

Jóvenes, Nación y Pantalla

Estrategias pedagógicas para la recepción crítica de la telenovela

Erika Alejandra Maldonado Estévez - Félix Joaquín Lozano Cárdenas



Universidad Francisco
de Paula Santander
Vigilada Mineducación

**JÓVENES, NACIÓN
Y PANTALLA:**
ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS
PARA LA RECEPCIÓN CRÍTICA
DE LA TELENOVELA

ERIKA ALEJANDRA
MALDONADO ESTÉVEZ

FÉLIX JOAQUÍN
LOZANO CÁRDENAS

Maldonado Estévez, Erika Alejandra

Jóvenes, nación y pantalla : estrategias pedagógicas para la recepción crítica de la telenovela / Erika Alejandra Maldonado Estévez, Félix Joaquín Lozano Cárdenas. -- 1a. ed. -- Cúcuta : Universidad Francisco de Paula Santander ; Bogotá : Ecoe Ediciones, 2021.

136 p. -- (Comunicación y educación. Comunicación, medios, educación)

Incluye datos de los autores en la pasta. -- Contiene referencias bibliográficas.

ISBN 978-958-503-014-5 -- 978-958-503-011-4 (e-book)

1. Telenovelas - Aspectos socioculturales - Colombia
2. Televisión y jóvenes - Colombia 3. Televisión en la educación superior - Colombia I. Lozano Cárdenas, Félix Joaquín II. Título
III Serie

CDD: 302.234509861 ed. 23

CO-BoBN- a1067866



Área: Comunicación y educación

Subárea: Comunicación, medios, educación



**Universidad Francisco
de Paula Santander**

Vigilada Mineducación

© Erika Alejandra Maldonado Estévez

© Félix Joaquín Lozano Cárdenas

- ▶ Universidad Francisco de Paula Santander
Avenida Gran Colombia
No. 12E-96 Barrio Colsag
San José de Cúcuta - Colombia
Teléfono (057)(7) 5776655
- ▶ Ecoe Ediciones Limitada
Carrera 19 # 63C 32
Bogotá, Colombia

Primera edición: Bogotá, enero del 2021

ISBN: 978-958-503-014-5

e-ISBN: 978-958-503-011-4

Directora editorial: Claudia Garay Castro
Corrección de estilo: Félix Joaquín Lozano Cárdenas
Copy: Angie Sánchez Wilchez
Diagramación: Alfonso Álvarez Mora
Carátula: Wilson Marulanda Muñoz
Impresión: Carvajal Soluciones de comunicación S.A.S
Carrera 69 #15 -24

*Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.*

Impreso y hecho en Colombia - Todos los derechos reservados

*A la voz de dos que se encuentran, que
trabajan, que se comunican, conviven, florecen
y se sostienen permanentemente*

*A la voz de tres que se sorprenden, se
comprometen, se construyen, se aman y dan
gracias con entusiasmo y fe*

*Dos proyectos yeyunos que se unieron y hoy son
tres caminantes que hacen camino al andar.*

Erika, Félix y Nicolás

A Dios, por estar siempre con nosotros

A nuestras familias, que son el mejor relato para contar

A la Universidad Francisco de Paula Santander,
por apoyar la investigación

Al Programa de Comunicación Social UFPS,
por ser un excelente escenario

A los profesores Antonio Cegarra y María Inés Mendoza,
por los aprendizajes

CONTENIDO

PRÓLOGO	XIII
INTRODUCCIÓN.....	XVII
CAPÍTULO 1 NACIÓN, IMAGINARIOS SOCIALES Y TELENVELA:	
UNA TRIADA PARA PENSAR LA EDUCACIÓN	1
El concepto de nación: entre memorias, consensos y comunidades imaginadas.....	3
Imaginarios sociales: una aproximación a su definición.....	5
La telenovela como género televisivo	12
Telenovela e imaginarios de nación	18
Recepción crítica de la televisión	22
Uso pedagógico de la telenovela.....	27
CAPÍTULO 2 ¿EDUCAR DESDE LA TELENVELA	31
La telenovela y sus posibilidades educativas.....	33
La telenovela colombiana “Allá te espero”: un punto de partida.....	35
CAPÍTULO 3 TELENVELA COLOMBIANA IMAGINARIOS DE NACIÓN	39
La telenovela como género televisivo	42
Nociones acerca de la telenovela	44
La telenovela como producto para el entretenimiento	44

La telenovela desde otras telenovelas o series de ficción	45
Las tramas de la telenovela	46
Historias de violencia y narcotráfico	47
Historias relacionadas con pobreza y desplazamiento.....	49
Historias que incluyen grupos minoritarios en sus relatos	50
Los personajes	50
Personajes principales	51
Personajes secundarios.....	51
Televidentes y telenovela.....	52
La familia y el acto cotidiano de ver telenovelas.....	53
Las estéticas de la telenovela colombiana	54
Identificarse con/en la telenovela.....	56
La telenovela: un escenario/discurso potencial para educar	57
El desafío educativo de la telenovela	57
Acerca del papel de los medios	58
La colombianidad en la telenovela	59
Concepciones acerca de nación	62
Ser colombiano/colombiana en Colombia.....	63
El hombre colombiano	64
La mujer colombiana.....	64
La familia colombiana	67
Ser colombiano/colombiana en el extranjero	68
Ser extranjero según el colombiano	68
Imágenes de nación desde la telenovela	69
Los paisajes	70
Los escenarios de la vida cotidiana.....	70
La región en la telenovela	73
El vestuario en la caracterización	76
El vestuario para demarcar el lugar y la época.....	76
El vestuario para determinar el estatus y el rol social	77
El vestuario para generar o imponer una moda	79
El lenguaje sonoro	79
La música	81
El sonido ambiente y los efectos sonoros	83
La palabra.....	83
Los estereotipos.....	89
Estereotipos sobre la región cafetera o Eje Cafetero	89
Estereotipos sobre lo antioqueño o paisa	90
Estereotipos sobre lo bogotano o “rolo”	90
Estereotipos sobre lo santandereano y nortesantandereano	91
Estereotipos sobre la región caribe o lo costeño	91

La religiosidad y las creencias	92
Los ritos y ceremonias religiosas	93
Los objetos religiosos	94
La gastronomía	94
CAPÍTULO 4 ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS CON LA TELENOVELA:	
UNA PROPUESTA METODOLÓGICA.....	97
La nación que vemos: una mirada reflexiva desde la telenovela “ Allá te espero”	99
La lectura crítica de medios: la televisión.....	99
Diseño de la estrategia pedagógica.....	101
Espacio y público para la aplicación de la estrategia.....	101
Metodología.....	102
Evaluación.....	103
Rubrica para evaluar la participación de los estudiantes en el foro del blog la nación que vemos	105
Desarrollo de las actividades	107
Planeación de la actividad No. 1: Un acercamiento al consumo de telenovelas	107
Planeación de la actividad No. 2: Lenguaje audiovisual: una herramienta necesaria	110
Planeación de la actividad No. 3: Nociones sobre telenovela y nación	112
Bases para el análisis de los capítulos de la telenovela Allá te espero	114
Planeación de la actividad No. 4: La nación que vemos:	116
escenario de significación	
Anexo A: Guía para la realización del grupo de discusión	119
Anexo B: Guía para la realización de la entrevista semiestructurada.....	120
CAPÍTULO 5 CONCLUSIÓN	123
A manera de cierre	125
REFERENCIAS	131



PRÓLOGO



La telenovela es ese género ficcional que habla “de y para nosotros”, reconstruyendo un sentido común de la vida cotidiana; también, es una ventana desde donde el televidente ejerce el “voyerismo” y ve la intimidad de los demás, siendo un espejo en el cual puede verse así mismo. Igualmente, ha provocado reconocimientos identitarios en múltiples segmentos de la audiencia, a la vez que ha construido, reproducido y recreado prototipos de clase, de género, de raza y de edad, incluso ancestrales. De ahí, que se haya constituido en uno de los espacios de expresión, reconocimiento y recreación cultural por excelencia, a la vez que uno de los productos mediáticos masivos más distintivos y reconocidos de la industria televisiva.

Del mismo modo, es un género donde varios relatos se entrecruzan en espacios interiores y exteriores; también, se incluyen temas que dan cuenta de los impactos de la modernidad en la vida cotidiana a partir de historias de individuos o grupos, articulando lo “tradicional”, con lo “local” y lo “global”. Las historias que narra son tan universales que explican que no sólo gusten a audiencias locales, sino que puedan ser exportadas a otros países. Con un sello identitario y estilístico propio, la telenovela, como formato del género ficción, también se ha convertido en uno de los productos mediáticos de significativo impacto nacional y de gran circulación internacional.

Por otra parte, se sabe que la telenovela es un producto de la industria televisiva de incuestionable éxito popular, que conjuga perfectamente las lógicas comerciales

de su producción¹ con las culturales de su consumo, siendo por tanto un producto que es consumido por grupos heterogéneos en cuanto a clase social, edad y sexo. De igual manera, es considerada por las productoras, como el género “estrella” de sus producciones, siendo el eje central del *prime time* de los principales canales de televisión.

Debido a su indiscutible éxito, la telenovela puede dictar la moda, paralizar la sociedad, modificar horarios forzosos y, por supuesto, influir en el lenguaje y en muchas acciones y actitudes de su público receptor, especialmente entre adolescentes y jóvenes.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, que permean implícitamente la temática sobre la telenovela que se trata a continuación, en el texto ***Jóvenes, nación y pantalla: estrategias pedagógicas para la recepción crítica de la telenovela***, los profesores Félix Lozano Cárdenas y Erika Maldonado Estévez, docentes e investigadores universitarios, describen y analizan en un lenguaje ameno y sencillo, sin abandonar las características propias de los escritos científicos, la simbiosis existente entre la telenovela y los imaginarios de nación que recorren sus contenidos, para luego indagar cómo son interpretados por jóvenes estudiantes universitarios, cerrando con una propuesta pedagógica que permite “ver” y “escuchar” éste género televisivo desde una perspectiva/interpretación analítica y crítica.

Este texto, que tiene como eje central/isotopía el análisis de la telenovela *Allá te espero* y su simbiosis con los imaginarios de nación, está organizado en cuatro secciones bien diferenciadas. En la primera, titulada *Nación, imaginarios sociales y telenovela: una triada para pensar la educación*, se abordan ampliamente las diferentes aristas a través de las cuales se ha estudiado la telenovela tanto a nivel internacional como nacional y regional. Es por eso que, de manera detallada, se van hilvanando cuidadosamente temas y tópicos relacionados con las concepciones de nación, los imaginarios sociales, la recepción crítica de la televisión y la convergencia entre ficción y realidad. De la misma manera, en esta sección se indaga sobre la telenovela como género, su contenido, su uso pedagógico, su incidencia y atractivo en el público juvenil y como punto de cierre en este sub-apartado se reflexiona sobre su aplicación pedagógica.

