triana, 1986), muestra la cruda realidad de la violencia rural; *El cuento del domingo* (RTI, 1979-1991) abre la puerta para mostrar la pobreza bogotana; *Amar y Vivir* (Colombiana de TV, 1988) junto con el dramatizado *Cuando quiero llorar no lloro* (RTI, 1990) -más conocido como *Los Victorinos*, que fue temporalmente censurado- avanzan sobre esta propuesta de mostrar la vida de los barrios con sus problemas de violencia, pobreza y desigualdad; *Dos rostros, una vida* (RTI, 1968) muestra con un especial tratamiento el drama de las instituciones mentales y también llega al punto de ser censurada; *Los pecados de Inés de Hinojosa* (RTI, 1988) y *La casa de las dos palmas* (RCN, 1990) abordaron con cuidadosos detalles de vestuario y escenografía la vida cotidiana de tiempos pasados; *La alternativa del escorpión* (Cinevisión, 1993) y *María, María* (Cinevisión, 1992) mostraron directamente la realidad del país con sus problemas de narcotráfico, corrupción política y pobreza;

y *Señora Isabel* (Coestrellas, 1993) relató el drama de una mujer mayor de 40 años que decide separarse y asumir su rol de madre soltera a una edad en que esto no parecería posible.

En virtud de lo anterior, de acuerdo con Cervantes (2005), se puede afirmar que la telenovela es el escenario propicio para moldear y reinventar las identidades que en sus relatos acontecen. Por lo tanto, conviene retomar aquí la propuesta teórica transdisciplinar de García-Canclini (1993) referente a los modelos del consumo cultural, en la cual se enuncia que todo proceso de apropiación y uso de los productos simbólico-culturales está mediado, con mayor relevancia, por el valor simbólico que por los valores de uso y de cambio. De esta manera, el modelo mencionado permite apreciar las complejidades y paradojas que están insertas en los medios de comunicación posmodernos, tales como el hecho de asumir que las identidades actuales son flexibles, diversas e incluso pueden sucumbir frente a los productos mediáticos como la telenovela, puesto que allí la diversidad se muestra a través de fenómenos como la fragmentación, los simulacros, la estética y lo efímero.

Recepción crítica de la televisión

Adentrarse en los linderos de la recepción crítica de los medios audiovisuales implica hacer un recorrido panorámico por el desarrollo de la investigación en comunicación, tomando como punto específico de referencia las pesquisas sobre la estrecha relación entre comunicación y educación.

En el contexto académico de América Latina, entre los años 60 y 70, surgió una corriente propia de reflexión sobre la comunicación, fruto de los procesos de investigación y formulación de posturas teóricas que emergieron sobre esta disciplina en esta parte del continente, que daba cuenta de las condiciones estructurales de desigualdad que existían en estos países y que, necesariamente, debían entrar a formar parte de los marcos para el análisis de los medios. Allí aparecen trabajos de investigadores como María Cristina Mata, Rosa María Alfaro, Luís Ramiro Beltrán, Mario Kaplún, Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero, entre otros, que proporcionan un conjunto de experiencias investigativas que sirvieron para dar continuidad y consolidar el denominado pensamiento científico latinoamericano en torno a la comunicación, con un sello característico: autonomía y compromiso político con la perspectiva de transformar los desiguales sistemas comunicacionales y mediáticos vigentes en ese momento en el continente.

Es relevante anotar que Jesús Martín-Barbero profundizó investigaciones sobre recepción de medios masivos que sirvieron –y sirven– a otros investigadores para enfrentar las limitaciones impuestas por el paradigma funcionalista, particularmente por los estudios sobre los efectos y por la teoría de los usos y las gratificaciones. Temas y problemas como la comunicación y la cultura, lo popular y lo masivo, asociados a las reflexiones sobre la cotidianidad y los procesos de mediación,

promovieron el surgimiento de los ejes conceptuales que hoy integran la trayectoria de los estudios de recepción en América Latina. “La comunicación se convirtió en una cuestión de mediaciones más que de medios, en una cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimientos, sino de re-conocimiento” (Martín-Barbero, 1987).

