

**TRANSFORMACION DEL PERSONAJE EN EL MELODRAMA “NUEVOS  
PROTAGONISTAS”**

**ANDREA CATALINA CASTILLO SÁNCHEZ**

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social  
Con énfasis en Audiovisual

Director:

MÁNCEL MARTÍNEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTA

2008

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>1. PRESENTACIÓN</b>	1
<b>2. CAPITULO I : El melodrama... Entretenimiento de masas</b>	3
2.1. Del teatro al folletín o novela por entregas	8
2.2. Del cine a la radionovela	14
2.3. De nuevo al dial	17
<b>3. CAPITULO II: Del melodrama a la telenovela, la cultura y la industria del amor</b>	20
<b>3.1.</b> La protagonista, y el secreto encanto de la virginidad	20
<b>3.2.</b> El personaje y la búsqueda de su felicidad	21
<b>3.3.</b> Personaje, melodrama y estructuras	24
<b>4. CAPITULO III: La telenovela colombiana</b>	36
<b>5.CONCLUSIONES</b>	50

## **PRESENTACIÓN**

### **DE LAS HISTORIAS, LOS PERSONAJES Y OTRAS PARTICULARIDADES DEL MELODRAMA COLOMBIANO.**

El siguiente trabajo de tesis nace de una duda que me surgió como espectadora de las telenovelas colombianas, ¿Por qué nuestros protagonistas son tan diferentes a los de las telenovelas extranjeras? Lejos quedaron los tiempos en los que las historias de la pantalla chica que se emitían en Colombia tenían como protagonista a un hombre o a una mujer arquetípico, un príncipe azul o una doncella virginal que parecía extractado de los cuentos de hadas, lejos ha quedado de nuestras pantallas esos hombres y mujeres protagonistas que no se atrevían a tener un mal pensamiento durante los 240 capítulos que promedia una telenovela. Me llamó mucho la atención como en la última década, los personajes de nuestras telenovelas y en especial los protagonistas han sido personajes que nacen desde la teoría del antihéroe, del antigalán, pero este prefijo anti, no es un argumento de confrontación contra lo clásico, sino un cambio de discurso de personaje, pues al fin y al cabo sea la novela que sea el final y los ideales de amor y justicia están a la orden del día.

Desde Betty la fea, pasando por Pedro el escamoso, y en los últimos tiempos personajes como pocho, Edilberto Reyes, Marco Vieira, se han convertido en los antihéroes protagonistas. Desde ese punto y desde esa lectura encaminé este trabajo de tesis, el cual se divide en tres partes, la primera un planteamiento del melodrama clásico, de su evolución desde la aparición de los medios audiovisuales masivos, en especial del cine, pasando por la radionovela, hasta llegar a la telenovela y su aparición en Cuba. La segunda parte de esta tesis es una lectura y un orden cronológico acerca del melodrama nacional, y de su evolución como pasamos de la adaptación de textos clásicos y de alto contenido cultural, como las adaptaciones a la televisión de Chejov, hasta la creación de un discurso de telenovela propio, pasando por la época del regionalismo y de la importación de modelos mexicanos.

Por último quise hacer una pequeña radiografía de la creación y del personaje de telenovela colombiano, protagonista de la última década, quise indagar el porqué de estos antivalores, el porqué desprendernos de la belleza, la bondad, la ingenuidad, y los demás rasgos que siempre mostraban al protagonista como el más bueno de la telenovela y en la actualidad vemos a un protagonista que maquina, que engaña, que en mucho casos no es el más atractivo, pero si el de más identificación de una cultura que como la colombiana, en mi concepto y después de esta investigación, me resulta dramáticamente contestataria e inmensamente innovadora, todo gracias a un mercado que como el de la telenovela, lejos de ser una danza de miles de millones de pesos se ha convertido en parte de nuestra identidad nacional, creo que esa exigencia de economía y cultura en Colombia ha hecho que nuestros libretistas exploren mucho más allá de las teorías clásicas del melodrama y se acerquen a una realidad colombiana, la cual en muchas oportunidades supera a la ficción.

## CAPITULO I

### “EL MELODRAMA... ENTRETENIMIENTO DE MASAS”

Para llevar a buen término el objetivo central de esta tesis, el cual es la exploración y planteamiento del nuevo personaje protagonista de la telenovela colombiana, como un personaje antihéroe, he visto la necesidad de empezar a investigar el tema del melodrama, no como elemento base de la telenovela, sino como herramienta literaria y de creación artística desde el siglo XVI, teniendo en cuenta esta apreciación y después de hacer un recorrido cronológico de las diferentes formas y de la evolución del melodrama, llegó a la conclusión que uno de los antecesores del melodrama fue la ópera<sup>1</sup> creada a comienzos del siglo XVI durante el Renacimiento en busca de revivir la tragedia griega clásica. La palabra ópera nace a mediados del siglo XVI, buscando unificar las piezas teatrales musicales que hasta entonces eran conocidas como “drama musical” y “fábula musical”. El teatro al igual que la ópera usa escenografía, vestuario, libretos y actores; lo que diferencia estos dos tipos de espectáculo es que el libreto en el teatro es hablado y en la ópera es cantado.

La relación entre melodrama y ópera es estrecha; durante el siglo XVIII estos dos géneros se separan, dándole paso al melodrama de la Revolución que tenía elementos de acción, violencia y exageración de los sentimientos. Para el siglo XIX el melodrama toma todos los elementos dados de sus antecesores para crear el melodrama clásico.

Es así como el melodrama se desprende de una de las corrientes del drama. Y nace como tal en el siglo XVIII tras la Revolución Francesa como consecuencia de la abolición de la monarquía absoluta y con la proclamación de la República, el teatro

---

<sup>1</sup> Drama cantado con acompañamiento instrumental que, a diferencia del oratorio, se representa en un espacio teatral ante un público. Wikipedia. ópera

no era solo para las elites como lo era la opera, sino era un punto de encuentro para todas las clases sociales. Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII fue el primero en definir el melodrama como "un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical"<sup>2</sup>. Para Ramos y Marimón en su libro *Diccionario del guión audiovisual* el melodrama es un género principal del drama que se caracteriza por acentuar los sentimientos amorosos y pasionales del personaje. Las tramas poseen un componente fuertemente emotivo y un desenlace triste. A diferencia del genero romántico, el desenlace suele ser desgraciado, las emociones se pulsan hasta el extremo y el uso de la música es especialmente enfático para subrayar los momentos de clímax”.

El conflicto del melodrama consiste en el choque de dos fuerzas que buscan sobreponerse sobre la otra. En el melodrama encontramos diferentes tipos de conflictos: primero tenemos el del hombre contra el hombre, en el cual el personaje quiere hacer algo pero no se le es permitido; el segundo es el hombre contra el hombre en pos de un tercero, en el cual se encuentra el conflicto entra la pareja, los conflictos familiares (embarazos no deseados, búsqueda de un hijo perdido, amores incestuosos, enfermedad y muerte de un personaje, y el amor imposible de los protagonistas), o en algunos casos la lucha por busca de poder o el orgullo mismo; el tercero es la lucha del hombre con su psiquis donde el hombre todo el tiempo lucha con sus complejos, traumas, y miedos; el cuarto tiene como eje central el destino, los personajes a lo largo de la historia buscan luchar para romper el destino que tienen escrito desde el comienzo; el quinto muestra como el hombre lucha contra la naturaleza, no solo con las fuerzas naturales como lluvias, derrumbes, huracanes , sino también con las enfermedades que pueda sufrir una persona.

---

<sup>2</sup> COVARRUBIAS, Karla Yolanda. -Cuéntame en qué sé quedo: La telenovela como fenómeno social”. México. Trillas. 1994.

Durante la Revolución el teatro tuvo un gran auge; los franceses tenían graves problemas políticos, económicos y sociales, por lo que buscaban distracción en el teatro clásico de la *Comédie Française*. El teatro francés buscaba llegar al público por medio de obras donde se llorara, se riera y se tocaran sentimientos que hicieran conmover a los espectadores. Este acercamiento a los sentimientos del público permitió dos cosas: primero transmitir las enseñanzas de la Revolución, reflejando lo que sucedía a diario en las obras, politizando el teatro para poder defender el orden republicano y por mensajes subliminales lograr el reclutamiento; y segundo, permitía atacar los ideales que se tenían. Este momento de la historia del melodrama es muy importante en razón a que se van creando las bases de los ideales que se perseguirán en el futuro del melodrama o mejor de la telenovela, pues ideales como la rectitud, la honestidad, las responsabilidades con la sociedad, el castigo a los malvados, e incluso la lucha de clases, la injusticia del poder legislativo con los pobres, el mal poder del dinero y el hombre venciendo al poder burócrata son en gran medida los ideales de la telenovela.

Pero hay otro aspecto importante y es la instauración de roles y personajes arquetípicos dentro del lenguaje narrativo del melodrama, el cuál será transmitido con el tiempo por la telenovela. En esta época se da la dama, el caballero, villano, el cómico como personajes que debían aparecer en todas las obras de teatro. La dama es el personaje donde se muestran de los valores de la mujer, son puras, enamoradas, delicadas, es el personaje del que cualquier hombre se enamoraría; en el teatro este personaje es del que se enamora el héroe y por el cual lucha durante la historia. El Caballero o héroe es un joven con grandes virtudes de buenos modales que busca defender ante todo a su amor, el caballero se debe enfrentar ante el villano para poder cumplir sus metas. El villano es el personaje que se enfrenta al héroe, ejerciendo su maldad deliberadamente; dando así giros decisivos en la historia, permitiendo que este personaje se convierta en un medio argumental que impida que el héroe logre llegar fácilmente a su fin. El comediante por lo general

estaba del lado del héroe, ayudándolo en sus hazañas pero siempre distanciando la historia con sus torpezas sin que estas intervinieran en el objetivo del caballero.

Un gran autor de esta época fue Moliere, aunque creía en el libre pensamiento que se imponía por la Revolución y respetaba las convicciones religiosas; ataca por medio de sus obras los ideales religiosos; esto lo podemos ver en obras como *Le tartuffe* donde se hace un ataque por medio de su personaje principal a los devotos, agrediendo a la religión y a los valores espirituales que se impartían; otra obra donde se hace un ataque de este tipo es *Don Juan* en la cual se ataca la hipocresía de los devotos buscando mostrar los excesos del libertinaje, para al final concluir que el cinismo y la hipocresía son castigadas. Los protagonistas de estas dos obras como lo eran los personajes del melodrama consistían en una mujer pura, joven e inocente, que era el punto de pelea de los hombres; un villano que rompe con el ideal de comportamiento de la época, era libertino, lleno de vicios y maldades, que hacía que por medio de su hipocresía y cinismo se ganará el odio de los espectadores; para hacerle balanza a este personaje repudiado está el creyente, el que sigue con los esquemas, es perseguido y oprimido con el cual se logra la ridiculización de los devotos al ser un personaje cómico al cual le caen todas las desgracias.

En Francia y en Inglaterra a finales del siglo XVIII después de la Revolución se dieron la comedia lacrimosa, la novela negra y la pantomima, ramas que se desprendieron del melodrama.

La *comedia lacrimosa* era una especie de opera, en la cual la música es la que tiene todas las emociones; buscaba mostrar las buenas costumbres, la educación de los jesuitas, las bondades del hombre y la elegancia.

La *novela negra* nacida en el Romanticismo, hablaba sobre héroes del común que tenían conflictos sociales, buscando así mostrar lo insólito y lo extravagante, por



medio de la incomprensión. Para Federico Medina en su libro *La novela, el milagro del amor* define la novela negra como «una nueva sensibilidad popular que gustaba de los lugares y los paisajes exóticos, de los efectos fantásticos, los ambientes pintorescos o inquietantes».

«En la Grecia antigua la gente gustaba mucho de la cultura, la música, las artes plásticas y el teatro... los teatros con una capacidad inmensa de gente, por eso el último de la fila no alcanzaba ver los gestos que el actor hacía mucho menos escuchar, por eso los actores buscaron de alguna manera expresar lo que querían decir sin hablar, y decidieron exagerar la expresión con su cuerpo y sus gestos, pero todavía el último de la fila no alcanzaba a distinguir si el actor estaba llorando o se reía y decidieron pintarse la cara de blanco, y ahora sí, el último entendía que decían con la pura expresión de la gesticulación, al paso de los años vieron que era mejor separar ese arte en otra rama y le dieron por nombre "Pantomima" que proviene del griego: "Pantos" Imitación y "Mime" Todo».<sup>3</sup> Esta nueva forma de expresión artística se une con la renuncia al lenguaje hablado que se da al prohibirse que las obras de teatro populares del siglo XVIII fueran habladas por miedo al escarnio público que pudiera sufrir la nobleza.