Seguidamente, en la segunda sección, denominada *¿Educar desde la telenovela?*, se da respuesta a este interrogante mediante dos componentes que reflexionan sobre este producto de ficción y sus posibilidades educativas frente a los públicos juveniles, además de abordar, a manera de contexto, una descripción pormenorizada de la historia que acontece el *Allá te espero*.

1 Mueve millones de dólares, tanto en su producción, como en publicidad y productos anexos.

En un tercer momento, los autores presentan una variedad de categorías donde se exponen los hallazgos obtenidos a través de la realización de grupos de discusión y de la aplicación de entrevistas semiestructuradas, para dar paso a su correspondiente análisis e interpretación, involucrando los momentos pertinentes de la discusión sobre los resultados obtenidos. Es en este contexto donde se presentan los resultados que se infieren de los relatos proporcionados por los informantes clave, analizando desde la perspectiva etnográfica y de forma clara y precisa todo lo relacionado con la telenovela como género televisivo, tramas, personajes, televidentes y telenovela.

De igual forma, se indaga sobre la colombianidad teniendo en cuenta los siguientes tópicos: ser colombiano/a, ser colombiano/a en el extranjero, ser extranjero según el colombiano, paisajes, lo urbano/lo rural, etc. También, se examina lo que tiene que ver con la forma como se presenta la región en la telenovela *Allá te espero* a través del vestuario (para demarcar lugar y época, determinar estatus y rol social, generar e imponer moda), el lenguaje sonoro y la música, los estereotipos según las regiones colombianas, la religiosidad y las creencias, así como la gastronomía.

La cuarta y última sección contempla una excelente propuesta metodológica que se concibe desde un modelo de estrategia pedagógica, a partir de las consideraciones introductorias sobre la nación que se construye a través de una mirada reflexiva sobre la telenovela citada. Posteriormente, se exhibe una presentación, unos prolegómenos (acercamiento teórico, antecedentes, sinopsis de la telenovela objeto de análisis), para dar paso al *diseño de la estrategia pedagógica* señalando la justificación, el espacio y público para su aplicación, los objetivos, la metodología y la evaluación. Se finaliza con el desarrollo de las actividades que están ampliamente detalladas y organizadas en torno a: contextualización, objetivos, herramientas, descripción de la actividad y evaluación.

Finalmente, este texto, que vale la pena leer por su riqueza investigativa y su amplio recorrido por el intrincado pero rico mundo de la telenovela, así como por la excelente estrategia pedagógica que se propone para “ver/mirar” e interpretar críticamente la telenovela y que es aplicable a otros géneros de televisión, como las series, los dibujos animados y hasta las películas, etc., se cierra con una serie reflexiones y cuestionamientos sobre la telenovela como género “estrella” y eje de la programación de los canales de televisión, que vehicula mediante sus narraciones/ contenidos muchos tópicos/temas de permanente actualidad.

María Inés Mendoza Bernal

PhD. en Ciencias de la Información

Postdoctorado en Historia/arte y sociosemiótica



INTRODUCCIÓN



Indagar sobre los imaginarios de nación que, desde las telenovelas colombianas, construyen los jóvenes estudiantes universitarios¹ y, desde allí, abordar estrategias pedagógicas para la recepción crítica de la televisión, constituye una apuesta relevante para explorar el proceso formativo que irrumpe en los diferentes ambientes de aprendizaje con que cuentan hoy en día las instituciones de educación superior, con el propósito de promover el análisis permanente y dinámico en torno a los medios masivos y su relación con la vida cotidiana y los saberes de quienes se forman en educación superior.

En este ámbito de acción, las telenovelas colombianas y su rica tradición de producción con contenidos/escenarios/abordajes propios de la “colombianidad”, reflejan la diversidad cultural de la nación mediante recursos estéticos y narrativos que ponen en pantalla una visión de país, con sus complejidades y contradicciones, que deben ser aprovechadas como potenciales estrategias pedagógicas y espacios de encuentro para promover la generación de políticas académicas que privilegien procesos de enseñanza-aprendizaje centrados en la construcción del conocimiento, mediante el diálogo permanente entre el maestro y el estudiante.

1 Proyecto institucional de investigación desarrollado por Erika Alejandra Maldonado Estévez y Félix Joaquín Lozano Cárdenas, del *Grupo Interdisciplinario de Investigación en Comunicación APIRA KUNA* (Categoría A en Minciencias), de la Universidad Francisco de Paula Santander, en Cúcuta.

De acuerdo con Martín-Barbero (1991), pocos fenómenos mediáticos evidencian, en forma tan expresiva, las contradictorias articulaciones que entrelazan las dinámicas culturales a las lógicas del mercado como la telenovela. Por ello, según Lozano y Pabón (2013), pensar la telenovela colombiana como fuente de imaginarios de nación, en un sistema educativo que ha deslegitimado los presaberes que acontecen en los medios y las TIC para, todavía, dar privilegio exclusivo al libro impreso como única fuente válida de conocimiento, constituye una apuesta académica que requiere dedicación profunda para explorar la íntima relación que existe entre comunicación y educación como campos de conocimiento íntimamente vinculados desde la propuesta teórica del uso educativo de los medios masivos.

Adicionalmente, la telenovela se ha constituido en un espacio propicio para reflexionar, entre otros muchos aspectos, sobre la política y los valores.

“Las telenovelas son los programas de mayor audiencia en toda América Latina y su importancia cultural y política crece continuamente porque dejan de ser sólo programas de entretenimiento y se vuelven un espacio cultural de intervención para la discusión y la introducción de hábitos y valores. La telenovela, de esta forma, desempeña una función importante en los cambios de valores de los países de la región y su estudio permite profundizar el conocimiento de las relaciones entre las dimensiones de la cultura, la comunicación y del poder”. (Vasallo de Lopes, 1995:172)

Frente a este panorama, resulta de vital importancia pensar en las telenovelas colombianas como relatos audiovisuales que plantean imaginarios de nación desde múltiples perspectivas, melodramas que deben ser analizados en toda su extensión y como potenciales estrategias pedagógicas para aprovechar dentro del aula y fuera de ella, en virtud de esos altos índices de audiencia, sus narrativas ficcionales que entrelazan el amor y el odio en medio de técnicas de producción cada día más avanzadas, además de sus abordajes temáticos alrededor de las realidades, imaginarios e identidades nacionales que se construyen desde su consumo como producto cultural.

Un país de telenovela

De acuerdo con el investigador Jesús Martín-Barbero, quien desde sus pesquisas sobre el tema inspiró esta publicación, fueron las telenovelas, particularmente aquellas difundidas entre 1984 y 1990 que involucraban diferentes representaciones de nación, las que nos prepararon para llegar a la Constitución de 1991, donde por primera vez se incorporó al discurso del país su pluralidad y su diversidad cultural. Las telenovelas *Pero sigo siendo el rey*, *Gallito Ramírez*, *San Tropel*, *Caballo viejo*, *Quieta Margarita*, *Azúcar*, *La casa de las dos palmas*, *Escalona*, *La potra zaina* y *Café con aroma de mujer*, entre otras producidas en ese período, permitieron que los televidentes descubrieran los aspectos positivos de las regiones colombianas, anteriormente reducidas a chistes y estereotipos. De esta manera, la televisión se configuró como lugar de encuentro y espacio para evidenciar y se reconocer las diferencias regionales.

Museo Nacional De Colombia

Muestra exposición: un país de telenovela

Noviembre 2009 – abril 2010

<http://www.museonacional.gov.co/sites/telenovelas/visita.html>

CAPÍTULO 1

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Imaginarios sociales: una aproximación a su definición

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La telenovela como género televisivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Telenovela e imaginarios de nación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recepción crítica de la televisión

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uso pedagógico de la telenovela

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 2

¿EDUCAR DESDE LA TELENOVELA?



La telenovela y sus posibilidades educativas

En torno a la telenovela, en tanto producto audiovisual y cultural con profundas raíces y tradición en Latinoamérica, es necesario advertir que se consolidó en Colombia como uno de los géneros televisivos con mayor preferencia de sintonía y también como la forma de producción nacional que mayor éxito comercial ha logrado en los mercados mundiales que, de manera cada vez más constante, han empezado a consumir telenovelas de factura colombiana.

Este género melodramático se ha convertido en un elemento clave para el desarrollo de la industria televisiva colombiana en los últimos cuarenta años, gracias a su constante innovación en la forma de explorar las historias y su permanente desarrollo tecnológico que lo configura hoy en día como importante renglón de la industria cultural colombiana.

“Si en términos económicos para una programadora de televisión es muy importante que le concedan una telenovela, ya sea para producirla o para importarla de otros países, en términos del desarrollo de la industria misma el compromiso de producir una telenovela nacional está obligando a las programadoras a establecer una infraestructura técnica y profesional mucho más grande y sólida que para la producción de cualquier otro tipo de programa. De manera que no solamente se ponen las bases para producir telenovelas sino otra serie de programas dramatizados y en general cualquier otro tipo de programa que requiera de profesionales y técnicos especializados y de una seria infraestructura”. (Martín-Barbero, 1993: 22)

Esto nos lleva a plantear, como lo afirma Martín-Barbero (1993) desde una perspectiva cultural, que la telenovela en Colombia dejó de ser un programa de “entretenimiento” destinado preferencialmente a las amas de casa, para convertirse en un producto audiovisual que desplazó a las grandes series norteamericanas y europeas en las franjas de mayor audiencia diaria de la televisión colombiana. Actualmente constituye, junto con las series de ficción, un producto bastante rentable al que se otorga un tratamiento prioritario a la hora de planear la inversión publicitaria, además de ser políticamente significativo en tanto “cada día un mayor número de personas y sectores ven la telenovela como un espacio de intervención que, culturalmente, ofrece un campo fundamental para la introducción de hábitos y valores” (Martín-Barbero, 1993).

Desde una perspectiva educacional -que visibiliza el potencial pedagógico de los medios-, se hace necesario asumir la telenovela como un producto audiovisual con muchas posibilidades de uso en los procesos de enseñanza-aprendizaje, además de escenario idóneo para educar desde la vida cotidiana de los estudiantes, desde sus vivencias y apropiaciones, desde su configuración de imaginarios de nación en donde lo nacional involucra una serie de conceptos aún por definir, en donde tienen vigencia estructuras como el autoritarismo, el gobierno, la democracia, el

territorio, la identidad, la ciudadanía y la inclusión, así como instituciones sociales de tradición como la escuela, la iglesia, la familia y los poderes públicos, entre otros aspectos, ligados al devenir propio de una nación tan compleja cultural y políticamente como lo es Colombia. En este escenario, la producción de imágenes que apelan a la identificación colectiva tiene un papel preponderante mediante los diferentes canales y soportes con que se difunden las artes, las industrias culturales, la televisión y el cine, en donde los públicos asisten no a “soñar sino a aprender” (Monsiváis, 2000; Martín-Barbero, 1997).