“Sin olvidar los riesgos que se derivan de la polisemia del término cultura, autores como Néstor García Canclini, Jorge González y el propio Martín-Barbero tratan de dar énfasis a la cultura como un proceso plural, inestable, ambiguo, conflictivo y complejo que se desarrolla en lo cotidiano. Como alternativa para superar el enfoque que tiende a reducir la comunicación a canales, códigos, mensajes e información, estos autores coinciden en el entendimiento de la comunicación como modos de inserción en el medioambiente cultural a partir de elementos y valores ligados a la vida cotidiana” (Cogo, 2011: 9)

En esas indagaciones acerca de la recepción, se intenta comprender el papel de los medios de comunicación de masas como mediadores de las interacciones colectivas y su configuración como espacios en los cuales “no solamente se reproducen las ideologías, sino que también se hace y se rehace la cultura de las mayorías; no solamente se comercializan formatos sino que se recrean las narrativas en las cuales se entrelaza el imaginario mercantil con la memoria colectiva” (Martín-Barbero, 2005: 63). A finales de la década de los 80, estos estudios se concentraron prioritariamente en la relación entre televisión y audiencia, bajo la premisa de que “aunque los procesos mediáticos intervienen básicamente en la conformación de las interacciones, memorias e imaginarios sociales, los individuos son sujetos activos en todo proceso de comunicación, capaces de conferir usos específicos a los contenidos (y sentidos) ofrecidos por los medios” (Cogo, 2011: 14).

En ese contexto, el consumo empieza a resignificarse por parte de los investigadores:

“El conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos mediáticos fue uno de los ejes conceptuales que guía las investigaciones de recepción que asumen como foco central los medios de comunicación. El consumo, no sólo abordado únicamente en su dimensión de posesiones individuales de objetos o de reproducción de las fuerzas económicas, sino también, y principalmente, concebido como producción de sentidos y un espacio de lucha y acción social que forma parte de un conjunto de interacciones socioculturales complejas”. (Cogo, 2011: 23)

Posteriormente, con la aparición de *De los medios a las mediaciones*, se establece un vínculo estrecho entre las lógicas de uso y las lógicas de producción y se determina la necesidad de incorporar el análisis de los dispositivos que integran la estructura y las dinámicas de la producción televisiva. Para lograr este cometido, su autor propone comenzar por la exploración de las mediaciones, entendiéndolas como “los lugares de los que provenían las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión” (Martín-Barbero, 1987: 233). Esas mediaciones abordan los siguientes escenarios:

- La cotidianidad familiar: la familia como unidad básica de audiencia e interacción.
- La temporalidad social: tiempo ritual en que la TV se inserta en lo cotidiano.
- La competencia cultural: pluralidad en las lógicas de la recepción, habitus.

Martín-Barbero (1987) afirma que los estudios de recepción que se realizan al interior de los hogares ponen en evidencia que el principal atractivo de la telenovela consiste en que representa, desde lo ficcional, aspectos de la vida cotidiana y privada de millones de mujeres y familias. Es una especie de espejo del país en donde acontece una ficción imaginaria pero verosímil, puesto que permite la identificación del espectador con algunas experiencias diferentes en las cuales se pueden reconocer analogías con las propias vivencias.

“La telenovela tampoco representa el relato del héroe épico profesional, propio del formato de la serie televisiva médica o detectivesca donde comparece la racionalidad y el cálculo del ámbito del trabajo profesional. La telenovela revaloriza ficcionalmente los problemas del hogar, de la mujer y la familia, los afectos cotidianos y desventuras de la gente corriente, que lleva a cabo parte importante de su consumo televisivo con la finalidad de descanso de las tareas laborales y de rendimiento (...) la resonancia cultural requiere comprender el espacio ficcional imaginario como un espacio lúdico diferente de la vida cotidiana, pero análogo y verosímil. Los estudios etnográficos muestran que las audiencias (latinoamericanas y en otras culturas) reconocen placenteramente ciertos rasgos y conversan socialmente sobre sí mismos desde el interior ficcional de la telenovela (y no sólo con la información noticiosa factual)-como sería el “deber ser”, según el axioma iluminista europeo-. La telenovela, pues, desde el interior del espacio-tiempo lúdico-ficcional provoca reconocimiento y reflexión cognitivo-emocional y puede estimular afectivo-cognitivamente la fantasía creadora y ensanchar las capacidades conductuales del receptor”. (Fuenzalida, 2011)