Estos pequeños géneros refuerzan mucho más al melodrama actual, pues sus formas de construcción casi siempre se basaba en el conflicto y en la lucha de clases, pero aparte de eso, empezaron a plantear nuevos conflictos como el hombre de ciudad que se enamoraba de la campesina, en el caso de la pantomima el hombre vulgar que bajo una máscara de sofisticación podría llegar a seducir a las damiselas, estos pequeños géneros, también le daban forma a las actuaciones y enriquecerían con el tiempo la creación de más personajes como el personaje inocente, el pusilánime lacayo del malvado.

---

<sup>3</sup> En Línea: <http://meltingpot.fortunecity.com/poland/370/Historia.htm> Fecha de acceso: 30 de Mayo de 2008

## **DEL TEATRO AL FOLLETÍN O NOVELA POR ENTREGAS**

Otro género que se creó para el pueblo fue la novela por entregas o folletín. Esta surge a mediados del siglo XVIII. Este género se creó con la intención de dar igualdad a las clases sociales y así acabar con la discriminación social que se daba con el teatro de comienzos de la llegada del folletín y sus bajos precios hizo de él un medio masivo que llegaba a casi todas las personas y en él se tenían acceso a las historias que mostraban sus inquietudes, sentimientos, sueños y pretensiones por un medio escrito creado expresamente para el pueblo. Para el siglo XIX ya se oían algunos autores como Honoré Balzac, Emile Zolá, Alfred de Musset, Francois René Chateaubriand; y como no nombrar al autor de El Conde de Montequistro Alejandro Dumas; quien al lado de los ingleses Charles Dickens y Arthure Conan Doyle son reconocidos como algunos de los folletinistas más importantes de la época

El folletín era una novela entregada por capítulos, cada semana se publicaba un capítulo en los periódicos; el bajo precio de los periódicos y la intriga de lo que sucedería con ese héroe imaginario permitía difundir contenidos característicos que hasta ese momento eran solo del teatro; la gran acogida del folletín por todas las clases sociales hizo que se aumentaran las ventas y se rompieran las barreras clasistas que existían por el analfabetismo y así lograr la libertad de expresión, «la novela folletín fue el resultado de una gigantesca operación de democratización de la novela, de una homogenización de la sensibilidad y de una equivocada utilización de los signos «más sobresalientes de la llamada cultura popular»<sup>4</sup>. Paralelamente al folletín nació la novela por entregas que consistía en «aquella que llega al lector por partes, a capítulos, en cuadernos o pliegos. Suelen ir acompañadas de ilustraciones, dentro del texto o fuera de él. Constituyen un fenómeno literario nuevo, ligado al desarrollo de los medios de comunicación impresos y a la aparición de nuevas

---

<sup>4</sup> MEDINA Cano, Federico. «La novela: El milagro del amor». Mensajes. Facultad de comunicación social. Universidad pontificia bolivariana. Colombia. 1989.

formas de negocio”<sup>5</sup>, esta definición se podría decir que es la misma del folletín, lo que diferenciaba estos dos géneros escritos era que “La novela por entregas se va haciendo sobre la marcha, y su extensión varía según el éxito de público. Es una novela en vías de producción. En cambio el folletín era una sección del periódico donde se publicaba por partes una novela escrita de antemano en su totalidad”<sup>6</sup>. Con la novela por entregas se puede decir que se dieron los primeros pasos de las estrategias de mercadeo, primero porque si una historia tenía acogida se extendían las aventuras de los protagonistas y si no la tenía pues la acababan para dar paso a nuevas historias; y segundo porque cuando se iba a lanzar una nueva historia se hacía una campaña de expectativa donde se entregaban carteles promocionales dando ideas de lo que sería la historia, así cuando saliera la novela las personas tendrían un enganche previo.

El auge del folletín y de la novela por entregas se dio hacia los años cuarenta del siglo XIX en París, logrando un acercamiento entre el público, el escritor y las grandes ventas. Esta idea de los franceses se extendió por toda Europa dando a conocer nuevos escritores que al ver la gran acogida del folletín decidieron incursionar en este género. Es importante mencionar al francés Alejandro Dumas, quien fue el gran folletinista de la época con obras que trascienden hasta nuestros días como *El Conde de Montecristo* y *Los Tres Mosqueteros*; y al inglés Arthur Conan Doyle, quien creó al detective *Sherlock Holmes*, personaje que aun es recordado. Y es importante mencionar al ruso, Fedor Dostoievski escritor de la novela folletín *Humillados y Ofendidos* “La obra se centra principalmente en los

---

<sup>5</sup> En línea: <http://www.quadraquinta.org/documentos-teoricos/cuaderno-de-apuntes/Novelasporentregas.html>  
Fecha de acceso:30 de Julio de 2007

<sup>6</sup> En línea: <http://www.quadraquinta.org/documentos-teoricos/cuaderno-de-apuntes/Novelasporentregas.html>  
Fecha de acceso:30 de Julio de 2007

desprotegidos; en ella habla por primera vez sobre la conquista de la felicidad a partir de transmutar el sufrimiento”<sup>7</sup>.

El folletín o la novela por entregas era un género literario que logró ser popular, escrito con un esquema narrativo simple donde el suspenso era una parte importante para amarrar a sus lectores y así estos pudieran hablar, imaginar, comentar en sus grupos de reunión o en conversaciones casuales. Este tipo de novela buscaba que el lector tuviera una estrecha relación con el personaje y así viviera por medio de este las aventuras, amores, desamores, traiciones, mentiras, venganzas, justicias y lealtades que no tenían en su diario vivir. El final de cada episodio debía dejarse en un punto alto o clímax dado por el misticismo de las historias para así obligar al lector a comprar la siguiente entrega y saber que iba a pasar.

La historia del folletín pasó por tres ciclos, dándole en cada uno un uso diferente de la acción.

En un primer ciclo se tiene la función social en la cual se buscaba por medio del folletín denunciar los problemas que sufrían las clases menos favorecidas; por medio de las historias se evidenciaban las carencias y los problemas socioeconómicos y la necesidad de poder que se tenía por parte de los bajos sectores.

La segunda fase buscó borrar el realismo de la Revolución Francesa por lo que pintó sus novelas con una sociedad ficticia donde sus personajes principales eran burgueses o nobles que buscaban por medio de sus historias mostrar que la elite “luchaba” por los menos favorecidos; las novelas manejaban conflictos donde el héroe triunfaba usando su sentido común en bien del pueblo, usando siempre su moral, su respeto por el orden y el nacionalismo que debía primar.

---

<sup>7</sup> En línea: [http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_folletin/folletin\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_folletin/folletin_1.htm) Fecha de acceso 30 de julio de 2007

La tercera fase estaba en función de cambiar los estereotipos de novela impuestos hasta el momento, ya el héroe no ganaba sobre el villano. El personaje principal se vanagloriaba de su sangre fría, su astucia y su sed de aventura para poder sobreponer el mal sobre el bien usando su irrespeto y mala educación; entre menos modales tuviera el personaje principal mayor era su acogida. Personajes como Robin Hood, El zorro, El Conde de Montecristo, incluso las representaciones de la época de un Jesucristo reaccionario y lejos del abolengo fortalecieron este discurso en donde el héroe alejado del mundo del poder y más cercano al pueblo lograba más aceptación que un personaje creado y permeado por el poder y la riqueza.

Aunque el folletín y la novela por entregas tuvieron gran acogida en la época; para algunos críticos solo fueron considerados como géneros menores –por elementos como su estructura, lo estereotipado de los personajes, las situaciones inverosímiles y sensibleras, así como el uso, y sobre todo el abuso, de lugares comunes”<sup>8</sup>. Pero mientras unos lo creían un género menor, otros le daban un lugar más importante, los primeros eran puntos débiles de este nuevo género, los segundos lo valoraban –el mérito de este género está en lograr, a partir de los elementos enunciados, el suspenso y los enredos que complican las relaciones entre los personajes, dan pie al conflicto y permiten el surgimiento del héroe positivo y vengador de los menos favorecidos”<sup>9</sup>.

Género menor o no, el folletín y la novela por entregas aún se quedan en la memoria de los lectores que han leído estas historias cientos de años después, o de los espectadores que han visto cómo estas historias que nacieron para el pueblo en periódicos se han llevado al cine miles de veces para contar una realidad pintada de tintes imaginarios.

---

<sup>8</sup> En línea: [http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_folletin/folletin\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_folletin/folletin_1.htm) Fecha de acceso: 1 de Julio

<sup>9</sup> En línea: [http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_folletin/folletin\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_folletin/folletin_1.htm) Fecha de acceso: 1 de Julio

Cuando el folletín llegó a América Latina continuó con sus características europeas que eran el suspenso, la aventura, la intriga y el amor contadas por medio de historias de la vida cotidiana con elementos de ficción que la decoraban. El primer país que pisó el folletín fue México a mediados del siglo XIX; este género literario se dio a conocer en 1846 con Manuel Payno quien percibió el poder que tenía el folletín en Europa y decidió usar este género para escribir *El pistol del diablo* para la *Revista Científica y Literaria*.

A Colombia el folletín llegó pocos años después que a México. Para Raúl Jiménez Arango en su escrito *La Literatura de folletín en el siglo XIX* el folletín fue “el medio más práctico y efectivo de divulgación de textos en prosa, de relativa extensión, como novelas y narraciones de carácter histórico”<sup>10</sup>. Aunque en nuestro país el folletín no tenía las mismas intenciones que en Europa, sí se buscaba contar historia patria o simplemente historias que atrapasen al lector. En muchos casos el periódico el *Neo-Granadino*, que fue el primero en publicar folletines en Colombia, publicaba la traducción de historias europeas. Este tipo de impreso que generalmente estaba al final del periódico tuvo gran éxito y se vendía por fascículos con los periódicos o cuando se terminaban todas las entregas se vendía toda la historia en un solo tomo.

Después de hacer este breve recorrido por el melodrama y sus bases literarias, es importante dar un salto en su historia, este salto es el salto a la masificación y alta difusión mundial, gracias a los nuevos medios de comunicación, y la revolución de inventos como el cine y el perfeccionamiento de la radio.

Se podría decir que el melodrama y el entretenimiento han estado unidos a lo largo de la historia de la humanidad; pues el amor como ideal humano y el melodrama

---

<sup>10</sup> En Línea: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/mayo1991/mayo2.htm> Fecha de acceso: 30 de julio

como promesa de felicidad, han estado presentes tanto en planos reales como en planos de ficción; de hecho esta unión fue señalada por un principio aristotélico que definía al Melodrama –Género en el que se entremezcla lo sensible y emocional a la vida cotidiana”<sup>11</sup>.

Después de investigar y ver la relación entre la emoción y el cotidiano como base del melodrama en todas las culturas y entender que éste es por excelencia el mayor género en el mundo del entretenimiento, se llegó a la conclusión que el melodrama da al receptor dos ideales universales y de ahí su rotundo éxito universal, esos dos elementos son amor y poder.

De ahí que el melodrama bien sea en la telenovela o en el cine sea uno de los género de mayor aceptación, y aunque se hable de la telenovela como un “boom” cultural latinoamericano, ese “boom” es el reflejo y la exposición pública y masiva de ese deseo universal por alcanzar el amor pese a las luchas, los sacrificios y los problemas, además del amor, es universal el ideal de justicia, leyendo como justicia la extracción de las fábulas de Esopo en las cuales los buenos obtenían premio y el malo obtenía castigo. Basada en esta lectura de ideal y entretenimiento presento a continuación un breve recorrido del melodrama, en los medios de comunicación audiovisuales masivos del siglo XIX y XX, este espacio de tiempo comprende la historia del cine moderno y de la radio, la razón del cine es por su expansión y por convertirse en la primera mitad del siglo XX como el primer medio de entretenimiento de casi todo el mundo, desde los estados Unidos, pasando por Europa. En nuestro país el cine se convirtió en una verdadera novedad el ver las imágenes en movimiento primero mudas y luego sonoras hicieron del séptimo arte una invención “mágica”. El caso de la radio está referenciado por la radionovela, la razón después de la crisis de la post guerra, la industria cinematográfica paró y en su afán de seguir vigente en el negocio muchos actores de cine y productores

---

<sup>11</sup> En línea: <http://cine.lycos.es/glosario2.php?orden2=Melodrama> Fecha de acceso:30 de julio de 2007

exploraron en la radio, los bajos costos, el alto impacto en comunicación y su condición de medio masivo, hicieron que la radio fuera el refugio de muchos cineastas. Un ejemplo claro de este impacto radial sucedió el 30 de octubre de 1938, cuando Orson Welles (1915-1985) transmitió por la CBS, el clásico *La guerra de los mundos*, novela de ciencia ficción de H.G. Wells.