Este desafío educativo implica comprender y asumir que los jóvenes actualmente hablan mediante imágenes, puesto que son hijos de la crisis de la razón, de la derrota de las utopías de liberación y crecieron al lado de la televisión, los videojuegos, la telefonía celular y, recientemente, las redes sociales, plataformas, dispositivos, soportes y diversas tecnologías de comunicación e información que han surgido alrededor de internet. Son paradigmas que invitan a pensar en nuevos retos y escenarios para el quehacer del docente.

“Si la escuela se sostuvo en una matriz de conocimiento básicamente ligada a la escritura con la lógica del argumento y la razón como principios organizadores, los medios audiovisuales se basan en la primacía de la emoción sobre la razón, de la imagen por sobre el argumento, con una lógica que rompe lo secuencial y permite el acceso a la realidad ‘sin escaleras’. Aprender en la escuela (institución de enseñanza básica de la nación) no sólo significaba la incorporación de procesos de racionalización del mundo, sino que estos procesos se daban de manera secuencial, con un orden creciente y explicable, y generalmente rígido atento a la idea de una verdad, de una unidad”. (Saintout, 2008: 3)

Frente a esta lógica rígida y secuencial de las instituciones educativas, los medios generaron una ruptura en la cual los fragmentos dejaron de adquirir su sentido a partir de la referencia a una totalidad, el conocimiento dejó de estar solamente en manos del maestro, se rompió con el esquema de contenidos específicos por grados y edades y el tiempo progresivo fue remplazado en los medios audiovisuales, multimediales y transmediales por un tiempo efímero, del absoluto presente, que recoge relatos sin pasado ni futuro y que –para bien o para mal- los jóvenes han apropiado quizás como su único tiempo, con modos de lectura que no siguen las secuencias de un párrafo, que se caracterizan por la simultaneidad de los múltiples mensajes o ventanas de lectura, son asincrónicos, promueven la interactividad, la co-creación y permiten entrar y salir de acuerdo con los intereses, las ganas o la actitud del lector/usuario/espectador. Por ello, resulta interesante adentrarse en esos nuevos mundos que, desde las tecnologías de la información y la comunicación, se les están abriendo a los jóvenes y “condensan múltiples discursos en una combinación infinita de ligaduras que abren y abren hacia nuevos sentidos sin un anclaje fijo” (Saintout, 2008: 7).

Aquí se pone de manifiesto que, en Colombia, el sistema educativo regional y nacional requiere de aportes permanentes y pertinentes que enriquezcan las prácticas pedagógicas y permitan que docentes y estudiantes reconozcan en los medios y las nuevas plataformas, espacios potenciales de encuentro generacional que dinamicen los procesos de enseñanza – aprendizaje con fundamentos pedagógicos innovadores, creativos y cercanos a la vida cotidiana de quien aprende, en aras de que el conocimiento que se recibe en el aula y fuera de ella resulte significativo.

La telenovela colombiana “Allá te espero”: un punto de partida

La telenovela *Allá Te Espero*, que sirvió de base para el desarrollo del proyecto de investigación que sustenta este libro, fue emitida en Colombia por el Canal RCN Televisión, en el año 2013 y, de acuerdo con información disponible en el portal www.canalrcnmsn.com, fue escrita por Adriana Suárez y Javier Giraldo, y dirigida por Herney Luna. Además, fue protagonizada por Mónica Gómez y Keller Wortham y contó con las actuaciones estelares de Alejandra Borrero, Carlos Benjumea, Valentina Rendón, Sebastián Martínez, Ana Wills, Andrea Guzmán, Iván López y Luis Fernando Salas. Se estrenó en las pantallas colombianas el 21 de enero de 2013 y finalizó el 30 de septiembre de ese mismo año.

La historia del melodrama se centra en Rosa María Restrepo y Alex Montoya, una joven pareja oriunda del Eje Cafetero colombiano, quienes viven con su hijo Michael en una finca de propiedad de Nazario Restrepo, padre de Rosa María, ubicada en la zona rural del municipio de Filandia (Quindío). Nazario vive en esta finca con su esposa Magnolia y sus nietos y tiene otra hija, Cecilia, quien emigró a los Estados Unidos en busca de oportunidades laborales, luego de divorciarse de su esposo Aurelio.

“La finca entra en quiebra y el clan Restrepo se ve forzado a buscar un mejor futuro en Bogotá, donde Rubiela (Carmenza Gómez), hermana de Magnolia, quien les renta una casa y le ofrece empleo a Magnolia en su locutorio. En Bogotá, Magnolia conoce a un francés llamado Phillipe (Patrick Delmas) con quien tiene un romance, lo cual causa que ella termine su matrimonio con Nazario y le origina una enemistad con su hermana Rubiela. La llegada a Bogotá de la familia Restrepo coincide con el arribo desde Nueva York de David Schroeder (Keller Wortham), un estadounidense nacido en Colombia y de familia colombiana, que llega a gerenciar una empresa de confecciones llamada Goodfit, producto de un arreglo al que ha llegado con su propietario Gabriel Fernández (Javier Gnecco) para evitar que ésta entre en una crisis financiera, al cual se opone vehementemente su hijo Samuel (Iván López), quien inicia una rivalidad contra David” (Wikipedia, 2019).

De acuerdo con el guion, a este viaje de David a la capital también se opone su esposa Sarah (Ana Wills), quien tiene padres colombianos residentes en Nueva York

que le advierten sobre los riesgos de hacer negocios en un país como Colombia, y debido a la negativa de Sarah de seguir viviendo en Bogotá, este matrimonio se disuelve. Con el paso del tiempo, Sarah se entera que su padre, Guillermo Visbal (Humberto Dorado), es prófugo de la justicia colombiana desde hace más de veinte años, luego de cometer un fraude contra la empresa Goodfit. Visbal es capturado y enviado a prisión.

David conoce a Rosa María en Bogotá, por causalidad, y ella le pide empleo en Goodfit, convirtiéndose en su asistente personal. En la empresa, ella entabla una amistad con Amelia Patiño (Cristina Campuzano), quien es parapléjica y se desempeña como secretaria de Samuel, y con Javier Linero (Lincoln Palomeque), quien labora allí como chofer de David. Por su parte, Alex, al no conseguir empleo, decide aventurarse hacia Nueva York y allí se relaciona con una red de tráfico de personas encabezada por Berenice Ortiz (Andrea Guzmán), propietaria del restaurante donde Cecilia trabaja como cocinera, y Félix Cascavita (Elkin Díaz) jefe de personal de Goodfit, quien se encarga de conseguir documentos de la compañía con la firma falsificada de David, con el propósito de solicitar visas temporales a la embajada estadounidense para supuestos empleados que deben ir a capacitarse en Nueva York, pero que en realidad esconde bajo esa fachada el envío de personas a residir ilegalmente en Estados Unidos.

“Estas actividades ilegales son descubiertas por el auditor de la empresa, Luis (Jovany Álvarez), quien sostiene en secreto una relación amorosa con el hijo de Félix, Nicolás (Giancarlo Mendoza). Al enterarse de esto, Berenice y Leonardo ordenan su asesinato. Nicolás investiga todos estos hechos y descubre que su propio padre está involucrado, ante lo cual decide suicidarse. Luego de llegar a Nueva York, Alex termina trabajando para la red de Berenice, a la vez que inicia una guerra personal con Omar Hernández (Ramsés Ramos), un peligroso miembro de la organización. En el restaurante de Berenice se reúne con Cecilia y conoce a Guido Ramírez (Carlos Camacho), quien tiene un interés romántico en Cecilia; a Lupe Aguilar (María Vanedi), que busca una carrera musical, y a Dora (Jeymy Paola Vargas), que trabaja para conseguir el sustento de su hijo, quien aún vive en Colombia. Cecilia busca los recursos para legalizar su situación y poder traer a sus hijos, pero debe afrontar muchas dificultades al no poder conseguir el dinero, además de tener que tolerar los abusos de su abogado, Israel (Diego León Hoyos), y de su jefe, Berenice, con quien tiene una gran deuda económica. En un acto de desesperación, Cecilia llega a trabajar en un club como bailarina y luego como prostituta”. (Wikipedia, 2019)

Posteriormente, Alex persuade a Rosa María y a Michael de trasladarse con él a Nueva York, pero Berenice logra que Rosa María sea detenida en el aeropuerto de Nueva York y deportada a Colombia, aunque Michael si logra ingresar a EE.UU. y reunirse con Alex. De regreso en Bogotá, Rosa María retorna a su trabajo en Goodfit y, al poco tiempo, finaliza su relación con Alex al enterarse de su infidelidad con Berenice.

Con el paso de los días, David y Rosa María se enamoran y tienen la oportunidad de recorrer el Eje Cafetero, en donde David conoce la finca que perteneció a su padre, con cuya herencia inesperada ayuda a la familia Restrepo a saldar sus deudas; además, le propone matrimonio a Rosa María. Mientras esto sucede, Pacho, familiar de Rosa María y menor de edad, obsesionado por conocer Nueva York, decide viajar como ilegal y contrata para su propósito a la organización que dirige Berenice. Luego de emprender el viaje clandestino, lleno de varios días de penurias, muere ahogado en el Río Bravo de la frontera mexicana.

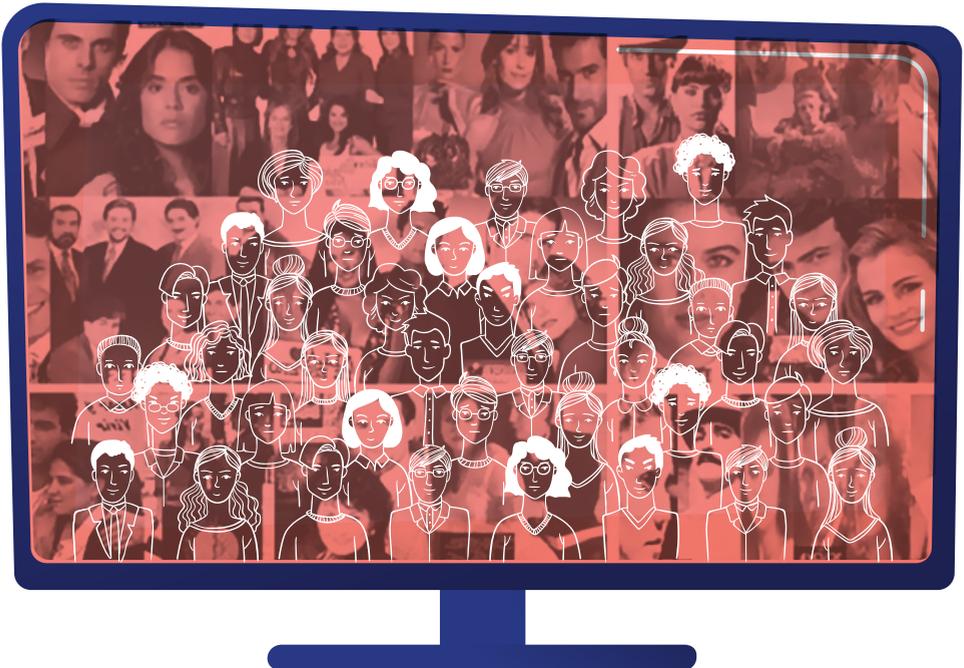
“La noticia de la muerte de Pacho consterna a toda la familia, ante lo cual Cecilia se arrepiente de haber apoyado el viaje de su hijo y concluye que su esfuerzo en EE.UU. no ha valido la pena, por lo que decide regresar a Colombia. Alex accede a regresar con ella al darse cuenta que Michael también quiere volver. Al llegar a Bogotá, se entera que Rosa María va a casarse con David. Eventualmente, las autoridades colombianas descubren que hay personas viajando ilegalmente a EE.UU. con documentos de Goodfit. Al iniciar las investigaciones, el primer sospechoso es David, cuya firma (falsificada) se encuentra en todos los documentos, quien es detenido y afronta procesos judiciales tanto en Colombia como en EE.UU. Sarah se entera que Rosa María tiene un hijo y se lo informa a David en la cárcel para convencerlo de que Rosa María simplemente quería casarse con él por interés, además de sugerir que Rosa María está implicada en la red de tráfico de personas. David, al enterarse que Rosa María no ha sido completamente sincera con él, decide cancelar el matrimonio. La familia Restrepo regresa a la finca, la cual, luego de pagada la deuda con el banco, se ha vuelto productiva otra vez. Reunidos allí, sepultan las cenizas de Pacho”. (Wikipedia, 2019)