En el mismo horizonte de las mediaciones, Orozco (2001) define los géneros televisivos como una de las principales estrategias culturales que, gracias a los avances tecnológicos, permiten la inserción de la televisión en el universo de la recepción.

“Para una comprensión crítica de la producción de sentidos en la recepción, esta articulación viene exigiendo a los investigadores un esfuerzo de apropiación y refinamiento de los conceptos de mediatización y procesos mediáticos, entendidos éstos como aquellas dinámicas de transformación que intervienen en la conformación de las relaciones e interacciones sociales que resultan de la creciente y preponderante presencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana. Se trata de la necesidad del reconocimiento y de la comprensión de que los medios operan, de forma creciente, como una racionalidad productora y organizadora de sentidos y, en consecuencia, como una instancia que configura la realidad social”. (Mata, 1999, citada por Cogo, 2011)

En esa medida, es conveniente mencionar que los trabajos investigativos sobre recepción que trabajaron –y trabajan- desde el método etnográfico, se inscribieron con frecuencia en el ámbito de la investigación cualitativa en comunicación, lo cual permite darle prioridad a la observación y a las narrativas y relatos de los sujetos televidentes o espectadores, además de la historia de vida, las entrevistas en profundidad y los grupos de discusión o grupos focales, como técnicas de recolección de información, en aras de comprender mejor las experiencias individuales y colectivas de consumo y uso de los medios masivos. Esto implicó, según Cogo (2011), que el universo doméstico y familiar dejara de ser el espacio prioritario de recepción y de observación etnográfica de las audiencias, para dar paso a distintos ambientes de televidencia (bares, tiendas, buses, centros comerciales, etc.), donde se rearticulan las relaciones entre lo público y lo privado.

“Como dos dimensiones interrelacionadas en el marco de la interacción medios de comunicación/recepción, la memoria y el imaginario interesan, sobre todo, por las repercusiones que tienen en los procesos metodológicos aplicados en el estudio de la recepción. A partir de estas dos nociones, los teóricos de América Latina buscan entender cómo los medios se convierten en escenarios cotidianos de reconocimiento social en la medida en que se encargan de construir, expresar, ofrecer y seleccionar imaginarios sociales relacionados a modos de ser, a expectativas, a deseos, a temores, a esperanzas que aparecen (re)construidos por la memoria”. (Cogo, 2011: 28)

De acuerdo con esta investigadora, desde hace cerca de tres décadas, los procesos de investigación sobre recepción vienen construyendo espacios concretos de reflexión y formación ciudadana alrededor de los procesos comunicacionales y mediáticos en América Latina. Esto implica, entonces, que la educación y las nuevas concepciones de ciudadanía pueden ser reconocidas, a la luz de esta perspectiva, como instancias potenciales para promover la interlocución permanente.

Ahora bien, desde una mirada europea en torno al tema, es necesario advertir que Pérez-Tornero (1994) afirma que se realiza una lectura crítica del medio televisivo cuando se analiza, interpreta, cuestiona y recrea lo que se está percibiendo en la pantalla, aprovechando todos los contenidos -sin importar del tipo que sean- y reconociendo la influencia que ejerce la televisión en los individuos y las sociedades. Esa lectura debe invitar al descubrimiento de la finalidad pragmática de un programa, identificar sus niveles temáticos y narrativos, captar su nivel formal -como género o formato televisivo- y permitir el surgimiento de propuestas alternativas como la ironía, el juego o la recreación de ese mensaje audiovisual, entre otras.