La historia es una extraordinaria adaptación del libro. Los hechos se relataron en formato noticiero, esto provocó el pánico en las calles de Nueva York y Nueva Jersey (donde supuestamente se habrían originado los ataques). La comisaría de policía y las redacciones de noticias estaban bloqueadas por las llamadas de oyentes aterrorizados y desesperados que intentaban protegerse de los ficticios ataques con gas de los marcianos. Este ejemplo revolucionó el impacto mediático y de nuevo la triada amor, poder, entretenimiento; se unieron esta vez en la radio, pero aunque muchos hablan de *“La guerra de los mundos”* como la génesis hubo en el cine en el año 1927 una unión poder-amor que consagró al melodrama como el mayor género base del entretenimiento de las masas.

## **DEL CINE A LA RADIONOVELA**

*Metrópolis* una película alemana dirigida por Fritz Lang, cuya trama se desarrolla en una visión urbana futurista. Este filme lanzado originalmente en el año de 1927, antes de la cinematografía sonorizada. Se lo considera uno de los máximos exponentes del expresionismo alemán en las artes cinematográficas, pero basado en una historia meramente melodramática.

Escrita por Fritz Lang y su esposa Thea von Harbou, inspirándose en una novela de 1926 de la misma von Harbou. En síntesis la historia se desarrolla en una ciudad del siglo XXI en que los obreros viven en un gueto subterráneo donde se encuentra el corazón industrial con la prohibición de salir al mundo exterior. Incitados por un robot se rebelan contra la clase intelectual que tiene el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie. pero Freder (Gustav Frölich),



hijo del dirigente de Metrópolis, con la ayuda de la hermosa María (Brigitte Helm) de origen humilde, intentarán evitar la destrucción apelando a los sentimientos y al amor.

El filme se desarrolla en el año 2026, en una ciudad-estado de enormes proporciones llamada Metrópolis. La sociedad se ha dividido en dos grupos antagónicos y complementarios: una élite de propietarios y pensadores, que viven en la superficie, viendo el mundo desde los grandes rascacielos y paisajes urbanos, y una casta de trabajadores, que viven bajo la ciudad y que trabajan sin cesar para mantener el modo de vida de los de la superficie. El presidente-director de la ciudad es Johhan 'Joh' Fredersen (interpretado por el actor Alfred Abel).

Una figura carismática y pacificadora llamada María defiende la causa de los trabajadores. Pero en lugar de incitar a una revuelta, insta a los trabajadores a buscar una salida pacífica y tener paciencia, esperando la llegada del "Mediador", que unirá ambas mitades de la sociedad. El hijo de Fredersen, Freder (Gustav Fröhlich) conoce a María y queda prendado de ella. Al seguirla sin que ésta se dé cuenta, penetra en el mundo subterráneo de los trabajadores y mira con sus propios ojos las pésimas condiciones en que éstos viven y trabajan, así como el desdén absoluto de los propietarios, que prefieren traer más trabajadores para que las máquinas no se detengan, que auxiliar a los que sufren accidentes en ellas. Asqueado por lo que ve, Freder decide unirse a la causa de María.

Sin embargo Fredersen se ha dado cuenta ya de las actividades de María, y temiendo una revuelta de los obreros, decide solicitar la ayuda del científico Rotwang (en el papel de Rudolf Klein-Rogge), quien a su vez le muestra un robot antropomorfo de su invención. El robot creado por Rotwang puede tomar tanto la conducta como la apariencia de una persona, así que deciden suplantar a María. El robot tiene como órdenes promover los disturbios y el descontento, para así permitir a Fredersen lanzar una represión violenta contra los trabajadores. Lo que desconoce

Fredersen es que el robot contiene el espíritu de Hel - la ex mujer de Rotwang, que tuvo un amorío con el dueño de la ciudad, y falleció al dar a luz a su hijo Freder -, y que Rotwang utilizará al ser máquina como instrumento de venganza contra el presidente de Metrópolis, su hijo, y toda la ciudad.

La verdadera María es hecha prisionera en la mansión de Rotwang, en Metrópolis, mientras el robot la suplanta y lanza discursos incendiarios. Además, el robot comienza a seguir las iniciativas de Rotwang en su plan de venganza, y se transforma en bailarina exótica en el prestigioso cabaret Yoshiwara, excitando y nublando la razón de los asistentes, promoviendo la discordia y la decadencia entre los jóvenes adinerados. Siguiendo los malos consejos del Robot-María, los trabajadores inician una revuelta y destruyen la "Máquina Corazón", que proporciona la energía que hace funcionar toda la demás maquinaria de Metrópolis. La destrucción de dicha máquina también provoca que los tanques de agua de la ciudad se aneguen, e inunden el submundo de los trabajadores, quienes cegados por el discurso del robot, han descuidado la seguridad de sus hijos, quienes terminan siendo rescatados por Freder y la verdadera María. Al darse cuenta de su grave error, los trabajadores desesperados salen a la superficie en busca de su "enemiga en la ciudadela", la presunta María. La muchedumbre invade el distrito de diversiones de la ciudad y captura a la falsa María, a la cual atan a una estaca y prenden fuego, mientras Freder observa todo y desespera. Pero pronto se dan cuenta que esa María es una impostora, al arder sus carnes falsas y quedar al descubierto el robot, y al ver a María ser perseguida por el enloquecido Rowang en los tejados de la catedral de la ciudad. Freder persigue a Rotwang, y lo enfrenta hasta que éste último se precipita del tejado hacia su muerte. María y Freder retornan a la calle y van al encuentro de Joh y Grot (líderes de la ciudad y de los trabajadores) y dejan entrever el comienzo de una nueva sociedad.

Bajo el lema "Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein" (mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón), una tesis eminentemente melodramática, el director mostró que la capacidad de amar del ser humano podía, al menos en la ficción, reunir a la razón y la fuerza. De ahí que en 1927 a raíz de esta película alemana se diera las bases de la radio de los años treinta.

## **DE NUEVO AL DIAL**

En 1930 la radio en un ingenio de atraer espectadores crea la radionovela como un medio de sano esparcimiento y distracción de la situación socioeconómica que se vivía. Con la caída del *Séptimo Arte* los actores de esta industria se refugiaron detrás de los micrófonos de la radio para recrear las radionovelas o las *Soup opera*<sup>12</sup>.

El segundo país en el que la radionovela se consagró como formato de entretenimiento masivo fue México en 1930 al igual que Estados Unidos. Este medio creció rápidamente y con gran fuerza convirtiéndose en el medio masivo más importante; no solo por sus adaptaciones de obras literarias clásicas, sino por buscar por medio de sus radionovelas y las moralejas que estas dejaban que sus oyentes reflexionaran en los aspectos de su vida.

Por su parte Cuba dio uno de los primeros pasos de la radionovela. Este nuevo género que entraba en los hogares llegó por entregas al igual que las antiguas novelas ilustradas, conocidas como folletín. Su popularidad fue tan alta que desbancó a las noticias. Cuba en la actualidad tiene problemas sociales, económicos y políticos, pero que si hacen que la radionovela aún se mantenga como medio de entretenimiento masivo. La magia de la radio o de los libros es que aunque no nos

---

<sup>12</sup> El nombre *soap opera* significa "obras de jabón", literalmente. Este nombre tan peculiar tiene como origen que en Estados Unidos las primeras *soap operas* eran dirigidas a las amas de casa que se quedaban en su hogar en las mañanas mientras sus esposos iban a trabajar. Los patrocinadores, conscientes de su mercado, interrumpían la transmisión regularmente para anunciar productos de limpieza como jabón  
En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Serial>

permiten ver imágenes, si nos permiten volar en nuestra imaginación creando en nuestras mentes los espacios y los personajes según lo que hemos vivido o visto.

En Colombia, la radionovela inició con adaptaciones de las radionovelas cubanas y con adaptaciones de la literatura clásica al igual que lo hacía México. Con el paso del tiempo la radio colombiana vio la necesidad de empezar a crear sus propias historias y así ganó más adeptos, que fue perdiendo a largo plazo con la llegada de la televisión. Aunque este fue un proceso largo porque no todas las personas tenían presupuesto para comprar el nuevo aparato que llegaba a los hogares y que su programación no era continua las 24 horas, lo que a simple vista no era económicamente rentable; mientras su oponente la radio era más económico y tenía programación continua trayendo tanto noticias como entretenimiento en sus radionovelas. Para mediados de la época de los 80 se puede decir que se dio la muerte de la radionovela en Colombia pues la expansión y la puesta de la señal de televisión en todo el territorio nacional hizo que la radionovela cayera en el olvido. Aunque en algunas emisoras aun se transmiten radionovelas no se tiene la misma popularidad, ni la misma importancia que tenía en sus inicios. Pues en la actualidad su fines son meramente institucionales y pedagógicos, así como de propaganda del gobierno, caso las actuales radionovelas del ejército nacional o los sicodramas de las organizaciones gubernamentales, que casi siempre van dirigidas al público campesino.

En 1952 en Cuba donde nace la telenovela. Según el crítico y estudioso de la televisión Omar Rincón:

—La telenovela nació en Cuba en el año 1952. Desde entonces se lloran sus historias, se viven sus personajes, se debate su valor cultural y es el tema más común entre nosotros los sentimentales”<sup>13</sup>. Rincón aseguró en aquella oportunidad que —El

---

<sup>13</sup> Charla sobre telenovela y melodrama realizada el 17 de abril de 2007 en las instalaciones del Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia

melodrama llegó a América Latina vía Cuba. Primero en el formato de la cuentería en las tabacaleras y luego con la radionovela de Felix B. Caignet ~~el~~ "el derecho de nacer". Y de Cuba al resto de América Latina. Es acá donde nace este ~~boom~~ "boom" cultural y porqué no comercial, pues sus dividendos publicitarios a causa del número de audiencia en cada país no es un secreto. En el segundo capítulo hablaré sobre la telenovela en Colombia, su historia, sus formulas, sus planteamientos, y sobretodo su ejercicio cultural y creativo.

## CAPITULO II

### **DEL MELODRAMA A LA TELENVELA, LA CULTURA Y LA INDUSTRIA DEL AMOR.**

Después de haber hecho un breve recorrido del melodrama, tanto de su estructura como de su personaje por diversas épocas, en este segundo apartado de mi investigación, quiero adentrarme personaje melodramático, este personaje visto como la base de la historia, una base que de la mano de su universo, el melodrama, se ha transformado o mejor puesto al servicio de la telenovela. Y es que la evolución mediática ha hecho que el melodrama y su personaje también evolucione en aras del entretenimiento, según Jesús Martín Barbero

—La explosión de los medios de comunicación ha favorecido la aparición de autopistas para la transmisión de discursos sentimentales y, como parte de este fenómeno, el sentimentalismo se ha convertido en uno de los lenguajes y uno de los medios más eficaces en la producción y transmisión de conocimiento en la actualidad”.

#### **LA PROTAGONISTA, Y EL SECRETO ENCANTO DE LA VIRGINIDAD.**

El melodrama ya transformado en telenovela, tiene gran parte de su riqueza en su personaje, es por esta razón que en la actualidad tanto historia como personaje sean una expresión abierta, continua y de producción industrializada, estas razones hacen que el personaje melodramático parta de una construcción en donde la universalidad sea la base, para Adriana Torres, guionista y libretista, el personaje melodramático *“Es un personaje basado en el arquetipo, en el paradigma, debe ser visto como la matriz de una sociedad ejemplar; de ahí que una protagonista de un melodrama sea una virgen sensual, pues la protagonista es una mujer que causa toda serie de deseos desde los sublimes hasta los bajos, pero ella en su condición de princesa azul, no se le pasa por la cabeza, las sensaciones y perversiones de los seres de la realidad; De ahí que es tan importante su sexualidad, pues ese momento sexual es su bienvenida al mundo real, de ahí que el amor*

*imposible, se concreta en ese momento, en sea entrega, en el desprendimiento de l miedo. Por tal motivo es que los momentos sexuales, en los protagonistas melodramáticos, marcan los picos de relación y aunque hace 20 este momento se daba en el último capítulo, lo cierto es que ahora el discurso social le permite a la protagonista entregarse antes, pero todo bajo las reglas del amor.*

Por su parte Fernando Gaitán argumenta que el personaje melodramático clásico es supremamente aburrido, atemporal blanco, tonto, predecible, pero exquisitamente universal y paradigmático, en pocas palabras un Dios, un reflejo del catolicismo o de cualquier religión que promulgue un cielo, una vida eterna o esa promesa melodramática de y vivieron felices para siempre.