Leonardo se rebela contra la organización criminal y es asesinado por Félix, al sentirse perseguido. Alex se entera de los documentos falsos de Goodfit, que tienen a David en la cárcel, y decide declarar ante las autoridades todo lo que sabe, lo cual trae como resultado el desmantelamiento de toda la banda por parte de la policía y la libertad de David. Luego, Alex decide viajar nuevamente a Nueva York, allí se establece con Maribel (Betsabé Duque), a quien conoció en el bar donde Cecilia trabajaba, e inicia un negocio de comidas rápidas colombianas. En esta misma ciudad, Lupe inicia su carrera musical y Dora incursiona como modelo publicitaria.

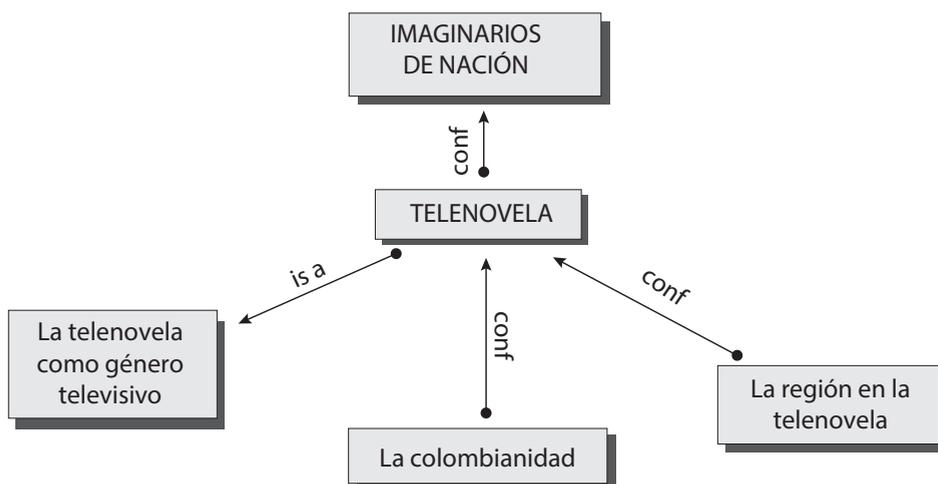
En Bogotá, Linero y Amelia se enamoran y forman un negocio para ayudar a personas discapacitadas. Magnolia y Rubiela superan sus rencores con respecto a Phillipe y deciden olvidarlo. David sale de la cárcel y trata de viajar a Nueva York, pero recapacita y decide buscar a Rosa María: ambos se reencuentran en Filandia (Quindío) y reanudan su relación en medio de la plácida tranquilidad que les brindan las dos fincas de sus respectivas familias.

CAPÍTULO 3

TELENOVELA COLOMBIANA E IMAGINARIOS DE NACIÓN

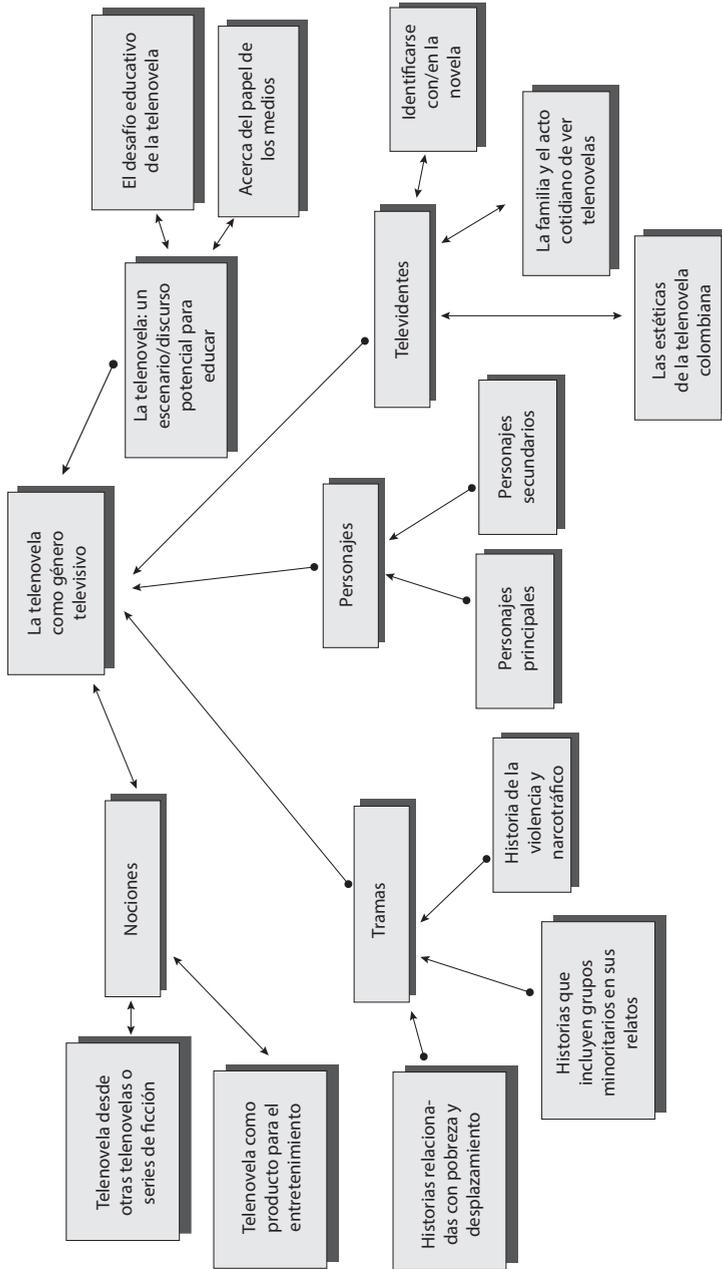


En este apartado se exponen los hallazgos, con su correspondiente análisis e interpretación, del proyecto de investigación realizado sobre los imaginarios de nación que poseen/construyen los jóvenes universitarios de Cúcuta a partir de la telenovela colombiana “Allá te espero”, como fundamentos pedagógicos para una práctica televisiva reflexiva. Es importante señalar que estos resultados aparecen en forma de relatos, los cuales luego se interpretan en el marco de las grandes categorías preestablecidas y las unidades categoriales emergentes.



La telenovela como género televisivo

En cuanto a esta primera categoría, se recopilan aquí las nociones que sobre telenovela poseen los sujetos participantes en el estudio, además de sus concepciones sobre las tramas, los personajes, la relación entre el televidente y el relato y la telenovela como un escenario/discurso potencial para educar.



La telenovela como género televisivo es una categoría que aparece puesto que, en los relatos de los participantes, se mencionan definiciones ligadas a la clasificación de los géneros televisivos (informativos, documentales y argumentales), en los cuales se hace evidente que la telenovela es un género televisivo que pertenece a la categoría de los argumentales o productos de ficción.

Algunos discursos revelan definiciones académicas de telenovela, bastante ligadas a las investigaciones y publicaciones de Jesús Martín-Barbero y Néstor García-Canclini sobre el tema, en los cuales se enuncia el género como espacio de construcción por donde transcurre, de forma dinámica y compleja, la identidad nacional y la cultura de los países latinoamericanos.

“Es el género melodramático de mayor éxito y trayectoria en Colombia, que ha contado la historia del país desde la ficción y que les ha servido a los colombianos como un espejo para mirarse como nación y como regiones”.

Karina / Octavo semestre

“García-Canclini nos quería hacer ver sobre las culturas híbridas, o sea, el esposo de la protagonista se crio con esa imagen norteamericana que nos vienen inyectando las telenovelas, los noticieros, los medios de comunicación, y el señor cree que irse para allá va a ser una mejor opción porque hay mejor calidad de vida”.

Celina / Sexto semestre

En este mismo sentido, algunos fragmentos del relato hacen referencia a una afirmación de Martín-Barbero (1995) en donde se señala que la telenovela está fuertemente imbricada en la cultura colombiana y se deja entrever que circula más realidad en las historias que cuentan las telenovelas que en las noticias que aparecen diariamente en los informativos de televisión.

“La telenovela representa lo que pasa en Colombia, lo que ha sido Colombia. Esas historias las tienen que contar porque nosotros no sabemos de verdad que fue lo que pasó... La telenovela representa una historia, ya sea de las familias colombianas o situación normal de la gente o realmente la historia de Colombia”.

Carmen / Séptimo semestre

“Las telenovelas pretenden mostrar una realidad, ya sea la colombiana o, si la telenovela se hace en México, pues una realidad mexicana, o la de Venezuela, si la historia tiene que ver con realidad de ese país”.

Mariana / Séptimo semestre

“Las telenovelas son parte de nuestra cultura, hacen parte de nuestra cotidianidad... El colombiano no tiene memoria histórica, olvida todo muy rápi-

damente, entonces, tienen que recordárselo a través de las telenovelas. Esas historias hay que contarlas porque las telenovelas les llegan a todos. Uno ve una telenovela colombiana y la aprecia mucho porque cuentan cosas reales”.

Ángela / Sexto semestre

“A mí me parece que sí se refleja la realidad de Colombia, aunque nosotros nos escandalizamos por eso”.