Según este autor, ante una lectura crítica, el espectador o televidente debe ser consciente, en primer lugar, de que la televisión es una institución de comunicación que está bajo control de intereses políticos y económicos; en segunda instancia, debe conocer e identificar la estructura del mensaje audiovisual para no dejarse

llevar por falsos reconocimientos y para identificar con claridad los puntos de vista de ese mensaje, además de los elementos que le subyacen, es decir, aquellos textos que le dan sentido al texto principal. Posteriormente, ese espectador debe buscar otras alternativas, visiones e ideas que le permitan jugar con el mensaje, para que no sea el mensaje el que juegue con el televidente.

Una vez realizada la **lectura crítica** del mensaje, es necesario adentrarse en una lectura más elaborada, la cual requiere de un aprendizaje previo –que supone el conocimiento y uso de un lenguaje para descomponer y recomponer un programa de televisión- y se denomina **lectura analítica**, puesto que requiere de unos pasos metódicos y organizados, a saber: a) dividir el mensaje en sus partes, para descubrir cómo se forman las distintas unidades que componen su estructura general -escenas, secuencias, periodos del programa, entre otros-, b) descifrar los niveles de sentido que apoyan el contenido, tales como narración, personajes, espacios, tiempos y escenarios, y c) interpretar, de manera más reflexiva, analítica y creativa ese programa, teniendo en cuenta todos los aspectos que componen el mensaje televisivo. Esa **lectura analítica** de los contenidos de la televisión requiere de una práctica y un aprendizaje que puede fortalecerse a partir de determinadas situaciones como el diálogo (entre familiares, amigos, docente-estudiante, etc.), la comparación (semejanzas y diferencias que ayudan a comprender la estructura de una producción televisiva) y la creatividad (inventar finales distintos para una telenovela, cambiar la estructura de la narración o rediseñar el orden de presentación de las noticias de un informativo, entre otras opciones).

Adicionalmente, Charles y Orozco (1990), en el texto *Educación para la recepción. Hacia una lectura crítica de los medios*, recopilan una serie de 16 trabajos de diferentes autores acerca del tema de la educación para la recepción, en el marco del interés por este tipo de procesos de formación de receptores críticos frente a los medios de comunicación masiva, que resurgió a finales de la década de los ochenta en Europa y América Latina. Esta obra permite reconocer los esfuerzos que, a nivel mundial, se realizaron para reducir los denominados “efectos nocivos” que la radio, la prensa y la televisión, entre otros medios, ejercían sobre el receptor.

La compilación que realizan estos dos autores propone una reflexión en torno a la necesidad de generar, en este receptor, una actitud crítica, reflexiva, autónoma, independiente y creativa alrededor de los medios masivos, lo cual le permite reasumir un papel dinámico en el proceso de comunicación. En el texto convergen diversas posturas que pueden agruparse en tres vertientes: a) aquellas con énfasis en un medio en especial, b) aquellas que dan mayor importancia a los medios en general, y c) propuestas que surgen del sistema educativo o fuera de éste, en manos de organizaciones civiles o grupos de trabajo. Aquí se destacan, con mayor relevancia, los trabajos relacionados con recepción crítica de televisión, los cuales abordan:

- Al niño como televidente y su aprendizaje con este medio, en donde se enuncia que todo proceso de aprendizaje necesariamente conlleva una doble mediación, cognoscitiva y sociocultural, que acontece en una trilogía: Familia, Escuela y TV.
- La experiencia de la organización civil denominada Televidentes Alerta A.C., que nació como fruto del coloquio *La televisión y el niño*, realizado en 1986 en México, en donde se analizó la influencia deformadora de la TV, la cual aglutina a productores, educadores, padres de familia e investigadores.
- Un acercamiento a las regulaciones para medios en Europa, en el cual se analizan las políticas implementadas en Alemania, Francia, Dinamarca, Suecia e Inglaterra, en aras de introducir el estudio de los medios de comunicación en el currículum formal de enseñanza primaria y media.
- El trabajo realizado con Ceneca, en Chile, que promueve una forma sistemática de educación para la recepción desde dos miradas: por un lado, desarrollar el aspecto crítico del receptor, y, por el otro, hacer que el televidente presione al emisor para lograr la orientación de su oferta de mensajes televisivos.
- La experiencia brasilera, destinada principalmente a los sectores populares, en donde se pone de relieve que la lectura crítica de los medios pretende contrarrestar los “efectos nocivos” que éstos han tenido en la educación de la población.
- La necesidad de que la escuela asuma un papel más activo en la educación para la recepción, mediante la modificación de los currículos hacia un contexto crítico, lo cual implica que se abandone la postura satanizadora sobre los medios de comunicación y se estimule su uso en el aula para crear en el alumno el gusto estético y la capacidad crítica ante los contenidos de los mismos.