### **EL PERSONAJE Y LA BÚSQUEDA DE SU FELICIDAD**

Recogiendo las opiniones de varios libretistas, todos llegan al consenso que el personaje melodramático es ese ser universal, ese héroe, que todos llevamos dentro, gracias al personaje, se alcanzan los sueños, se encuentra el amor, se vence a la maldad se logra la felicidad. El personaje melodramático es un constante luchador y su conflictos son los conflictos del a humanidad, de la universalidad. Teniendo en cuento estos precedentes y los diferentes tipos de historia, se puede definir que el personaje clásico del melodrama se enfrenta a Dios, a la sociedad, a él mismo, y a los propios hombres. Para Diego Fernando Valencia libretista de RCN, los conflictos del personaje melodramático se pueden resumir así:

### **Protagonista Vs Dios**

Desde los tiempos en que Edipo traía consigo un sino de infortunio, se habla de este enfrentamiento, de ahí que su personaje sea una especie de relegado de la religión, un hombre de mala suerte y alejado de Dios. Otro ejemplo claro y el mejor exponente, por su cercanía al melodrama es Drácula, el personaje protagonista de la novela de Bram Stoker, demuestra como el amor, sobrepasa incluso los designios divinos y el enfrentamiento a Dios, aunque de manera aleccionante, el enfrentarse a Dios signifique la muerte. Un caso claro de este tipo de personaje es la telenovela Argentina los Cien días de Ana, en donde la sentencia del sino trágico de una protagonista que va a morir en cien días desaparece por obra y gracias del amor melodramático.

### **El hombre Vs La sociedad**

En este caso el protagonista melodramático vence a su entorno social, tal vez es la estructura más usada. Betty la Fea, Los Reyes, Pedro el escamoso son tres claros ejemplos de protagonistas melodramáticos que se salen con la suya al enfrentarse a una sociedad que los discrimina y los relega, bien sea por pobres o desprotegidos.

### **El hombre Vs El hombre**

En este caso el personaje melodramático se enfrenta contra su similar, un ejemplo claro de este comportamiento se puede presenciar en Colombia en este momento en la telenovela Pura Sangre, pues el protagonista viene a vengarse contra sus similares, en contraposición del hombre Vs la sociedad, este protagonista está en igualdad de condiciones, es un tu a tu;



este tipo de personaje es muy común y exitoso en el cine norteamericano, Rocky Balboa es el ejemplo más representativo.

### **El hombre Vs Así mismo**

Este personaje es el más alejado del melodrama y en sí de la telenovela, su proximidad con la novela literario psicológica, como la metamorfosis o el retrato de Dorian Gray, son los mejores ejemplos de un personaje que quiere vencerse a sí mismo, para llevar a cabo su cometido, un ejemplo claro son los héroes tipo Batman, que pese a enfrentar al mal, también debe vencerse a sí mismo de su bondad, para frenar su inmoral carrera por la venganza

### **El melodrama como madre del personaje**

Además de la construcción y la estructura de los personajes, también es importante recalcar la transformación del pues aunque los personajes varíen y se reinventen, lo cierto es que todos parten de una misma génesis melodramática en el fondo, pues tanto personaje como historia tienen esa condición de amor imposible del melodrama.

Lo cierto es que la industria televisiva en aras de entretener le ha puesto diferentes vestidos, valiéndose de otros recursos y géneros, de ahí que veamos telenovelas con tintes de comedia, suspense, regionalistas, en fin es como si la telenovela se vistiera de diferentes formas. Pero el contenido fuese el mismo.

Pero esta condición de la telenovela, nos remite a un punto exacto en su construcción de la fórmula narrativa, claro que hay quienes no les gusta hablar de fórmulas sino de estilos, sea cual sea la inscripción que se haga lo cierto es que he encontrado que la telenovela desde su principio ha estado ligada a dichas fórmulas desde su creación en Cuba en 1952 con la transmisión de la radionovela de Félix Caignet –el derecho de nacer”.

## **PERSONAJES, MELODRAMAS Y ESTRUCTURAS**

Según Omar Rincón en el seminario de melodrama de 2007 en la universidad Javeriana en América latina en los comienzos de la telenovela se crearon tres formulas o estilos, perfectamente reconocibles e incluso perfectamente ligados a algunas nacionalidades, es así como encontramos que tres estilos que son:

- Mexicano + Venezolano: Personajes cliché + Exceso moral + Virtudes inmutables + No referencia real.

En este estilo reflejos sociales como la migración campo ciudad, son el marco para llevar a cabo las historias, los malos recalcitrantes, los buenos blancos de alma, y las situaciones de hijos escondidos y de secretos de personajes que pueden llevar a la ruina todo un plan para acabar a los protagonistas son el común denominador, así como el enamoramiento de los hombres ricos de las mujeres pobres, cuya belleza física y espiritual, contrastan con la frivolidad y la maldad de su antagonista, exponentes claros de este tipo de telenovela son Delia Fiallo y Corín Tellado. Según los expertos desde la década de los sesentas y durante los ochenta este tipo de telenovelas eran el sello de Latinoamérica en el mundo.

La segunda estructura que se encuentra es la combinación

- Brasileño + colombiano: Hay historia y geografía. Está presente la cultura regional, la ironía y la burla. Aunque los personajes tienen matices, la estructura sigue siendo clásica.

En esta telenovela el regionalismo con toda su carga de personajes pintorescos y sus roles clichés de cada cultura son el vestido del melodrama. En este tipo de telenovela, se le da

paso a las historias fantásticas, a los mitos y a las leyendas de cada región en la medida que el lenguaje televisivo y dramático lo permitan, este tipo de estructura en Colombia fue muy fuerte ejemplos como Caballa Viejo, Calamar, Quieta Margarita, Azúcar, La Casa de las dos Palmas son referentes claros, en charla sostenida con Fernando Gaitán, libretista de RCN televisión, él expone que este tipo de novelas son la génesis de la actual telenovela colombiana, pues aunque la estructura y el final feliz son clásicos, lo cierto es que Colombia desde ese entonces ya se aventuraba a presentar otro tipo de protagonistas, un caso claro es la telenovela de 1987 Caballo Viejo, en donde un protagonista que ya pasaba los cincuenta robaba el corazón de la joven protagonista a pesar de ser el más viejo de sus pretendientes. En esta clase de estructura el personaje melodramático busca una identificación cultural con un personaje arquetípico, pero además propone un cambio de roles. Hacendados buenos, doncellas guerreras, galanes pintorescos son la propuesta en esta estructura.

El tercer tipo de estructura con el que se identifica la telenovela latinoamericana dentro de las décadas del sesenta al ochenta es la estructura que mezcla dos culturas del sur del continente

- Argentino + chileno: Urbano. Interior. Retórico. psicoanalítico.

Esta estructura el personaje melodramático con sus conflictos morales y personales con toda su carga urbana, psicoanalítica y hasta política, sirve como referencia para argumentar que la telenovela es también un espejo de la situación política de nuestra cultura, pues la situación de dictadura de Chile y Argentina en los setenta y ochentas, desembocó en una telenovela lenta, gris, analítica, de hecho en muchos caso los experimentos de telenovela no eran más que la adaptación de obras literarias hecha televisión, dos ejemplos claro fueron las producciones La tregua del escritor uruguayo Mario Benedetti y el Túnel de Ernesto Sábato; Al respecto Fernando Gaitán también afirma que esta estructura como

ninguna otra muestra que el melodrama, resumido en la tesis de la consecución del amor imposible, se puede poner cualquier disfraz para narrar historias, es así como no importa si es una hacienda en Venezuela, un carnaval en Colombia o una aburrida oficina en Argentina, el melodrama siempre se las debe arreglar para que el amor triunfe.

A partir de este punto y leyendo varios argumentos de telenovelas, facilitados por diferentes libretistas llegué a la primera conclusión del estudio del melodrama en Colombia, esa conclusión va a que la telenovela bien sea del siglo XXI o la telenovela de folletín, llegan al mismo punto, concluyen exactamente igual, en felicidad y amor; lo que verdaderamente hace entre comillas diferentes a las telenovelas, son sus universos y personajes; y es ahí donde la telenovela colombiana se ha especializado, en sus personajes, en su construcción y conflictos. Pero este análisis profundo será parte del tercer capítulo, pero lo pronto seguiré planteando la construcción del melodrama colombiano que a su vez es un acto reflejo del melodrama o mejor de las telenovelas latinoamericana, pues tal como lo expuso en su taller llamado diseño, telenovelas y sentimentalismo. Dirigido por Andrés Jaque especialista en telenovela y docente de la universidad de Madrid y Alicante las telenovelas tienen una serie de “mandamientos” unos condicionamientos de forma, fondo y personajes. Estos mandamientos o lineamientos se exponen en los siguientes puntos.

\* La telenovela siempre es una historia de amores contrariados. Más que el universo o la temática, importa el amor. La tesis dramática es “mujer pura salva a hombre equivocado”. Lo cual indica que una telenovela cuenta problemas de mamás e hijos, en los cuales al hombre se le admite la infidelidad (la equivocación) mientras la mujer debe ser coherente y consecuente (la pureza).

\* La telenovela es un relato desde la perspectiva femenina. El amor de mujer es la estrategia de salvación del macho impoluto. Según, la tendencia mejicana, la mujer debe ser bella, pero pobre y, aunque latinoamericana, rubia; la villana es mestiza, morena y

querendona. En Colombia la heroína debe ser otra cosa: trigueña, trabajadora, guerrera, madre de amor infinito, arregla todo, recursiva para la vida.

\* En un discurso regresivo pero efectivo el amor de hombre es un premio. Los hombres deben ser pusilánimes, bobos, torpes, consentidos, indecisos, mimados e impotentes; su destino se verá determinado por las mujeres que le rodean: mamás, novias, amantes y la princesa. Según la tradición mexicana, el hombre debe ser rico, apuesto, preferiblemente europeo o viajado; el villano tiene que ser latino, mestizo y mezquino. En el caso colombiano, el hombre es el ser frágil tanto que hasta su nombre va en el título de la telenovela: *–Pedro, el escamoso*”, *–Pobre Pablo*”, *–Francisco, el matemático*”, *–El inútil*”, *–Juan Joyita*”.

\* El tono prioritario de la telenovela es el melodrama cuya estrategia de encantamiento se encuentra en sus personajes y el modo moral de enfrentar los conflictos. El melodrama surge con la revolución francesa (oral, exceso, moral, sentimental). Una telenovela es, así, un juego de emociones que pasa del suspenso al relajamiento, del sufrimiento a la catarsis, del goce a la identificación.

\* Su estructura de narración es la fragmentación, la dilación y la repetición de los acontecimientos. Según Dago García, vicepresidente creativo de Caracol televisión y libretista por más de veinte años una telenovela es una carrera de relevos en los conflictos que sufre el amor; carrera que se guía, en simultáneo, por el azar y por el principio de causalidad. Los obstáculos son de diverso tipo: los otros sujetos, los rivales; el sí mismo y sus miedos; la naturaleza; la sociedad; el destino.

\* La telenovela basa su atractivo y misterio en el suspenso que se crea con base en secretos, pasados desconocidos, engaños; algo que nadie conoce pero que es vital para la historia, constituye el origen de la trama, la mueve y su descubrimiento permite la solución final.

\* La telenovela tiene un carácter moral que guía el relato; carácter que responde a las normas morales de conducta impuestas por el sentido común, la religión y las demandas del público; en ellas podemos ver un mundo ideal, o el ejemplo que nunca seguiríamos. En este sentido, la telenovela es formadora y confirmadora de las normas sociales. Hay una ley ~~“natural”~~ según la cual nada se hace sin una consecuencia igual: todo acto humano es rigurosamente contestado. Así la organización de los personajes es maniquea y la marca sexual es un recurso narrativo bien sea a través de la virginidad perdida o de la imposibilidad de sentir con otro u otra.