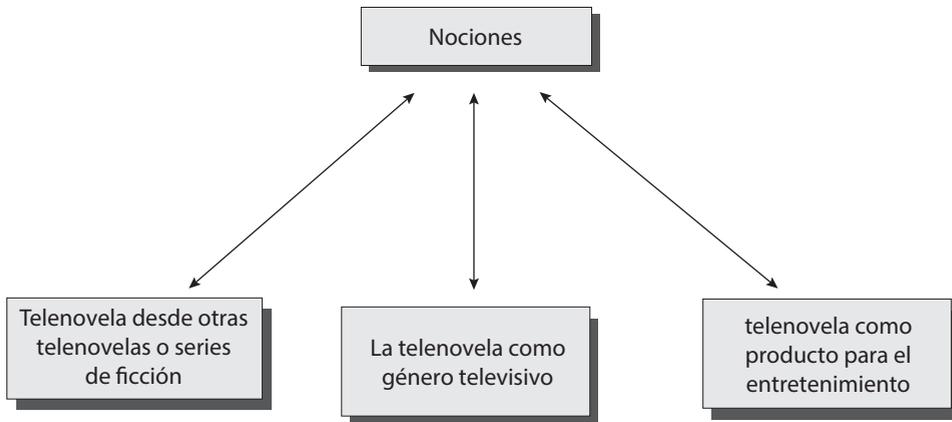
Ivette / Sexto semestre

“Esto hace que sean más potentes en los mensajes que muchos documentales o noticieros... Las (telenovelas) nuestras tocan de forma cruda diversos temas de actualidad”.

Karina / Octavo semestre

Nociones acerca de la telenovela

Aquí se exponen los enunciados de los informantes en los que ellos hacen referencia a sus nociones más recurrentes sobre telenovela, desde su experiencia como televidentes y desde su formación como Comunicadores Sociales, particularmente en lo relacionado con lenguaje audiovisual y géneros televisivos. En las concepciones que aparecen sobre telenovela existe convergencia en cuanto a considerarla como un producto audiovisual de ficción y se presenta divergencia en lo concerniente a su clasificación como género televisivo, puesto que se confunde con otras modalidades tales como la comedia o la serie.



La telenovela como producto para el entretenimiento

Los discursos de los estudiantes universitarios participantes en la investigación apuntan a definir la telenovela como un producto audiovisual que nace para el entretenimiento, para ocupar el tiempo libre, para el ocio. En algunos casos, se mencionan concepciones que hacen alusión a las formas tradicionales y peyorativas de concebir el género como producto audiovisual carente de realidad, sin mayores

pretensiones de reflexión social y destinado prioritariamente a las amas de casa o a personas con escasa formación académica.

“Es un programa de televisión que dan preferencialmente en la noche y cuenta historias románticas, sin sentido a veces, para darle gusto a la gente y para mantenerla pegada a la pantalla. Mi papá dice que las telenovelas son la mejor manera de perder el tiempo y de aprender cosas que no sirven para nada, que son programas para gente sin oficio”.

Fernanda / Sexto semestre

“Algunos las ven para entretenerse, otros para conocer un poco de historia, igual depende del tipo de telenovela que vea la persona. Para mí, es normal que tanto hombres como mujeres vean telenovelas”.

María / Sexto semestre

“Hasta hace algunos años se consideraba a las amas de casa y a los desocupados como los televidentes por excelencia de las telenovelas... Esto se ha reevaluado, en gran parte debido a las múltiples temáticas del género y a la posibilidad de representar gran cantidad de individuos”.

Jairo / Quinto semestre

También, en algunos fragmentos del relato, se menciona que una de las principales funciones de la telenovela consiste, efectivamente, en entretener al espectador. Así, mientras la estudiante María dice: “en mi caso, las telenovelas que he visto han sido para entretenerme”, Freddy, quien cursa séptimo nivel de la carrera de Comunicación Social, agrega: “a mí me parece que las telenovelas tienen que entretener. Yo considero que esa es la función de la telenovela. Uno llega a la casa en la noche, cansado de todo el día y no quiere encontrarse con la historia cruda del país”; y Mariana, también de séptimo, plantea “la historia (de la telenovela) hace parte del entretenimiento; los está entreteniendo e informando”.

La telenovela desde otras telenovelas o series de ficción

Cuando se intenta definir la telenovela a partir de comparaciones o asociaciones con otros productos de ficción –series y comedias, por ejemplo- que han visto/consumido los estudiantes universitarios en su experiencia como televidentes, se presentan confusiones para definirla y clasificarla. Si bien existen diferencias conceptuales en torno a los géneros y formatos televisivos, para ellos una serie, una comedia y una telenovela son lo mismo.

“Cuando apareció *Azúcar*, *Garzas al Amanecer*, que era de los llanos (...) En *La Pola* primó demasiado, eso fue muy fuerte, la forma en que criticaban a esa mujer y como ella desafió todo (...) *Todos Quieren con Marilyn* fue una telenovela que trató un tema crudísimo, que es la parte de las prostitutas, y, aparte, exploraba muchísimo la historia de ellas (...) *Los Graduados* es una adaptación argentina y estaba muy ligado a ese contexto de Argentina”.

Fernanda / Sexto semestre

También se plantea una mirada hacia concepciones de la telenovela, en donde los géneros televisivos se comparan con los géneros cinematográficos.

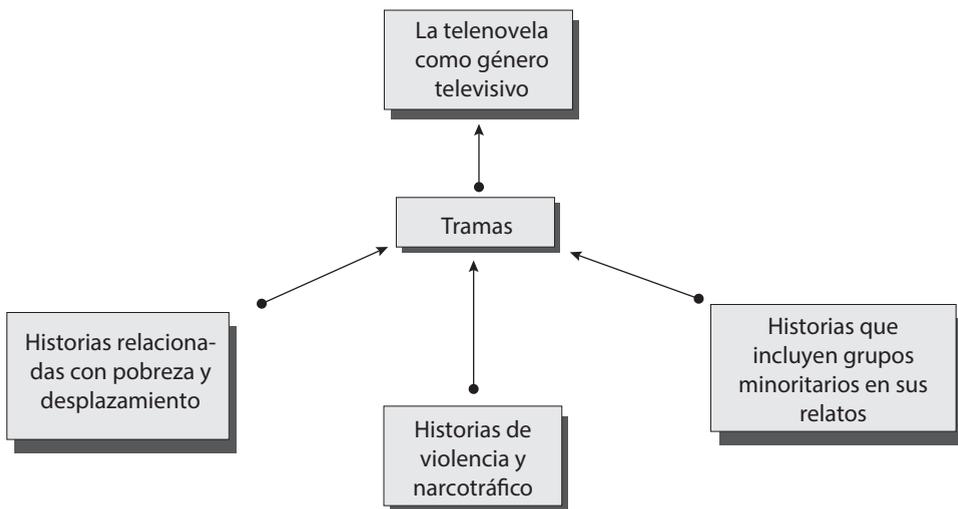
“Es como una película por partecitas que dan cada noche, entre semana, en donde pasan cosas de la vida real, donde hay personajes buenos y malos que viven peleando, casi no muestran las problemáticas del país –aunque eso no sucede con *El Capo* o *Escobar, el Patrón del Mal*, por ejemplo, porque ahí sí muestran cosas que pasaron- y le dedican muchos capítulos a enamorarse, pelearse y volver a enamorarse”.

Julieth / Sexto semestre

Algunas telenovelas se recuerdan como tales debido a la presencia de un personaje o actor destacado, cuyo desempeño o características especiales dentro de la narración vienen inmediatamente a la memoria del televidente. Al respecto, la estudiante Celina apunta: “*El Man es Germán*, en donde hubo un personaje que causó gran controversia, que era la santandereana”, lo cual pone de manifiesto que existe una identificación de la región de procedencia del personaje, aunque no se está de acuerdo con la forma en que fue representado en la pantalla. Es una licencia que se toman las telenovelas, cuyos personajes pueden ser exagerados o construirse desde el estereotipo.

Las tramas de la telenovela

Este apartado recopila las concepciones en torno a los eventos, acciones y sucesos que determinan el hilo conductor y los giros que ocurren en el relato melodramático. La trama se concentra en los elementos más relevantes de la historia, razón por la cual también puede asumirse como el tema central o el resumen de ella.



En el caso particular de la telenovela colombiana, se destaca su evolución y experimentación con temas sociales, su producción en exteriores que escenifica problemas de la calle y sus diversos matices para contar. “Mis tías y yo somos más del tipo telenovela rosa” manifiesta Fernanda, evidenciando también que el melodrama televisivo posee unos tonos que identifican el tratamiento suave o complejo de un tema o problema.

“La telenovela de hoy puede abordar cualquier tema, desde el secuestro hasta la historia románticoide. En Colombia, la telenovela ha evolucionado desde el sencillo romance hasta el tratamiento de temas muy complejos y de actualidad no sólo para nuestro país”.

Karina / Octavo semestre

“No me gustan las telenovelas que, de pronto, salen con una historia de amor y la típica amante. Me gustan las telenovelas donde hay velocidad, donde hay adrenalina, donde siempre está el peligro ahí y donde el protagonista está en un vaivén. (Existen) telenovelas o series que han salido al exterior y siempre están abordando temáticas sociales, pero no desde un punto de vista positivo como lo hace *Allá te espero*”.

Katty / Sexto semestre

“Los temas que se abordan hoy desde la telenovela son aquellos que ocurren en las calles, que tocan a los colombianos ‘de a pie’ que, como nosotros, todos los días hacemos las cosas comunes”.

Jairo / Quinto semestre

Historias de violencia y narcotráfico

Según los relatos de los entrevistados, las telenovelas actuales han insertado temas polémicos o álgidos en sus guiones –violencia armada, narcotráfico, trata de personas, bandas criminales, maltrato familiar, desplazamiento, migración- como una forma de contar, desde la ficción, lo que sucede en el país, pero también con el fin de asegurar alta sintonía o *rating*, sin preocuparse mucho por la profundización, la pertinencia o la franja de horario en que se emiten. Mientras Mariana asegura que “lo que pega ahora es lo social, la violencia creo que no”, Freddy plantea que lo que más abunda en la televisión es “el sexo y la violencia” y Katty aclara “pero sexo entendido como sexualidad”.

“Ese es el tema principal, la violencia, las situaciones de cada mujer, lo que se enfrenta al tener su esposo o su novio en la cárcel. La (telenovela) colombiana se fija en la realidad de las personas, en lo que se ve, en la gente (...) tiene su parte romántica, pero no se va tanto como al corazón de la gente”.

Carmen / Séptimo semestre

“El embarazo adolescente, la niña que se prostituye por necesidad, la lucha del migrante que se va con la ilusión de un mejor porvenir para su familia, el muchacho que llega a la capital con muchos sueños... La telenovela nacional toca hoy diversos tópicos, sin dejar completamente por fuera una que otra historia de amor”.

Jairo / Quinto semestre

Aquí aparecen testimonios de los informantes en donde se pone en evidencia el abordaje del narcotráfico como tema repetitivo de la telenovela en los últimos años, llegando incluso a consolidar una modalidad o subgénero denominado narco-novela. Al respecto, Fernanda afirma: “claro que ellos –los canales de TV- se inclinan más por la parte de las narco-novelas, porque nos atrapan como televidentes con esa realidad violenta”.

“En *La Prepago* se ve lo colombiano: es el imaginario que nosotros tenemos de las jovencitas universitarias que quieren estudiar y tener dinero, pero ganándolo ilegalmente”.

Katty / Sexto semestre

“Las telenovelas que generan más impacto son las que muestran la cara fea de Colombia, las narco-novelas, novelas sobre prostitución”.