Uso pedagógico de la telenovela

En el contexto latinoamericano, el potencial pedagógico de la telenovela se ha explorado de forma particular, gracias a las investigaciones que sobre ella se han realizado, particularmente desde cinco áreas de interés:

- a. El análisis de sus contenidos y sus efectos en el televidente, fuertemente influenciados por las demandas del mercado y su interés por saber cómo los contenidos de las telenovelas afectan la conciencia y la conducta de las personas.
- b. El análisis de las estructuras narrativas del melodrama, para comprender por qué las telenovelas son productoras de sentido y de placer.
- c. El análisis de los modos de manipulación ideológica, para poner en evidencia el ocultamiento y deformación de la realidad que ellas producen en las audiencias.

- d. El análisis de los usos y gratificaciones por parte de las audiencias, para saber qué tipo de necesidades satisface el melodrama y qué hace el público con lo que ve.
- e. El análisis de las telenovelas para el desarrollo, que tiene como propósito explotar el potencial del género televisivo para incluirlo en la formación de públicos.

Según Uribe (2005), estos abordajes han ido cambiando en los últimos años, para dar vida a una nueva postura que se orienta hacia la producción, composición textual del género televisivo y la recepción. En la primera se comprenden las jerarquías del proceso de producción de una telenovela; en la segunda se asume el melodrama como un texto cultural que cuenta historias fragmentadas y que, como tal, debe ser analizado desde lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático; y en la tercera, se hace referencia al uso y apropiación social del género para entender el comportamiento de las audiencias y se trabaja con la construcción de sentidos subjetivos.

Ahora bien, para Galindo (1987, citado por Uribe, 2005), la telenovela es un texto abierto y flexible que cuenta historias comunes y encierra toda una “etnografía del entorno social”. En su calidad de género televisivo permite reconstruir el conjunto de sus rasgos distintivos a partir de cuatro elementos fundamentales: 1) lo narrativo (lo que cuenta la historia), 2) lo estilístico (cómo se cuenta la historia: escenas, planos, encuadres, composición plástica, entre otros aspectos), 3) lo pragma-lingüístico (dramatización de la vida diaria), y 4) lo argumentativo (intenciones del texto en sentido ideológico, diálogos e intenciones de lo narrado).

De conformidad con lo anterior, este apartado tiene como punto de partida, por tanto, una pregunta clave: ¿qué es lo que hace una telenovela para mantener a los espectadores atrapados y llegar a sus más íntimas fibras, involucrando sus sentimientos, emociones y modificando incluso sus estilos de vida? Indudablemente el movimiento, las imágenes y los sonidos tienen el poder de captar la atención y el interés con mayor fuerza, algo que en el aula de clase es difícil de mantener cuando se maneja un discurso expositivo y repetitivo por parte del docente.

Ferrés (1994) explica en su libro *Televisión y educación*, la manera como el espectáculo televisivo genera gratificación sensorial, mental y psíquica. Además, plantea la responsabilidad formativa de la escuela con los estudiantes y su familia, la cual debe ser orientadora para una adecuada integración de los contenidos televisivos en la formación mediante la adopción de recursos audiovisuales y los contenidos discursivos utilizados en ellos, con el fin de mejorar y complementar los procesos de enseñanza – aprendizaje. Para el efecto, este autor recomienda que se empleen videos o programas que los niños disfruten en sus casas, para motivar y canalizar las emociones, los sentimientos y las reacciones que generen en cada individuo. “Aprender desde la televisión potencia el aprendizaje, porque ayudará

a los alumnos a conectar los nuevos contenidos con contenidos fuertemente arraigados en su mente” (Ferrés, 1994: 129).