\*La promesa final de la telenovela es el ascenso social vía el amor, el pasado desconocido, la justicia divina y humana.

\* En la telenovela el horizonte de significación es lo emocional. La telenovela es un discurso que significa desde la cultura de los sentimientos. Se asiste a su relato para sentir rabia, compasión, conmoción, angustia, excitación.

\* Final Feliz. A diferencia de la vida real, donde lo común es que las cosas no siempre terminen bien, lo propio de las telenovelas es un final feliz para los buenos y un castigo para los malos. La idea es dejar satisfechos a los espectadores, que recompense su fidelidad a la historia. Esto forma parte del contrato tácito que existe entre productores y televidentes y cualquier cambio a esta estructura es considerado por el público como una traición. El público no perdona un final abierto o que los protagonistas no queden juntos.

Estos puntos vistos por libretistas como Diana Gómez de RCN Televisión, son irreductibles en una telenovela y aunque se puedan replantear o jugar con ellos hay uno que es intocable y es el ~~“happy ending”~~ el final feliz, todo libretista, director o guionista de telenovelas sabe que la final de los 240 o 180 capítulos, los protagonistas deben quedar juntos y los malos deben ser castigados, de lo contrario se sufrirá la ira del máximo jefe de la telenovela, el

publicó. Un ejemplo claro de ello fue el final de la telenovela el FISCAL del libretista Juan Carlos Pérez, según él en una charla sobre melodrama dictada en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el año 2001 uno de sus mayores desaciertos, que de hecho le costo incluso el reproche profesional por parte de sus padres fue el final de “EL Fiscal” la razón malos y buenos se reencontraron en un pueblo, dejando a los malos sin castigo y a los buenos con la incertidumbre de volver a ser atacados. Después de analizar estos puntos y de observar detenidamente estas estructuras, que unidas conforman una estructura o una formula casi obvia por su constante repetición en las pantallas chicas, pude entender a quienes argumentan que las telenovelas son simples y leves, pero esta visión fue replanteada al ver la exposición del maestro Carlos Trilnick, educador de la universidad de Buenos Aires, estudioso tanto de la literatura como del melodrama latinoamericano, para quien la telenovela

La telenovela representa la lucha por el reconocimiento latinoamericano, pues somos un pueblo aún en búsqueda de nuestra identidad. Siguiendo al maestro, la clave cultural de la telenovela se reconoce en:

[1] La telenovela recupera la expresividad de los sentimientos que no han sido incluidos dentro de un patrón burgués; así, genera complicidad emocional de clase y cultura.

[2] La telenovela pertenece al tiempo familiar, por lo tanto responde a una exigencia moral; a un espacio privado; a un modo de consumo; a un tiempo especial, el de la rutina y la repetición del hogar.

[3] Recupera el modo de contar de la tradición oral; la telenovela se oye, no se ve. Así su lógica del relato es la de “contar a”, narración que se construye sobre el “y entonces” por oposición a la lógica del “por lo tanto”, la prioridad de la acción sobre la psicología, del relato sobre el argumento.

[4] La gente disfruta mucho más contando la telenovela que viéndola por qué ahí es donde se hace la trama entre lo que la gente ve y lo que la gente vive. A la gente lo que ve le sirve para contar lo que vive.

[5] La cercanía sociológica de la telenovela se explica porque cuenta historias emocionales cercanas sobre la lucha entre las clases sociales y los sexos; presenta marcos de referencia para comprender la vida cotidiana; actúa como dispositivo del sueño colectivo.

[6] La telenovela visibiliza y reflexiona los grandes problemas populares: la paternidad irresponsable, el destino como futuro, el acoso sexual diario, la pasividad masculina, la fuerza femenina, las formas del poder, las historias de los excluidos de las oportunidades de expresión.

[7] La telenovela reconoce gusto y placer en las estéticas populares, por ahí pasan estéticas más reconocibles. Esas estéticas del exceso sentimental, la sobreactuación y la gestualidad extrema.

[En conclusión] El rating y la investigación han demostrado que la telenovela es un escenario cultural donde se juegan las identidades, representaciones y reconocimientos de las gentes del común. Y esto es así porque sus historias están próximas a las necesidades y expectativas de las audiencias. La telenovela es cultural porque permite el reconocimiento de los sectores populares: ¿Cuáles son esos criterios de regulación del gusto popular que expresa la telenovela?

- (i) Exitoso es quien tiene amor.
- (ii) La familia es la ley.
- (iii) Los secretos son marca de familia.
- (iv) La marca sexual es la ley.
- (v) La hija de nadie / la búsqueda del padre.
- (vi) La lucha de clases / el ascenso social.



Después de ver las estructuras y analizar el gran mercado tanto del melodrama como del personaje melodramático, en mi investigación, he concluido que el interés del estudio de la telenovela, lejos del ámbito social, tiene también un ámbito comercial, pues cómo máxima exponente del entretenimiento televisivo latinoamericano pues en la actualidad las telenovelas ocupan alrededor de un 60% de la programación diaria de los canales privados en el país —La telenovela se ha consolidado en América Latina como el tipo de programa no sólo más legitimado en las preferencias de sintonía, sino además como la forma de producción local que mayor éxito comercial ha alcanzado en nuestros países y en otros mercados que sorprendentemente han empezado a consumir telenovelas latinoamericanas de un modo cada vez más creciente”<sup>14</sup>. En nuestro país las telenovelas traen grandes ganancias, primero y aunque en década de los ochenta se podría hablar de un bajo presupuesto sin indicar que fuesen de mala calidad. Pero en la actualidad se habla de telenovelas cuya producción cuestan al año doce mil millones de pesos, algo así como seis millones de dólares, una inversión muy alta, pero la cual se recupera y deja muchas ganancias, según María del Pilar Fernández productora de RCN en telenovelas como las Juanas, Carolina Barrantes, Betty la Fea y Hasta que la Plata nos separé los canales colombianos a partir de Café, Entendieron que el negocio de la telenovela, no debe ser visto como un producto interno, un espacio de parrilla de programación nacional, sino que la telenovela a partir de éxitos como Café y Betty la fea, se ha convertido en un producto de exportación, en muchos casos como materia prima es decir la venta de los libretos como producto finalizado, es decir la transmisión de la telenovela en otros países. Pero en qué radica el éxito de una buena telenovela, consiste a atrapar a su televidente y hacer que este siga día a día, en un mismo horario los capítulos de la historia. La telenovela esta dividida por capítulos de aproximadamente 30, 45 o 60 minutos dependiendo el horario en que se presente y lo extenso de la historia; esta división por capítulos permite dejar al televidente en una espera del ¿qué pasará? ¿Cómo pasará? por medio de clímax de la historia que

---

<sup>14</sup> MARTIN BARBERO, Jesús. —La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana”.

aseguran al televidente para el siguiente día en espera del desenlace. La novela escrita y la novela televisiva comparten la necesidad de atrapar al espectador, Gabriel García Márquez opina –Tengo la impresión de que cuando el lector tropieza y pestañea, por una falta de ritmo o de cualquier otra cosa, allí se distrae y corro el riesgo de que se me escape”. Todos los escritores deben atrapar a sus espectadores por medios de los sentimientos que despiertan los personajes en el televidente desde el primero hasta el ultimo capítulo, sin dejarlos ir o dudar si seguir otra historia.

El melodrama televisivo y por consecuencia su personaje varia dependiendo de lo que el espectador necesita. Por lo general la telenovela busca narrar una historia ficticia que se basa en la realidad para así tener un mayor acercamiento al televidente. –El Melodrama es un género NO REALISTA, porque se basa en la casualidad o suerte. O mejor aún porque el único espacio para la realidad en la industria televisiva es el espacio informativo, la televisión como entretenimiento es una fabrica de fantasías, anhelos, deseos e ilusiones. Además del factor de la casualidad la cual siempre es posible pero no ocurre todos los días, de ahí que se clasifique como no realista. Esta casualidad crea conflictos y también los soluciona. En el Melodrama siempre está lo espectacular, los sucesos más sensacionales e increíbles”<sup>15</sup>. La telenovela colombiana a lo largo de su historia ha buscado recalcar valores en sus espectadores, mostrándoles por medio de vivencias lo que es bueno y malo; por lo general lo bueno se representa por las cosas correctas que hacen los protagonistas para llegar a su fin, es decir la felicidad; y lo malo se representa por las cosas incorrectas que hacen los antagonistas para no permitir la felicidad de los protagonistas. En el siguiente capítulo ahondare en las relaciones entre protagonistas y antagonistas.

El melodrama como hemos visto a lo largo de este capítulo se ha transformado según las necesidades de los espectadores y los cambios sociales que se han sufrido a nivel mundial;

---

<sup>15</sup> En Línea: [http://www.radiocubana.cu/documentales\\_radio/secretos\\_del\\_melodrama.asp](http://www.radiocubana.cu/documentales_radio/secretos_del_melodrama.asp) Fecha de acceso:2 de julio de 2007

guardado siempre su esencia inicial en la cual esta el amor, la familia, la ascensión social, los prejuicios sociales y los conflictos existenciales que están presentes a lo largo de toda telenovela y los cuales los protagonistas deben sortear para llegar a el final feliz que el espectador espera.

Los personajes de las telenovelas a lo largo de la historia del melodrama han tenido que sortear durante sus vidas los obstáculos que se le presentan para llegar a la felicidad que siempre han esperado. Pero ¿Qué es un personaje?

Según Aristóteles el personaje o *carácter* se define por lo que hace, por sus acciones. De allí que muchos años después se haya creado el cine de *characters* o europeo que conocemos hoy en día. Pero la definición de personaje tiene una contraparte y es cuando se define al personaje porque "actúa de una manera determinada por ser como es"<sup>16</sup>.

La forma de ser de un personaje va ligada a la idea del guión; la historia del melodrama gira en torno a los protagonistas, de esta historia por lo general de amor interrumpido se desarrollan los personajes secundarios y los antagónicos que intervienen y reaccionan entorno a las acciones de los demás.

Cuando todo libretista se enfrenta a escribir una historia de telenovela o cualquier tipo de historia deben tener claros sus personajes y como estos se van a relacionar entre si para poder desarrollar su novela. Cuando un escritor se sienta a pensar en su personaje debe tener en cuenta primero dos cosas, si su personaje va a ser realista, es decir que se parezca a las personas que habitamos el mundo; o va a ser un personaje no realista es decir un personaje que conoceríamos como extraordinario. Cuando hablamos de telenovela por lo general los personajes son realistas.

Por lo general los personajes realistas son basados en experiencias del escritor como artistas, cuando aprendéis lo que es un personaje, estáis aprendiendo a reconocer qué es un

---

<sup>16</sup> En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Personaje> Fecha de acceso: Agosto 2007

buen personaje dramático. Aprendéis a observar a vuestros amigos y socios, a vuestra familia, en resumen, estáis aprendiendo a ver qué funciona en la sociología de la gente y qué tipo de personaje queréis poner en vuestras historias”<sup>17</sup>. Los personajes del melodrama entre mas reales sean, tienen un mayor acercamiento al publico. El espectador al ver en la pantalla situaciones que les pueden pasar en la vida diaria se sienten reflejados y crean un lazo con la historia; como dice Linda Seger en su escrito *La creación de personajes para cine y televisión*:

–Creando personajes, estáis observando y estáis pensando en vuestra propia experiencia, entonces, cuando empezáis a crear el personaje, igual que tenéis la columna de la historia, tenéis la columna del personaje.

La columna del personaje quiere decir que el personaje tiene una motivación, tiene un motivo para hacer lo que está haciendo, tiene un objetivo y elige cierta acción para alcanzar un objetivo. Pero este objetivo presenta un obstáculo, que le crea un conflicto con otro personaje. Esto es lo que llamamos la columna del personaje”<sup>18</sup>

Todo escritor para crear sus personajes debe tener en cuenta tener en cuenta la historia y el objetivo que se quiere alcanzar por medio del personaje, con esto claro empieza con tres puntos importantes que debe tener su personaje: primero biografía, segundo un contexto biográfico del personaje y tercero su desarrollo. En el primero se le debe definir un sexo, para continuar con el nombre, la edad, su ocupación, su clase social y donde vive; al tener claros estos puntos y sin estar separados del contexto biográfico se piensa en el periodo histórico, y las influencias culturales que se dan por el lugar en que habita el personaje. Ya con estas dos partes importantes claras se inicia con el desarrollo de los demás aspectos del personaje como sus características físicas, sus valores, sus principios, sus gustos, sus

---

<sup>17</sup> VILCHES, Lorenzo. “Taller de escritura para cine”. Gedisa Editorial. 2001. Pag.162

<sup>18</sup> VILCHES, Lorenzo. “Taller de escritura para cine”. Gedisa Editorial. 2001. Pag.218

hobbies, sus inclinaciones políticas y religiosas, sus gustos por la ropa, su forma de actuar y una parte muy importante es sus relaciones familiares y amorosas.