Julieth / Sexto semestre

“El problema de las telenovelas colombianas, me parece a mí, es que rayan en el amarillismo; por ejemplo, en los *Tres Caínes* aparece la violencia, en las narco-novelas sigue apareciendo la violencia y se exageran las cosas”.

Mariana / Séptimo semestre

“*La Prepago*, ella sí que ganaba el dinero fácil, bastante dinero porque los tipos era lo que le ofrecían; pero también mostraban las consecuencias”

Ivette / Sexto semestre

Frente a este panorama, algunas posturas plantean la necesidad de reflexionar sobre ese tipo de contenidos y verificar que las historias de las telenovelas traten de mostrar lo que ocurre, sin perder de vista las diferentes miradas que se pueden tener de un problema o fenómeno social. En este sentido, Ivette dice: “porque (Allá te espero) no es una telenovela donde no vemos como en otras novelas donde aparece el narcotráfico, aparecen las niñas prepago”.

“Siempre la novela del narcotráfico, la novela del Capo, de Pablo Escobar, solamente muestran una parte de Colombia y nosotros no podemos decir que Colombia sólo es narcotráfico”.

Erika / Séptimo semestre

“Las telenovelas están mostrando de Colombia que el narcotráfico, que el contrabando, que la violencia, pero es lo que se está viendo ahorita en el país y es una realidad que no se puede ocultar”.

Carmen / Séptimo semestre

“Esas historias hay que contarlas, la de *Escobar, el patrón del mal* hay que contarla porque son hechos que nos marcaron a nosotros”.

Ángela, Sexto semestre

“Hay que tener cuidado con las narco-novelas, con las telenovelas que nos venden prostitución, prepagos; porque hay niñas que se pueden dejar influenciar fácilmente”.

María / Sexto semestre

El tratamiento de algunos temas de violencia y narcotráfico por parte de los programas televisivos de ficción resulta cuestionable para algunos, quienes manifiestan que las tramas hacen apologías innecesarias de los delincuentes y no llevan a la reflexión.

“En el caso de las narco-novelas, puede que (la historia) haya pasado, pero la pueden contar desde la víctima, entonces lo que están haciendo es glorificando a los delincuentes”.

María / Sexto semestre

“La imagen de Colombia se ha visto muy afectada por las películas y por las telenovelas colombianas, donde sólo reflejan la violencia, la prostitución”.

Celina / Sexto semestre

Historias relacionadas con pobreza y desplazamiento

La telenovela colombiana –y también la latinoamericana- se caracteriza por contener dentro de sus estructuras narrativas el enfrentamiento de clases entre ricos y pobres, además de hacer visibles, sobre todo en los últimos años, problemas sociales como el desplazamiento, bien sea por razones económicas o por razones del conflicto armado, y el fenómeno de la pobreza en todas sus expresiones. “En la telenovela *¿Dónde carajos está Umaña?*, creo que era una familia de Bogotá que tenía que huir por cuestiones económicas”, menciona Fernanda. “El asunto de la movilización de la zona rural a la ciudad ella está ahí, entonces ella –Rosa María, de *Allá te espero*- es el tema central ahí”, subraya Julieth.

“La problemática colombiana que es el desplazamiento, que esta familia (de *Allá te espero*) lo sufre debido a problemas económicos”.

Celina / Sexto semestre

“En la telenovela no muestran otras problemáticas, sino que se enfocan apenas en la de viajar ilegalmente, pero no muestran todo como ocurre en realidad en Colombia”.

Ivette / Sexto semestre

“En *Allá Te Espero* esa temática es muy importante, habla de cómo este personaje se quiere ir a Nueva York a buscar otro futuro, pues ahora es lo que queremos hacer todos los latinoamericanos”.

Ángela / Sexto semestre

En el tratamiento sobre la pobreza, se evidencia que los entrevistados otorgan valor significativo a aquellos personajes que saben enfrentar sus limitaciones económicas y, gracias a su trabajo y esfuerzo personal, logran reivindicarse en la sociedad sin tener que acudir a las vías fáciles o a los negocios ilícitos.

“A la gente le gusta eso, ver interactuar y ver ese proceso de cambio que sufre el personaje, especialmente cuando de clases sociales se trata. Para mí, *Yo soy Betty la Fea* rompió la temática de la niña bonita, pobre y sufrida que resulta siendo millonaria. Sí, era pobre, pero en su condición de pobre siempre se veía bonita”.

Fernanda / Sexto semestre

“Rosa María, aunque ella mintió en la empresa diciendo que no tenía hijos para poder trabajar, ella no se iba a quedar esperando que el esposo llegara a Estados Unidos y le enviara dinero; ella sabía que tenía a su hijo y a su familia en la ciudad y que tenía que sacar dinero de algún lado”.

Julieth / Sexto semestre

Historias que incluyen grupos minoritarios en sus relatos

Un elemento clave dentro de la trama, que ha contribuido a visibilizar los derechos de poblaciones o grupos minoritarios, es que se pone en escena a miembros de las comunidades LGTBI, poblaciones indígenas o afrodescendientes, personas con discapacidad o necesidades especiales, entre otras. “Por lo menos, en esa telenovela de *Chepe Fortuna* salía Endry Cardeño, un reconocido travesti, y la gente ya no se asustaba”. “*Todos Quieren con Marilyn* fue una telenovela que trató un tema crudísimo, que es la parte de las prostitutas, y, aparte, exploraba muchísimo la historia de ellas”.

Los personajes

En lo concerniente a los personajes, los relatos del melodrama circulan alrededor de los principales y los secundarios, de los protagonistas y los antagonistas, teniendo en cuenta que se pueden describir desde un punto de vista físico –aspecto, constitución, atuendo- o un punto de vista psicológico –comportamiento, opiniones, actitudes-.

Aquí es necesario advertir que los consultados recuerdan muchas telenovelas colombianas gracias a uno o dos personajes significativos que despertaron la atención del televidente por su forma de vestir, por su forma de hablar, por la calidad actoral de quien los representaba o, sencillamente, por sus ademanes o rasgos en la caracterización.

“Son historias de amor que casi nadie se las cree, pero que le gustan mucho a la gente porque representan su vida cotidiana, muestran sus vivencias, sus hogares y sus problemas, con personajes que son como uno y que hacen reír o hacen dar rabia o hacen llorar”.

Fernanda / Sexto semestre

Personajes principales

Se definen como aquellos en torno a los cuales gira el relato, sobre los cuales recae el desarrollo de la trama y que, generalmente, ejercen los roles de protagonistas o antagonistas. En el caso particular de la telenovela *Allá te espero*, desde un comienzo se evidenciaron los personajes principales, Rosa María y su pareja, tal como lo señalan los siguientes fragmentos: “La telenovela se desarrolla es entorno a la vida de ella, a todo lo que pasa con su esposo, con su hijo, con su empleo, con la situación que está viviendo”, señala una estudiante. “Rosa María siempre está presente en todo porque, de uno u otro modo, la telenovela se desarrolla en torno a la vida de ella”, menciona otra participante.

“Yo creo que es la protagonista, siempre que la veo es la lucha de ella acá en Colombia: que él la engaña, el romance que empieza a tener con el jefe, la lucha del hijo, como ella se tiene que venir de allá... El centro es ella, porque el marido está en Estado Unidos”.

Julieth / Sexto semestre

“La protagonista (Rosa María) también por su sencillez. A veces pasa como desapercibida, porque es muy buena y uno se siente como pecador al lado de ella. Se ve que es una mujer criada con sus principios, valores y con la religión católica marcada”.

Celina / Sexto semestre

Personajes secundarios

Estos personajes tienen la función de sustentar a los personajes principales, en calidad de ayudantes u oponentes, pero –en la mayoría de los casos- no modifican la historia principal, aunque pueden resultar llamativos para el televidente.

“La gringa (en *Allá te espero*) que siempre estaba bien vestida, con medias veladas, su blazer de acuerdo con la ocasión. El papá de Rosa María, cuando estaba en el pueblo, usaba sus sombreros y su poncho y, obviamente, en la ciudad ya no lo hacía”.

Ivette / Sexto semestre

“En Allá te espero recuerdo mucho al señor que le gustaba la muchacha de la silla de ruedas, pero que su machismo no lo dejaba estar con ella. También recuerdo a la dueña del restaurante, una caleña que se reconocía por su forma de hablar, y al hijo de la hermana de ella, que eran niños criados con cultura americana”.

Celina / Sexto semestre

“El francés, muy en su bohemia, muy en su romance por el hecho de ser francés, era el centro de atención, específicamente, para mujeres. Los compañeros de la empresa, la discapacitada, el jefe... El hijo de Rosa María, no me acuerdo del nombre, los ojos, la expresión del rostro, la forma en que miraba hacia arriba y se encomendaba a Dios. El gordo Benjumea (actor que representa al padre de Rosa María) también con su sombrero, su ruana y su correa... La esposa del gringo era una mujer totalmente a la moda”.

Fernanda / Sexto semestre

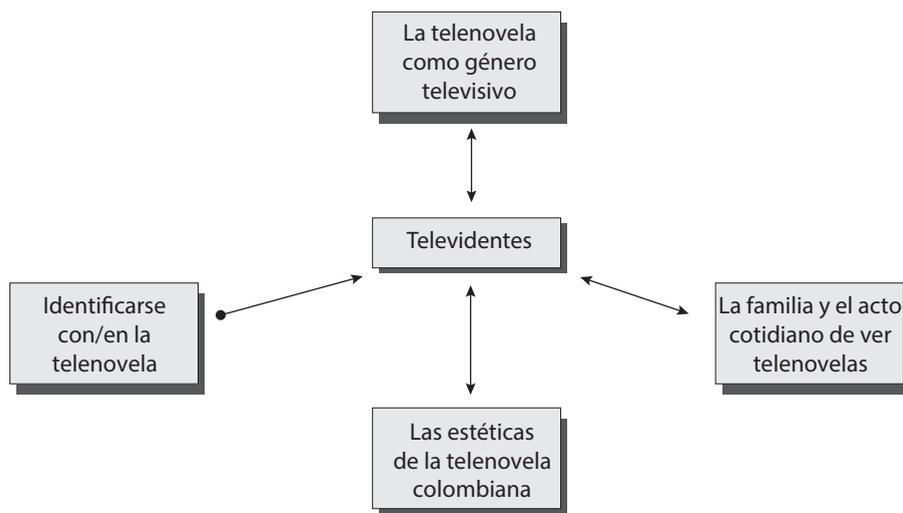
Como un elemento particular de esta telenovela colombiana, se destaca el papel relevante de la mamá de Rosa María quien, pese a ser un personaje secundario, adquiere importancia dentro de la historia. “La mamá de la protagonista marca mucho, porque es una mujer inconforme, es una mujer que quiere hacer algo y no sabe cómo hacerlo”, afirma una entrevistada. “Yo creo que, por diálogo, el que se hace notar más como personaje secundario sería el de Alejandra Borrero (mamá de Rosa María), por el carácter fuerte que le imprime al personaje”.