De acuerdo con estadísticas recopiladas por Fuenzalida (2009), Morduchowicz (2003) y Martín-Barbero (2003) en países como Chile, Argentina y Colombia, se ha establecido que los niños y sus familias, de estrato medio y bajo, dedican la mayor parte de su tiempo libre a ver televisión. Por lo tanto, la escuela debe ser un espacio transformador que promueva el aprendizaje significativo desde los presaberes de los educandos, muchos de los cuales provienen de la televisión que los acompaña en su vida cotidiana. “Resulta de vital importancia buscar estrategias y alternativas para generar expectativas, canalizar el interés y generar motivación en los estudiantes hacia el aprendizaje riguroso y hacia el conocimiento científico para mejorar los niveles de comprensión y participación” (Iafrancesco, 2004: 22).

Al tenor de estos antecedentes, según Rodríguez (citada por Mujica, 2001), puede afirmarse que tanto las telenovelas como las miniserias históricas y los discursos históricos oficiales comparten una función común: la de educar al televidente/alumno respecto del pasado colectivo, con el propósito de integrarlo a la comunidad nacional imaginada.

“Proyectan narrativas e imágenes encargadas de llevar a cabo una tarea educativa y de esparcimiento que explica el pasado colectivo y lo conecta con situaciones de la vida presente (...) recrean una retórica solemne y emotiva como parte de la contribución didáctica del discurso histórico que conforma una integradora visión nacionalista”. (Mujica, 2001: 3)

Martínez (2004) plantea, al respecto, que en la telenovela son varios los aspectos educativos que emergen gracias a que, desde sus inicios, el melodrama televisivo ha cumplido con los roles de ser transmisor y reproductor de los valores de una época y de una sociedad. Desde esta mirada, se pueden distinguir, entonces, tres aspectos educativos claves y diferenciados:

Educación directa: corresponde a aquella telenovela pensada y producida para lo educativo, con contenidos de educación sexual, salud pública, eventos históricos, alfabetización, etc. Su éxito radica en que el televidente, al ver lo que les sucede a otros (los personajes) piensa en sus propios problemas.

Educación indirecta: asume la telenovela como transmisora de los valores de una sociedad y, por ello, educa aún sin proponérselo, puesto que promueve pautas conductuales que forman al público televidente acerca del obrar correctamente, de la prevalencia del bien sobre el mal, de la justicia que premia a los buenos y castiga a los malos. El público se identifica con los bellos, buenos y sufridos, razón por la cual los estereotipos juegan un papel importante en la construcción del género. “Este aprendizaje se da porque existen mediaciones que establecen la comunión diaria entre el receptor y los personajes, que con sus problemáticas refuerzan al género y los valores tradicionales de la sociedad” (Martínez, 2004).

Educación para los medios: en esta corriente se retoma el interés de las personas por los productos que circulan en los medios y, mediante el análisis y la reflexión sobre sus mensajes, aporta conocimientos básicos sobre el lenguaje audiovisual y prepara al televidente como receptor crítico del medio; es decir, se analizan tanto los aspectos técnicos y de producción como las temáticas, contenidos, personajes, escenarios, estereotipos y conflictos, entre otros, con el objetivo de distanciarse del mensaje y decidir libremente sobre la aceptación o rechazo de lo que plantea la trama de la telenovela. Según Martínez (2004) cuando el espectador conoce aspectos generales del lenguaje audiovisual, esto le facilita tener un conocimiento más profundo de la manipulación y lo convierte en un receptor crítico de los mensajes mediáticos.

En síntesis, se puede concluir que la telenovela constituye un vehículo cultural idóneo y de gran impacto, que requiere de sensibilización y formación para que su uso pedagógico sea fluido y nutritivo por parte de docentes, autoridades educativas y educandos.