Aunque los escritores deben proponer nuevos personajes para que sus proyectos sean llamativos, siempre deben tener presentes los estereotipos que a lo largo de la historia del melodrama se han ido creando. Esta creación del estereotipo, va ligada de la mano de las "fórmulas" o de los aspectos clásicos de construcción de la telenovela expuestos anteriormente.

### CAPITULO 3

Así como el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa representaron en el cine la realidad de la Europa de los años cuarenta y sesenta, del mismo modo el melodrama rescató la realidad latinoamericana para llevarla al cine de las décadas del treinta y cuarenta y, más tarde, a la televisión, durante los años cincuenta. Este es un fenómeno al que Peter Brooks llamó «el drama del reconocimiento» (Martín-Barbero & Muñoz, 1992) que, aparte del melodrama, se ha destacado en muchas de las expresiones artísticas que toman como referencia la realidad. La búsqueda de reconocimiento es lo que acerca al gran público de la telenovela a sus historias y sus personajes. Ellos conforman grupos marginados por una sociedad que los excluyó cuando se hacieron en las zonas más apartadas de los centros de poder, mucho antes de la creación de los estados; y han encontrado en la telenovela su propia imagen: la de unos seres excluidos de la sociedad por su condición socioeconómica, etnia o género. Ahí está todo, dice Martín-Barbero (1998), la nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento, ése que para Adorno era signo nefasto de su engullimiento y rencor resulta para Benjamín un signo, sí, pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo. Entonces, no es un azar que el encuentro de los grupos marginados con la clase alta se haya convertido en el espectáculo de las telenovelas, y que en ellas la clase popular, el género femenino y las diferentes etnias logren una mayor representación. En este estudio, la relación entre la telenovela colombiana y la construcción de identidad arroja nuevos datos

acerca de la construcción narrativa de los personajes que representan las identidades marginadas que, a su vez, han sido motivo de inspiración de nuevas propuestas melodramáticas donde la realidad nacional siempre ha estado presente; mostrando desde la identidad política a la identidad cultural. El proyecto político y económico del Estado-Nación requirió de una construcción de identidad que vinculara al individuo a una serie de dinámicas sociales para la defensa del himno, el escudo y la lengua como valores nacionales que establecieran los principios de la educación pública. De este modo, el hábito nacional es el efecto del proceso de homogeneización cultural que requieren la modernización y la industrialización, el cierre del territorio y del mercado nacional (Elbaz & Helly, 1986). nación vs. Nacionalismo. En oposición a los ideales del Estado-Nación, donde el pueblo ejercía su soberanía bajo principios de igualdad, el Nacionalismo luchaba por reivindicar al individuo que podía ejercer su soberanía por ser miembro de un pueblo que quería ser soberano. Sin embargo, la nación del siglo XVIII era vista como una comunidad política imaginada –imaginada de ambas maneras, inherentemente limitada y soberana (Anderson, 1991). Imaginada porque, aun cuando los miembros de una nación no se conocen ni se encuentran, se saben parte de una comunidad. Además, es imaginada como limitada porque por muy grande que sea, sus miembros conocen los límites que la diferencian de otras naciones. Y es imaginada como una comunidad porque aun cuando exista desigualdad, la nación es respetada como una confraternidad. La globalización de la nación con el capitalismo vino la globalización, y con ella se trasladaron al plano internacional los conceptos de nación. El mercado libre hizo la telenovela colombiana: un

relato que reivindicó las identidades marginadas investigación y desarrollo posible la creación de una nación internacional, donde se institucionalizó el inglés como la lengua oficial. Pero, al interior de las naciones se habían recuperado la región y ciertos valores que se habían fortalecido con el paso del tiempo. Esta dicotomía entre la nación internacional y la nación regional generó el ambiente propicio para repensar los términos sobre los cuales sería definida la identidad, si bien podía ser definida o escogida. la entrada a la posmodernidad. Con la aparición de un mercado económico global y el apogeo del multiculturalismo, se habían cumplido las predicciones de Pichler cuando hablaba de la «creación de un grupo de ciudadanos del mundo» (Hobsbawn, 2000). La gestación de nuevas formas de asociación y el desarrollo cultural de pueblos aislados que tienden a formarse alrededor del tema de género, la etnia, la región, la nacionalidad o el sexo, hacen cada vez más tensa la relación entre lo local y lo global, y más fuerte la influencia de los medios en la construcción de identidad. Las contradicciones de América latina dentro de una democracia participativa inexistente surgió en el continente americano una posición personalista y caudillista (Romero, 1999), generada en las zonas rurales, que rechazaban el centralismo e imponían sus leyes en el campo. Esta situación degeneró en el desarrollo de estados escindidos que construyeron su identidad desde la exclusión al no ser reconocidos como parte de la sociedad moderna por las diferencias socioeconómicas, étnicas y de género.



La identidad construida desde las distancias socioeconómicas En el siglo XX, vivir en las zonas rurales significó vivir en el abandono y bajo la ley del más fuerte. De esta manera se mantuvieron tensiones de poder ejercidas por los caudillos (Romero, 1999) durante todo el siglo, lo cual aumentó la migración a las ciudades de los hombres y mujeres que vivieron de la tierra y las minas y que llegaron a las urbes en busca de nuevas perspectivas. Esta clase popular ha construido su identidad desde lo popular, en la periferia, al margen de la clase alta dominante y del sistema político de los países latinoamericanos. La identidad construida desde las diferencias étnicas aun cuando el proyecto de la Modernidad se forjó bajo los principios del individuo y la igualdad, el racismo se ha reconocido como un fenómeno moderno que ha sido objeto de estudios económicos, políticos y culturales. Ese es el problema de las ideologías que sólo funcionan dentro de ciertos límites, asegura Timó (1997), y que al ignorar estos límites se puede producir un efecto contrario de lo que se esperaba. La identidad construida desde la inequidad de género la subordinación de la mujer ha sido contundente en Latinoamérica para la construcción de una identidad femenina débil y marginal. En la medida en que los espacios de expresión política han estado manipulados única y exclusivamente por los hombres se han subvalorado las capacidades de las mujeres en la esfera pública, para limitarlas, como lo explica Mouffe (1999), al ámbito de lo privado. La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas en los medios de la identidad. Uno de los fenómenos más importantes de la cultura de masas es sin duda la telenovela. En ella se logra concretar lo que García Canclini ha llamado la hibridación (1990), fenómeno que atraviesa todas las

esferas del sincretismo y el mestizaje latinoamericano, que proviene del estudio de los productores y los públicos culturales que lograron conciliar lo culto y lo 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). El problema del concepto de identidad nacional, y en general de todo concepto homogeneizante, radicó en su carácter estático. De manera que se puede decir que la telenovela es el espacio propicio para moldear y reinventar las identidades de las que ella se ocupa. La identidad como conflicto melodramático El melodrama ha transitado del teatro al cine, del cine a la radio y de la radio a la televisión, adaptándose perfectamente a cada medio gracias a una estructura narrativa fuerte, llena de personajes arquetípicos y conflictos sociales, que lo han consolidado como un género popular, tanto por la proyección y expansión que ha logrado como por los altos niveles de identificación que genera en el pueblo. Entonces, la fuerza de la televisión convirtió al melodrama televisivo en un hábito regular y familiar, que desarrolló una especie de «contrato mediático con el espectador» (Escudero, 1997) que empezó a verse reflejado en ella. Ana Cecilia Cervantes

Los primeros que vieron la telenovela *Asumpta Roura* (1993) explica la alta audiencia femenina argumentando que en las telenovelas se encierran todos los racionamientos –en este caso tan excesivos como tópicos– que explican aquello considerado tradicionalmente

como exclusivo femenino: el mundo de los sentimientos, la maternidad, la sumisión al hombre (héroe-guerrero) y que le distancia de lo considerado exclusivamente masculino. Pero, si bien la telenovela había sido un medio de identificación para la mujer, se podía decir en ese momento que también lo sería para las clases marginales que veían en la ‘mujer llegada del campo a la ciudad’ su mayor representación. También las razas y los valores rurales ahora estaban fuertemente representados allí. El modelo que garantiza el éxito La industria de la televisión creó, además del género, un modelo de historia y de personajes arquetípicos para la telenovela. Esto lo califica Martín-Barbero (1998) como una esquematización que se da en el manejo de personajes planos, desprovistos de toda psicología y que son simplemente símbolos heredados de la novela negra (el traidor), la epopeya (el justiciero), la tragedia (la víctima) y la comedia (el bobo). Y una polarización reducida a los valores del bien y el mal manifiestos a través de estos personajes. La construcción del relato melodramático en televisión; en primera instancia es necesario definir que la construcción del relato implica dos niveles integradores narrativos fundamentales que los estructuralistas han llamado historia y trama, y los formalistas rusos han denominado historia y discurso 1. Barthes (1996) analiza estructuralmente el relato desde una construcción de sentido que primero también ha sido denominado fábula y syuzhet. La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas es jerárquica e integradora. Todorov (1996) explica esa jerarquía en dos niveles: la historia (argumento), una sucesión lógica de las acciones propuestas por los personajes, y el discurso, el tiempo y el espacio en función del modo en el que se cuenta el relato. Este

estudio se centra sólo en el nivel de la historia como eje central del que dependen los personajes, debido a que, tal como el mismo género lo ha evidenciado, la telenovela clásica ha construido su historia perpetuando las historias, aun cuando sus discursos y formas de contar hayan cambiado a través del tiempo elementos para la comprensión de la historia. El desarrollo de una historia implica un principio encadenado: personaje-objeto del deseo-obstáculo-conflicto. Estos términos están estrechamente ligados y dependen el uno del otro: Un personaje quiere algo, lo que se convierte en el objeto de su deseo, y funciona en pro de conseguirlo, pero siempre existe un obstáculo que se lo impide, lo que finalmente genera el conflicto. De esta manera, para construir todo el discurso en la telenovela se desarrolla un conflicto central en el que funcionan los personajes protagónicos y varios conflictos secundarios, que siguen la misma estructura y que giran en torno a la historia central. Chatman (1990) asegura que los sucesos, aun agrupados por separado a lo largo de la trama, están vinculados a su vez de causa a efecto, los efectos causan a su vez otros efectos, hasta llegar al efecto final, en el desenlace de la historia. Este vínculo, sumado a las repeticiones encadenadas, reafirma la condición de estos personajes frente a la adversidad, generándole un alto grado de verosimilitud a las historias la construcción de los personajes. Se puede afirmar que en la telenovela, al igual que en el teatro griego, el personaje se deriva de la acción que desarrolla; por lo tanto, si él mata, será un asesino, y si calla, será un confidente. Se Ana Cecilia Cervantes