“Yo creo que, por diálogo, el que se hace notar más como personaje sería el de Alejandra Borrero (mamá de Rosa María), por el carácter fuerte que le imprime al personaje”.

Mariana / Séptimo semestre

Televidentes y telenovela

En esta categoría se presentan los hallazgos, a manera de fragmentos del relato, sobre las miradas que poseen los estudiantes universitarios acerca de las reflexiones sobre el acto cotidiano de ver telenovelas, las estéticas del melodrama y las formas de identificarse con este producto mediático.



Al respecto, la estudiante Fernanda dice: “Yo no me explico cómo era que respondía para los deberes del colegio, pero me la pasaba viendo telenovelas y haciendo las tareas al mismo tiempo”. Karina, de octavo semestre, agrega: “Hoy los diversos temas que toca la telenovela también han permitido que surjan otros televidentes como, por ejemplo, los jóvenes universitarios, los profesionales y los más variados grupos que se han dejado seducir por estos espacios”.

La familia y el acto cotidiano de ver telenovelas

El acto de ver telenovelas, de acuerdo con los participantes, se ha convertido en un ritual que involucra, de una u otra manera, a los miembros de la familia, a los vecinos, a los amigos. “El único momento familiar que tenemos en común a las ocho de la noche, que todos estamos en la casa y no sólo mis tías y mi abuela, sino también mis primos de quince y trece años, es el momento de la telenovela, porque nos gusta a todos” acota Fernanda, enfatizando en la importancia del encuentro familiar. “Los temas de las telenovelas se vuelven como el tema del diario vivir de las personas, entonces eso hace que yo vaya y vea un poquito, me engancha”, complementa otra estudiante.

“A mi mamá le gustaba dejarme en el corral y prender el televisor mientras veía telenovelas y pues yo, desde niña, me quedé con esa costumbre”.

Fernanda / Sexto semestre

“A mi particularmente las telenovelas no me gustan, yo las veo es por mi mamá. Ella más bien se sienta y me cuenta; aparte de eso, ella es una de esas personas que se cree el cuento de las telenovelas”.

María / Sexto semestre

Los entrevistados también ponen de manifiesto que la telenovela es un punto de encuentro y de conversación para la familia. “Mis tías, cuando vemos una telenovela que nos gusta, es como el único tema que tenemos para hablar. Veo telenovelas por cuestión de familia: mi abuela y mi mamá me sentaban a ver telenovelas junto a ellas”, comenta Fernanda.

“Las telenovelas unen las familias, y para el colombiano lo importante es la familia y si está unida muchísimo mejor. Si están todos reunidos, viendo la telenovela, eso es muchísimo mejor... En mi familia son muy telenoveleros. Mi papá, por ejemplo, se pone a ver la telenovela y a veces se sienta al lado y se pone a contármela y a hablarme de lo que sucedió en el capítulo de hoy”.

Julieth / Sexto semestre

“En mi familia, por ejemplo, la telenovela de las nueve la vemos mi abuela (80 años), mi tío (62 años, abogado), mi tía (61 años, enfermera), mi prima (37 años, enfermera), mi sobrino (10 años) y yo. Es el momento en que nos encontramos, nos acomodamos en la sala y vamos hablando sobre lo que pasa, pasó y supuestamente pasará en la historia. Se convierte en tema de conversación para el desayuno y el almuerzo entre aquellos que coincidimos”.

Jairo / Quinto semestre

Las estéticas de la telenovela colombiana

El televidente genera unas rutinas y unas relaciones con cada capítulo de la telenovela que observa cada tarde o noche, en donde aparece una forma diferente de goce que desborda la trama y se inserta en sus vivencias, en sus ilusiones, en su verse reflejado. Según Omar Rincón, crítico de televisión, la telenovela colombiana sirve para disfrutar un placer conocido, para comprender las cosas que atormentan o divierten a una sociedad, para encontrar las morales colectivas, pensarnos desde el amor y para comprender la política del país. Por esta razón, para este investigador, la telenovela es la estética de la repetición, el televidente se emociona y goza con un placer conocido: una mujer pura que salva al hombre equivocado, una historia que ya sabe en qué va a terminar, pero lo sorprendente radica en cómo se la van a contar. “Mientras los intelectuales van a ver los contenidos, los televidentes disfrutan de un relato popular que cuenta desde la narrativa oral y la moral del pueblo. Donde unos ven contenidos, otros ven cuentos” (Rincón, 2010: 2). También hay una estética del fragmento –comprender cada momento o capítulo sin necesidad de verse toda la historia- y una estética de la dilación -existe un final conocido que se espera durante 150 o 200 capítulos-.

Los informantes, en este apartado, hacen mención de algunos elementos estéticos que resultan significativos para el disfrute del relato melodramático. Un primer aspecto asocia la estética con belleza, es decir, con la buena calidad y la limpieza técnico/narrativa en los procesos de preproducción, producción y postproducción de la telenovela.

“El cuidado en la iluminación, entre otros aspectos, hacen de la telenovela colombiana un producto de exportación. Otro aspecto destacable es la calidad de la producción, la calidad de los escenarios y vestuarios utilizados para recrear determinados ambientes”

Karina / Octavo semestre

“Por la estética, por el color de la cámara, por los colores, los tonos, los personajes, los extras que utilizaban, se notaba que eran demasiado colombianos”.

Julieth / Sexto semestre

Otro aspecto que los informantes consideran relacionado con la estética de la telenovela apunta hacia la verosimilitud del relato y la forma en que éste transmite visiones de mundo o ideologías diferentes.

“Yo creo que la televisión, los medios y toda nuestra cultura nos ha vendido el sueño americano: es en Estados Unidos donde uno puede progresar, donde nos pagan, donde vamos a trabajar”.

Julieth / Sexto semestre

“Las telenovelas cambiaron en el momento en que se dieron cuenta que los televidentes ya no sirven como vasos contenedores donde les llega la información (...), el ingrediente para que una telenovela sea exitosa es lo popular, porque la cultura popular tiene que estar ahí para que enganche”.

Celina / Sexto semestre

“Las narco-novelas han visibilizado entre el público televidente una estética de lo narco, de las cirugías estéticas, del dinero fácil, de los lujos y los excesos que bordean lo ordinario y lo estrambótico”

Karina / Octavo semestre

De lo dicho por los informantes, la velocidad, el vértigo o la duración de una telenovela son también elementos muy significativos en la estética telenovelesca, desde la perspectiva de la dilación mencionada anteriormente. “Me gustan las telenovelas donde hay velocidad, donde hay adrenalina, donde siempre está el peligro y donde el protagonista está en un vaivén”, apunta Julieth con entusiasmo. “Van alargando las cosas, pero me parece que hay cosas de la telenovela que están bien hechas”, dice Celina. Otros participantes se inclinan por la presencia de lo autóctono como elemento estético relevante, tal como lo propone Fernanda: “Lo rescatable (de *Allá te espero*) fue que trató de que (los personajes extranjeros) fueran latinoamericanos, entonces no tenían que representar totalmente a Nueva York, porque eran varias personas de diferentes culturas las que convivían en el mismo lugar”.

Identificarse con/en la telenovela

Esta característica surge a partir de los aportes de los informantes en torno a la posibilidad de identificarse con los personajes o las situaciones que se exponen en una telenovela, ver reflejadas sus aspiraciones o inquietudes en el guion o estar a favor/en contra de los dilemas morales que allí se plantean. Se mantiene aquí el contexto de la telenovela *Allá te espero* y es en este apartado en donde aparece la mayor cantidad de relatos, dada la alta participación en el grupo de discusión y los amplios aportes durante la entrevista.

“Esa mujer (Rosa María, de *Allá te espero*) que es echada para adelante, esa mujer que no deja su hogar, que no deja a su familia, que no prefiere a un novio, que no prefiere un empleo por su hijo. Esa es la que me caracteriza, (con ella) me identifico (...). Pues me representa a mí y me hace sentir identificada con mi hogar porque mi mamá habla así, con ese amor, con eso de ¡mamita! (...). Lo que me identifica de esa telenovela es eso, que los colombianos somos muy empujados”.

Katty / Sexto semestre

“En ciertos aspectos, como en esas ganas de viajar, de conocer, me identificaba. La protagonista es madre y yo soy madre. Si en algún momento de mi vida yo tengo que tomar una decisión para el bienestar de mi hijo -alejarme de mi familia-, pues en algún momento de mi vida lo tendré que hacer y no lo pensaré dos veces... Con esa parte de la telenovela sí me identifico”.

Celina / Sexto semestre

“Yo si me identifico con la telenovela, porque quizás también tengo -no el sueño americano- sino el sueño de poder viajar a otro país a seguir preparándome”.

Gustavo / Sexto semestre

“En *Allá te espero* o en cualquier otra telenovela, uno se siente identificado con cualquiera porque son personas como uno, las personas que comparten sus tradiciones, sus creencias, su cultura. En el caso de Rosa María, se trata de una familia muy tradicional y, por lo menos, yo la asemejo con mi familia, porque en mi casa también pasa eso de que, si algo me pasa a mí, lo sienten todos... Las telenovelas hacen que el público se identifique con los personajes”.

Mariana / Séptimo semestre

Es importante resaltar que todos los entrevistados expresaron que algún elemento de la telenovela *Allá te espero* les permitió identificarse o sentirse representados en el relato melodramático, con lo cual se evidencia el potencial de la telenovela colombiana para influir en la cultura y para servir de espejo del país, de ventana para mirar la realidad nacional desde una narrativa ficcional.

La telenovela: un escenario/discurso potencial para educar

La telenovela colombiana se constituye, entonces, en un espacio o escenario potencial para la educación, puesto que posee un sinnúmero de posibilidades pedagógicas, didácticas y formativas que, de acuerdo con el paradigma educativo, la intencionalidad del docente, las características de quienes aprenden y el contexto, permiten promover procesos de enseñanza-aprendizaje innovadores que sirven para desmitificar esa frase célebre de “la letra, con sangre, entra” y darle paso a una expresión más humana: “la letra, con risa y buenas historias, entra”.

Se reconoce, de esta forma, que la telenovela hace parte de la industria cultural, en tanto es un producto destinado al entretenimiento que puede utilizarse potencialmente en los ambientes de aprendizaje porque está arraigado en la cultura colombiana. Al respecto, la estudiante Fernanda, de sexto semestre, afirma: “Si la pensamos como una industria cultural, en Colombia, es posible que aprendamos con ella. Una telenovela atrapa por completo a la gente; nuestra tradición cultural viene de la telenovela”.

El desafío educativo de la telenovela

La televisión, desde sus estéticas, géneros, narrativas y técnicas constituye un espacio/discurso/dispositivo/medio potencial para la educación. Según los informantes, existen fortalezas que permiten pensar lo audiovisual como escenario para promover aprendizajes en todos los campos del conocimiento, desde otras sensibilidades y otros modos de contar.