Entiende entonces que aún la función que desempeña en la historia aparece mucho antes que su carácter, en el sentido de su propia fuerza escénica. La función del personaje está muy asociada con la posición que asume en la historia. Y es por eso que Martín-Barbero (1998) insiste en que parte de la fórmula está centrada en la lucha entre el bien y el mal, desde la que funcionan los personajes. Es función de los amantes ser nobles y buenos, y es función del antagonista ser bajo y villano. El problema de la identidad en la telenovela tradicional 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 que ha estado en permanente cambio. Por lo tanto, no existe tampoco una fórmula que estipule los parámetros dentro de los cuales se forja una determinada identidad. 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. En la nueva telenovela colombiana esto no es cierto, como se ha afirmado desde un desconocimiento del género, que exista una nueva telenovela colombiana que se 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). En la década de los setenta y principios de los ochenta se realizaron telenovelas basadas en temas históricos y adaptaciones literarias que, según Germán Rey (1994), tuvieron un papel especial en la evolución de la novela colombiana, por la selección de historias muy cercanas a lo cotidiano, la progresiva renuncia a la telenovela colombiana: un relato que reivindicó las

identidades marginadas estereotipos rimbombantes y artificiosos, (...) y una modificación progresiva en el trabajo actoral en lo referente a la construcción más intensa y veraz de los personajes. Metodología Para este análisis se reconstruyeron las historias centrales de tres telenovelas colombianas, escogidas especialmente por su temática y el gran impacto que causaron en su tiempo. La Alondra (1964), Gallito Ramírez (1986) y Yo soy Betty la fea (1999) representan tres épocas diferentes y tres momentos decisivos para la historia de la televisión colombiana. En primera instancia, los conflictos planteados determinaron de qué manera son representadas las identidades marginadas a través de sus personajes. Luego se retomaron los elementos constitutivos de la historia clásica como el secreto, la búsqueda de los orígenes, el malentendido y la separación de los amantes, que fueron puestos a prueba en estas historias, para analizar de qué manera se presentan en el melodrama colombiano. Finalmente, se reconstruyeron los valores de los personajes subordinados por la acción en la telenovela clásica, siguiendo la máxima de Aristóteles, para evaluar si es la acción la que los marca como buenos o malos o si sus características particulares definen su carácter antes que su función, subvirtiéndose así también los valores promulgados por la fórmula mexicana. De este modo, no sólo se delinearon las tendencias de la telenovela colombiana a la hora de escoger sus temáticas y personajes, sino que también se reveló el carácter novedoso que tuvo desde los años sesenta análisis de resultados. La Alondra (1964), esta telenovela reconstruyó la historia de Policarpa Salavarrieta en su lucha por la independencia hasta el día de su muerte. La Pola, que ha sido recordada a lo largo de la historia como una heroína, fue representada como una mujer que buscaba el bien de la

patria, por la que luchó hasta cuando fue asesinada. Mientras ella representaba el bien, Facundo Tovarre presentaba el mal por haber traicionado a los criollos y delatado a la cuadrilla de Los Almeida, a la que pertenecían Policarpa Salavarrieta y Alejo Sabaráin, personajes protagonistas de la novela. La Alondra se presentó distinta desde el principio, no sólo porque recuperó los hechos de la historia para representar la participación de la mujer en los sucesos de la Independencia, sino porque también se presentó en la televisión mucho antes que las múltiples historias dramatizadas sobre la vida del libertador Simón Bolívar (Inravisión, 1994). –Gallito Ramírez” (1986), así como la telenovela –Pero sigo siendo el rey” es recordada por haber alcanzado el más alto rating obtenido jamás en la historia de la televisión colombiana de ese momento (Inravisión, 1994), Gallito Ramírez pasó a la historia por ser la primera telenovela colombiana que volcaba la mirada hacia la Costa y su multiplicidad étnica. Gallito era el hombre pobre, de provincia, que viajaba diariamente a la ciudad para convertirse en campeón de boxeo. Él, tal como lo hacía la mujer pobre del melodrama tradicional, cumplía la función de la víctima y llevaba todo el peso de la representación de la nobleza y la inocencia rural, antes representada por el personaje femenino. En cambio, La niña Mencha, la heroína, era una reina de belleza, hija de una familia rica de la ciudad que representaba la clase alta de la sociedad. Su apellido, Lavalle, de raza blanca, simbolizaba en la historia la riqueza y el poder que debían ser perpetuados a través del matrimonio con otro rico heredero de la región. Sin embargo, el personaje La Mencha marcó un nuevo carácter en el personaje femenino: ella era rica pero descomplicada, malcriada pero no le importaban las clases sociales permitió que la

telenovela colombiana creara un relato que reivindicó las identidades marginadas para completar el triángulo amoroso, que siempre se conserva en el melodrama, Ignacio Sanclemente –el traidor de la historia– se presentaba distinto, como un atractivo y sagaz estafador de clase alta que estaba asociado con el El Fercho Durango, enemigo de Gallito en las peleas de box. Sanclemente y Durango demostraban las tensiones sociales al interior de cada clase, donde cada uno pretende ganarle a Gallito a su manera, el primero en el amor y el segundo en el deporte. Sin embargo, la figura de El Fercho logra imponerse dentro de la historia porque con él se da paso a un nuevo protagonismo para el personaje cómico, o bufón, de la telenovela. Así, Gallito Ramírez se convirtió en el primer esfuerzo por subvertir los personajes tradicionales, para darles matices a unos seres que se palpaban como reales en la pantalla. Finalmente, seguía la fórmula, puesto que la reivindicación de Gallito sólo se dio cuando pasó a ser parte de la Familia Lavallo por ser el hijo ilegítimo del tío de La Mencha. Otra novela colombiana que marco la historia fue “Yo soy Betty la fea” (1999); la historia de esta telenovela está contada desde la frustración de una mujer fea que se enamora de su jefe, un hombre rico y poderoso del mundo de la moda que vive rodeado de modelos y que tiene un compromiso matrimonial con una mujer que además de ser bella pertenece a su misma clase social. En este caso se presentaron dos construcciones distintas de identidad, la de la clase popular y la de la mujer, expuestas desde perspectivas muy distintas. Por una parte, las diferencias sociales entre Betty y Armando estaban marcadas sólo por el dinero y la clase social. Entre los personajes no hubo nunca un desencuentro intelectual, pero la condición de Betty, una mujer fea pero inteligente, logra generar en



Armando un interés profesional que sería el primer paso para el enamoramiento de la protagonista. De otro lado, la construcción de una identidad femenina desde la marginalidad que produce la fealdad en la mujer, incluso frente a las otras mujeres, se constituyó en pieza clave para el fortalecer comenta Ana Cecilia Cervantes de la protagonista. Entonces, alrededor de Betty se crearon una serie de personajes, otras mujeres de clase media, compañeras de trabajo, que se convirtieron en sus cómplices. El cuartel de las feas, como les llamaban en la oficina, representó esa marginalidad y convirtió a la fealdad dentro de la telenovela en un fenómeno más universal relacionado con los lazos laborales y la posición social. Nuevamente, en este caso, los personajes presentaban una construcción abierta, como lo sugería Chatman. Los personajes protagonistas de Yo soy Betty la fea, y muchos de los secundarios que tuvieron vida y conflictos propios en la telenovela, se construyeron pensados hacia un devenir que cambiaría su comportamiento. Como Marcela, la novia de Armando, que empieza siendo la víctima de una relación infiel para convertirse en la villana de la historia. La reivindicación de las identidades marginadas a través de la telenovela colombiana demuestra que ésta siempre se presentó distinta desde el principio, y que desde la construcción de personajes abiertos se logra establecer un respeto al conflicto central melodramático, para mover la historia con el devenir individual de los personajes, aun cuando los lleve al mismo fin. Sin embargo, el futuro en la producción nacional de telenovelas se presenta desconcertante en cuanto al tema de la identidad cada vez que el modelo multicultural globalizado se impone con mayor fuerza, generando más distancias con los regionalismos colombianos y más cercanías con el acento

neutral. Pero es que el problema de la identidad no es una responsabilidad de la televisión privada y el sello de las producciones colombianas va más allá de los límites de este Estado. Aun así, la telenovela colombiana ha cumplido con los objetivos de algunos grupos que se han sentido insertados de nuevo en la sociedad. Las comunidades indígenas, los grupos de negros asentados en Colombia y los mestizos de las distintas regiones han llegado a la televisión de la misma manera que la vida urbana y la telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas de la cultura popular con sus conflictos socioeconómicos, el arribo de los campesinos a la ciudad y los conflictos al interior de la familia de clase media han delineado nuevos personajes que cada vez lucen más similares a los colombianos. Por eso se han visto en televisión mujeres más inteligentes que bonitas, hombres más sensibles y menos seguros de sí mismos, y más personajes que muestran cómo aparece la hibridación cultural en el país.

Frente al personaje del melodrama y la ciudad, podemos decir que sus conflictos de amor se relacionan muchos más hacia las líneas argumentales de poder, hacia el ganarse el amor de su amada en contra muchas veces de hombres más poderosos que él.

Dos ejemplos claros de este hombre de ciudad en el melodrama, que a su vez se convierten en antihéroes son los protagonistas de las novelas colombianas *La mujer del presidente* y *Hasta que la Plata nos Separe*.

En ambos casos los dos hombres son de la ciudad, son personas preparadas que acceden a esferas del poder más altas que las de su vida cotidiana, aunque las dos historias distan de

su genero, La mujer del presidente (Misterio) Hasta que la Plata (Comedia) lo cierto es que ambas están apegadas al melodrama y sus personajes tienen los mismos comportamientos un alejamiento de su amada, un tener que demostrar su inocencia, un comportamiento ético incorrecto, basado en la mentira para finalmente llegar a concretar su amor.

Esta última condición la del anti-valor que va de la mano con el ser antihéroe es la máxima expresión del personaje urbano, pues la ciudad dentro del melodrama clásico significa antivalor, la no pureza del amor campesino, Cabe recordar que en los ochenta en la telenovela folclorista colombiana, el antihéroe casi siempre llegaba de la ciudad y por ende llegaba con todas las trampas y el dominio de un ciudadano frente a un campesino; falsos modales y pretensiones eran parte del sustrato de estos personajes, en la década de los noventa y el siglo XXI, con los movimientos migratorios hacia las ciudades y la urbanización de las capitales rurales, estos mismos antivalores se han convertido en las herramientas de los nuevos protagonistas de los melodramas, el ejemplo más cercano es la telenovela Hasta que la Plata nos Separe, la telenovela con más enfrentados en la historia de la televisión colombiana, (12 en un año) muestran un personaje (Rafael Méndez) poco educado, mentiroso, belicoso y no muy atractivo; pero realmente enamorado; y ese amor perdona todos sus errores ciudadanos; en conclusión el personaje ciudadano del melodrama se ha convertido en el mejor reflejo del antihéroe del a era moderna del melodrama televisivo.

## CONCLUSIONES

### Fin de una historia de amor

*En primer lugar se concluye que el melodrama es una la mayor fuente de entretenimiento televisivo del mundo, por su mezcla de amor y poder como sueños e iconos de la actual cultura o mejor a{un como sueño universal de los hombres en toda su historia.*

En este orden de ideas el melodrama es un género con vida propia que alimenta y se alimenta no sólo de las expresiones artísticas y el ingenio de sus autores sino de la sociedad y el momento cultural que vive la humanidad, de ahí su mutación a través de la historia, por eso podemos hablar del melodrama en Grecia y las historias de amor y poder entre dioses y humanos; luego avanzar para encontrarnos en el medio evo con princesas y villanos o príncipes perdidos; en épocas del oscurantismo cándidas mujeres que perdían la cabeza por ese demonio llamado amor; luego viene la libertad con sus historias de hombre pobres que enamoran a mujeres ricas o princesas que encuentran el amor en caballeros; en fin son tantos discursos melodramáticos como momentos históricos y culturales de la humanidad.

Partiendo del melodrama clásico griego de los hombres contra los dioses en busca del amor, siguiendo en el medio evo con las novelas épicas del siglo XV de amores imposibles y guerras por amor, siguiendo en el siglo XVI con la ópera nace en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Entre sus precedentes están los numerosos madrigales italianos de la época, a cuyas escenas con diálogos, pero sin acción teatral, se pondría música. Otros antecedentes son los melodramas, ballets de cour, intermedios y otros espectáculos galantes y de salón propios del renacimiento.

Pero el melodrama no sólo se forma en los escenarios, sino que tiene una de sus fuentes en la literatura: Torres Aguilera lo ubica también en el siglo XVIII dentro de la novela sentimental con escritos como el de Samuel Richardson y su obra Pamela (1740), considera por muchos como la primera novela sentimental inglesa u es nuevamente Juan Jacobo

Rousseau y su obra *La nueva Eloísa* (1761), a quien corresponde ser uno de los primeros escritores de melodrama para ser leído por el pueblo.

En esta última vertiente literaria del folletín y la novela por entregas, al melodrama se le inserta una de sus principales características, que es la de una narración fragmentada y ofrecida al público en pequeñas dosis, que logran mantener su interés por espacio de muchas semanas, incluso meses.

El folletín tiene mucho éxito: por un lado debido al auge y la divulgación de la imprenta, que permite el abaratamiento de costos y la posibilidad de imprimir muchos ejemplares, con los que se permite una amplia circulación. Por otra parte, se presenta un fenómeno social nuevo: la naciente población alfabetizada, que encuentra en el folletín seriado el inicio de un género que se ha consolidado en el ánimo del público. Con el advenimiento de los medios masivos de comunicación, la telenovela se ha perfilado y apropiado de los lenguajes audiovisuales, que lo han llevado a ser uno de los géneros más vistos actualmente.

La investigadora Ana Meléndez describe la telenovela como un melodrama que respeta los elementos narrativos básicos de la novela literaria, aunque dividido en capítulos para seriar la trama y episodios que son fragmentados a su vez para poder introducir anuncios publicitarios y, desde luego, usando el suspenso como gancho para mantener el interés del telespectador, el cual sigue una interminable trama de odios e intrigas, pero que con el tiempo el amor y la unión de la pareja triunfan y el castigo de los malvados llega irremediablemente.

La autora Blanca de Lizaur describe esta característica y le otorga un elemento didáctico importante: —De este principio de justicia, se derivan todas sus características como género, por lo mismo, podemos considerar que el melodrama es esencialmente pedagógico, y que conlleva a la vez un mensaje de esperanza para todos aquellos que se comportan de acuerdo con lo que una sociedad considera positivo. Es pedagógico ya que, aun visto como herramienta de manipulación, el melodrama procura cambiar un comportamiento,

transmitir un mensaje, enseñar —en fin— por la descripción de las consecuencias que recaen sobre quien no adquiere este aprendizaje”.

Esto nos lleva directamente a ver la relación entre la telenovela y el telenoveler (persona que gusta y es asiduo receptor del género), como un proceso de desarrollo evolutivo, una relación que se ha dado a lo largo del tiempo; una historia de la telenovela que ha cambiado, pero donde el público ha contribuido en el cambio porque la telenovela influye en los espectadores, pero ésta es el reflejo de una sociedad o una parte de la misma, que exige y refuerza sus valores a través de las situaciones y las soluciones que se dan a las historias.

Refiriéndonos específicamente a México, es importante mencionar que la telenovela tiene uno de sus antecedentes en la Época de oro del cine mexicano, donde el melodrama se desarrolló con toda su riqueza y tuvo su ocaso en los años cincuenta, surgiendo entonces la radionovela y la telenovela tal y como la conocemos actualmente, por lo que es posible considerarla como la verdadera heredera del melodrama cinematográfico.

En Estados Unidos las primeras radionovelas y las telenovelas son patrocinadas por fabricantes de productos para la limpieza, por ello se les conoce como Soap Operas (óperas de jabón) y después su introducción a Latinoamérica en donde los movimientos de migración de los campos a la ciudad y la creación de los primeros centros urbanos hicieron que la telenovela tomara universos folclóricos y costumbristas, haciendo que cada país tuviese un discurso propio de telenovela.

Ahora bien frente al protagonista del melodrama se puede decir que la construcción de este, es casi un reflejo también del tiempo histórico en el que se escriba y del ideal de amor que rija para ese momento; así en los años 70 por las migraciones del campo a la ciudad los melodramas tenían como línea de amor la campesina cándida y el joven profesional que encontraba el amor en una campirana; o por ejemplo los melodramas de la época republicana en los que los soldados sobrevivían a cruentas guerras sólo por el amor de su novia o en la postguerra en la cual hombres resistían luchas interminables para volver a

casa y unirse en matrimonio a su amada; en esta época en donde socialmente vemos el replanteamiento de valores, vemos como los antihéroes del común, hombres pobres y poco agraciados conciben enamorar a altas ejecutivas. Para hacer buenos personajes uno no se puede quedar solo con el melodrama clásico y la tragedia griega. Ejemplo: Los reyes. Melodrama clásico + cotidianidad+ segmentación de regiones (ej, Café) u oficios (ej: Ecomoda) + relación con otros géneros como el humor, para crear las nuevas novelas colombianas que han sido muy famosas.

Frente a la estructura de la telenovela, podemos volver acudir al recurso del parangón entre la vida cotidiana y los tiempos de creación melodramática, es decir un conocimiento, una atracción, unas diferencias a resolver y un consolidación de esa relación.

En el melodrama, ese conocimiento es el "plot" de la historia, el porqué ver la telenovela, pues de aquí se desprende el conflicto y la presentación del universo dramático es decir el plano social y laboral en el cual se desarrollará la historia de amor, es vital en el melodrama una historia de amor central; si no hay historia de amor, no hay melodrama.

Es decir que el nudo o mejor los nudos de la historia tienen que llevar al impedimento o la prohibición del amor, de la unión de la pareja; para luego terminar en un final feliz, que se presenta en forma de matrimonio eterno; otra conclusión es que no existe un final amargo y eso es lo que separa a la vida real del melodrama y de ahí su éxito en el melodrama todos los buenos que sienten amor son recompensados con éste, ni siquiera la muerte los vence. El melodrama es una feria de ilusiones, de buenos valores y de reglas políticamente correctas, es el mundo ideal en donde el amor y el poder, están siempre de lado de los buenos y los malos siempre terminarán mal. Como las novelas siguen el inicio y el fin clásico con sus personajes protagónicos, pero como estos durante sus vidas no siguen el proceso clásico, sino viven situaciones actuales.

Y es ahí de donde se desprende una de las grandes conclusiones de esta tesis, y es la inclusión del antivalor y el antihéroe al discurso narrativo del melodrama. El ejemplo m{as

claro encontrado durante esta investigación fue la telenovela del maestro Fernando Gaitán Salom; Hasta que la Plata Nos separe; esta telenovela ostenta el record de ser el programa que más enfrentados derrotó, durante sus trece meses se enfrentó a catorce novelas; al preguntarle a su escritor por la "receta" de este melodrama la respuesta es contundente; *—el público se enamoró del protagonista, por que Rafael Méndez, llegó a representar al colombiano de clase media que de buenas o de malas maneras, logra mantener con vida sus amores y sus familias—*

Mentiroso, nervioso, poco atractivo, acomplejado; Rafael Méndez es el mejor ejemplo del antihéroe del actual melodrama, así como lo fue su coprotagonista, una doncella activa, altanera, incluso grosera y distante de la clásica protagonista, Alejandra Maldonado también revela la nueva heroína. Estos dos personajes que ya han dejado atrás barreras como la pureza representada por la virginidad o la verdad y la bondad absoluta en los protagonistas son el norte del nuevo melodrama colombiano en donde los protagonistas pasan del idilio al conflicto, gracias a las dinámicas sociales del trabajo y la economía.

Pero al igual que Romeo y Julieta o que Cristal y Ortegón o que La niña Mencha y Gallito Ramírez; Maldonado y Méndez, al final de sus problemas se unen para amarse para siempre. Y es por este ensoñador desenlace de felicidad y justicia absoluta, que el melodrama trasciende fronteras, idiomas y generaciones, pues al fin y al cabo hablar del melodrama es hablar del instinto humano, hablar de melodrama es hablar del poder del amor y la magia de derribar cualquier obstáculo, hablar del melodrama, es hablar del ideal clásico de la vida occidental, ese ideal que se encierra en una frase de la cual no se conoce el autor, pero de la cual todos queremos ser protagonistas... *—Y vivieron felices para siempre... fin—*.



## BIBLIOGRAFIA

### LIBROS

- Rodar, Gianni. (1998), *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Martínez Ojeda, Betty; Muñoz Dagua, Clarea; Asqueta Corbellini, María Cristina (2006) *Erase una vez... Análisis crítico de la telenovela*, Bogotá, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Vilches, Lorenzo, (1999), *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa.
- Vilches, Lorenzo, (1998), *Taller de escritura para cine*. Barcelona. Gedisa.
- Martín-Barbero, Jesús. (1992), *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela colombiana*. Bogotá. Tercer Mundo Editores.
- Medina Cano, Federico. (1989), *La telenovela, el milagro del amor*. Mensajes, Facultad de Comunicación Social. Universidad Pontificia Bolivariana. Colombia.
- Covarrubias, Karla Yolanda. (1994), *Cuéntame en qué sé quedo: La telenovela como fenómeno social*. Trilla, México.
- Martín-Barbero, Jesús, (2001) *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México. Gustavo Gilli.
- Rincón, Omar, (2002) *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá. Norma.
- Prieto Castillo, Daniel, (1994). *Los Formatos Televisivos*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Mazziotti, Nora, (1996). *La industria de la telenovela la producción de ficción en América Latina*. Bueno Aires. Paidós.
- Ramos, Jesús y Marimón, Joan, (2002) *Diccionario del guión audiovisual*. España, Oceano Ambar.
- Thommasseau, Jean-Marie. *El melodrama*.
- Roula, Assupta. *Telenovelas pasiones de mujeres*.
- Vale, Eugene, (1991), *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa.

### ARTICULOS

- *Signo y Pensamiento* No.9 (1986) Rodríguez, Clemencia. *Cómo un pasado se nos cuela en el presente*. Pág. 37-42.
- *Signo y Pensamiento* No.9 (1986) Rodríguez, Clara Inés. *Melodrama: el orden social reafirmado*. Pág. 119-125.

- *Signo y Pensamiento* No.11 (1987) Martín-Barbero, Jesús. *Televisión, melodrama y vida cotidiana*. Pág.59-72
- *El Tiempo*. Publicado 21 Mayo 2007. Rincón, Omar. *Unos cuantos comentarios ligeros*.
- *El Tiempo*. Publicado 31 Mayo de 2007. Cabrera Pinzón, Wílmur. *Los sumisos de la pantalla de TV*.

## TESIS

- Pérez García, Mabel Patricia (1995), *Naturaleza femenina: propuesta de un personaje dramático* [Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- Lizarazo Fernández, Mavis Katherine (1994), *Los dramatizados televisivos: una estructuración de los imaginarios en el melodrama* [Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- García Albino, Raúl Alfonso (1993), *La televisión, un arte colectivo* [Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- Gomes Márquez, Marcia (1995) *La telenovela roles sociales, identidad cultural y socialización* [Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- García Corredor, Maria Clemencia (1995), *La masculinidad en el melodrama colombiano estudio de caso : "Senora Isabel" y "Cafe con aroma de mujer"* [Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- Ramírez Trujillo, Margarita María (2002) *La mujer paisa en el dramatizado colombiano: (de Eva a Gaviota y otras diluciones)* Trabajo de grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación Social.
- Tesis de Diana Torres

## PAGINAS WEB

- *Diez autores cuentan cómo crear un personaje de novela* (2007), disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/perso02.htm>, recuperado en: 19 de junio de 2007.

- *Los que se roban el show* (2005), disponible en:  
[http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4secundarios\\_de\\_primera.htm](http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4secundarios_de_primera.htm), recuperado en: 19 de junio de 2007.
- *Diez cosas que hay que saber sobre el melodrama* (2007), disponible en:  
<http://oxigenial.com/cinevertigo/11melodrama.htm>, recuperado en: 19 de junio de 2007.
- *El melodrama* (2007), disponible en:  
[http://www.prensa-latina.cu/Media/Cinefilos\\_site/Melodrama.htm](http://www.prensa-latina.cu/Media/Cinefilos_site/Melodrama.htm), recuperado en: 19 de junio de 2007.
- *Secretos del melodrama* (2007), disponible en:  
[http://www.radiocubana.cu/documentales\\_radio/secretos\\_del\\_melodrama.asp](http://www.radiocubana.cu/documentales_radio/secretos_del_melodrama.asp), recuperado en: 19 de junio de 2007.
- *La creación del personaje* (2007), disponible en:  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/perso01.htm>, recuperado en: 20 de junio de 2007.
- *El usuario arquetípico: Creación y uso de personajes en el diseño de productos interactivos* (2005), disponible en:  
<http://www.wikilearning.com/preambulo-wkccp-4023-1.htm>, recuperado en: 20 de junio de 2007.
- *Las telenovelas: ¿hijas bastardas de la literatura?* Escrito en 1985. Disponible en:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/tele.hth>, recuperado en: 29 de junio de 2007.
- *Formato reality y telenovela* (2007) disponible en:  
<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/home/1592/article-102219.html>, recuperado en 29 de junio de 2007.
- *El drama en el teatro y la telenovela* (2007) disponible en:  
[http://www.horizonteinternacional.com/es/r\\_otros\\_teat\\_teaytv.html](http://www.horizonteinternacional.com/es/r_otros_teat_teaytv.html), recuperado en: 4 de julio de 2007.
- *La importancia del drama* (2007) disponible en:  
<http://fredy91306.tripod.com/id100.html>, recuperado en 4 de julio de 2007.
- *Las telenovelas* (2007) disponible en:  
<http://sepiensa.org.mx/contenidos/2004/melodrama/melodrama1.htm>, recuperado en 10 de julio de 2007.
- *El folletín* (2005) disponible en:  
[http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_folletin/folletin\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_folletin/folletin_1.htm), recuperado en: 10 de julio de 2007.