“La telenovela tiene todas las posibilidades de erigirse como una estrategia pedagógica. La multiplicidad en los temas que aborda, la caracterización de los personajes y la recreación de un sin fin de situaciones, la convierten en una alternativa interesante para fortalecer la práctica del docente e incentivar el proceso de aprendizaje en los estudiantes”.

Jairo / Quinto semestre

“Yo creo que sí, porque hay telenovelas que sí enseñan (...). La telenovela (*Allá te espero*) nos enseña que hay personas colombianas que quieren viajar al extranjero a buscar un mejor futuro y, además, muestran las capacidades que tienen esas personas para lograr ese sueño que tienen”.

Ivette / Sexto semestre

En este desafío educativo que posee la telenovela como estrategia pedagógica, resulta importante, según los entrevistados, replantear el papel del docente, del estudiante y de los contenidos, para generar nuevos elementos que enriquezcan los

paradigmas o modelos educativos y reconozcan que la educación está íntimamente ligada con la cultura.

“Si la telenovela sabe definir una temática educativa, las personas aprenden; si la telenovela da historias de vida, la gente aprende; si es de chistes y cómica, igualmente la gente aprende de los chistes y la forma de ser del personaje. Lo que la telenovela quiere mostrarle a la gente, eso lo aprende”.

Julieth / Sexto semestre

“El desafío educativo de la telenovela en el aula depende, como en toda estrategia pedagógica, de la intencionalidad del profesor para abordar un tema de matemáticas, química, sociología o lenguaje, solamente por citar algunas áreas, tomando como punto de referencia un episodio o suceso desarrollado en la telenovela”.

Karina / Octavo semestre

Acerca del papel de los medios

En este apartado se contempla una reflexión constante alrededor del papel de los medios masivos en la sociedad, el problema de la competencia permanente por el *rating* y la responsabilidad en el tratamiento de la información tanto en lo noticioso como en lo ficcional.

“El problema es que los medios rayan en el amarillismo, para mostrar, para ganar *rating*, para mejorar sus producciones. Nuestros medios hacen ver a los colombianos como ilegales, le muestran lo que les conviene a ellos que Usted vea”.

Mariana / Séptimo semestre

“Los medios masivos de comunicación pretenden crear una imagen en las personas (...) no nos están mostrando lo que de verdad pasó en esa época (sobre un hecho histórico, por ejemplo), imponiendo una historia desde su punto de vista y, en este caso, lo hacen a través de las telenovelas. (Me preocupa) la poca importancia que se le da en los hogares a los medios de comunicación social como la televisión”.

María / Sexto semestre

“Las telenovelas nos muestran de manera chistosa, porque somos ingeniosos pero malos, o sea, nos muestran desde la parte negativa; son parte de la cultura latinoamericana, entonces uno cree en lo que ve en esas telenovelas, se hace un imaginario de lo que ve, del amor, de las mujeres, de los hombres, del colombiano: entonces, sí, yo sí creo que nos muestran como malos”.

Ángela / Sexto semestre

Estas consideraciones ponen de manifiesto que, aunque se acepta que la televisión y las telenovelas pueden desempeñar un importante rol como estrategias pedagógicas

o didácticas, es necesario reflexionar sobre las tres funciones que le competen, particularmente, a la televisión: educar, informar y entretener.

La colombianidad en la telenovela

En esta segunda categoría aparecen los hallazgos acerca de la forma en que los estudiantes universitarios construyen la categoría *colombianidad*, desde sus concepciones acerca de nación, lo que implica ser colombiano o colombiana en Colombia o en el extranjero, las percepciones del colombiano sobre el extranjero y las imágenes de nación que se configuran desde la telenovela.

Al respecto, Martín-Barbero (2000) afirma que Colombia es un país de países, un país en donde las regiones guardan características tan particulares y diferenciales que parecen pequeños países dentro de un gran país. De hecho, a Colombia se le denominó país de regiones debido a la fortaleza de identidades como la paisa, la opita, la santandereana, la costeña o la llanera; esas identidades no solamente dan cuenta de los arraigos persistentes en los ámbitos de origen, sino también en aquellos que acogen a los emigrantes.

Por lo tanto, el abordaje del concepto de región enfrenta grandes problemas, tanto en lo metodológico como en lo epistemológico, muy similares a los que surgen cuando se pretende delimitar el concepto de ciudad, espacio, espacio social o territorio, puesto que se trata de ideas o definiciones que se han construido a partir de múltiples aproximaciones, en donde ha primado la divergencia sobre la convergencia, razones por las cuales el acuerdo y la síntesis escasean. Esta diversidad de acepciones se explica por el hecho de ser conceptos que se han elaborado desde múltiples disciplinas o campos del conocimiento, en donde es difícil hallar o establecer la preeminencia de una sobre otra.

Según Martín-Barbero (2000), una región está hecha de expresiones culturales y de situaciones sociales a través de las cuales se hace evidente, en Colombia, un desarrollo desigual que afecta a todo el país. La región expresa esa particular desigualdad en todas sus expresiones y pone de manifiesto que necesita de la nación al mismo tiempo que la realiza, lo cual se traduce en que las regiones -oriente, occidente, caribe, sur, llanos, etc.- no pueden pensar sus economías separadamente.

De acuerdo con los entrevistados, existe una cualidad que permite identificar a los colombianos desde unos rasgos propios de la colombianidad, los cuales se hacen evidentes en cualquier parte del mundo, puesto que los nacionales se caracterizan por algunos aspectos físicos y de comportamiento que son reconocibles tanto en el país como en el extranjero.

“Las personas, especialmente las de Colombia, son muy fáciles de identificar; nos reconocen como colombianos, en otras partes del mundo, por nuestras culturas, nuestras costumbres, nuestra forma de ser”.

Fernanda / Sexto semestre

“Los rasgos físicos del colombiano, el color piel de los colombianos, ese color como canelita que nos distingue. Yo digo que el colombiano se identifica por el color de piel, el cabello y la ropa, nos vestimos muy normal, muy casual, por lo que no tenemos estaciones”.

Celina / Sexto semestre

“Los colombianos somos personas, como dicen coloquialmente, echadas pa'lante, somos gente que no se le arruga a nada, gente que, si se presenta algún problema, de algún modo u otro busca la solución: que si no hay agua, se busca agua; que si no hay sombra, se planta algo que cree sombra”.

Ángela / Sexto semestre

“Los colombianos tienen muchas situaciones difíciles, en este caso las económicas, pero saben que si les toca salir adelante, que si les toca desapegarse de lo que son, con tal de surgir, lo hacen... Los colombianos son trabajadores y, si tienen un grupo familiar: mamá, papá, hijos, están pendientes de su familia”.

Mariana / Séptimo semestre

“Yo creo que lo que enamora, en nuestro país, es el trato amable de las personas. Nosotros, por muy difícil que sea una situación que estemos pasando, siempre tenemos una sonrisa, siempre hay un saludo cordial. Ponemos a una persona europea al lado de una persona colombiana o latinoamericana y se nota la diferencia, porque nosotros hablamos con más acercamiento, con más amor”.

María / Sexto semestre

La colombianidad es una categoría que se expresa, se construye y se reconoce, concretamente, en la telenovela y en la vida cotidiana. Así lo expresan algunos testimonios, en donde se hace evidente que el melodrama televisivo muestra – casi siempre- las características de aquello (sujetos, elementos o acciones) que se considera como colombiano.

“Se vio representado el país, se mostró la problemática que vivió esta chica (*Allá te espero*) por llevar esa doble vida, con su novio, con su familia y con

todos los de la universidad, mostró la realidad, lo que pasa, lo que se le vino encima a ella por llevar esa doble vida”.

Katty / Sexto semestre

“Los colombianos acostumbramos a las charlas en la cocina o el típico café en la mañana para conversar. Los de Colombia son mucho más amables, están mucho más pendientes”.

Fernanda / Sexto semestre

“Se está mostrando la parte humana de nosotros, se está mostrando que Colombia no es solamente violencia. En el caso de *Allá te espero*, yo digo que uno queda enamorado totalmente de Colombia, esa telenovela representa nuestro país, representa a Colombia como una nación positivamente, porque está mostrando la cara linda de nosotros”.

Julieth / Sexto semestre

“Todos somos colombianos y ahí (en *Allá te espero*) está saliendo una parte de Colombia, está saliendo una región de Colombia, está el lenguaje de Colombia, la cultura de Colombia, el amor con el que se hablan unos con otros, la amabilidad, el amor, el cariño con el que nos hablamos. Para mí eso es fundamental, porque Colombia no es solamente narcotráfico, Colombia no es sólo mujeres que quieren vender su cuerpo, Colombia es gente amable, gente trabajadora, gente que no se le arruga a nada, que es gente que si se presenta algún problema, de algún modo u otro busca la solución”.

Katty / Sexto semestre

Concepciones acerca de nación

Dentro de los aportes realizados por los informantes, se destaca que las concepciones o ideas que se tienen de nación, tanto las construidas desde la telenovela como las aprendidas en su proceso educativo, se asocian, en algunos casos, con territorio, mientras que en otros se asumen como sinónimos de país, estado, república, patria u otros. Al respecto, las telenovelas colombianas proponen al televidente -según los participantes en la investigación- ciertas imágenes de nación en las cuales se reflejan los ideales de territorio y de identidad.

“Para mí la nación son las personas que están en este país. La nación son las personas, en este caso, son los talentos que han dejado en alto el nombre del país; por ejemplo, los deportistas, los cantantes y también algunas actrices, los actores que han recibido galardones y eso... Personas, talento, capacidades”.

Ivette / Sexto semestre

“Territorio, cultura, tradición, costumbres, paisajes... Cuando me hablan del término nación, yo lo asumo no sólo como un territorio, un mapa terrestre, un mapa físico, sino como la parte de cultura, de costumbre, de tradición que tie-

ne Colombia. A pesar de que muchas naciones tienen el mismo idioma, todas tienen culturas diferentes, todas tienen tradiciones diferentes”.

Mariana / Séptimo semestre

“Para mí nación es un grupo de personas que se encuentran geográficamente ubicadas en el mismo sitio, compartiendo costumbres, tradiciones y viviendo bajo los mismos parámetros. Para mí una nación se identifica por la gastronomía, el lenguaje, las costumbres que tienen sus habitantes, la cultura en los hogares”.

Katty / Sexto semestre

“Diversidad, esa es la palabra que engloba todo lo que es la nación para mí; la diversidad de costumbres, de dialectos, de formas de vestir y esa diversidad, al mismo tiempo, nos hace iguales, nos hace pertenecer a Colombia. Esa multiculturalidad que poseemos en diferentes regiones del país es lo que nos identifica como colombianos”.

Fernanda / Sexto semestre

“La asocio con las personas, con la calidad humana de las personas, con costumbres, creencias, valores, vestuario, con la manera de hablar que identifica a unos de los otros; uno recuerda paisajes, lugares que quizás ha visto en la televisión o a los cuales ha viajado y ha conocido, gente, campesinos, diferentes caras, diferentes cosas... Para mí eso es nación”.

María / Sexto semestre

“Desde las cosas más pequeñas, desde la tradición de decir bendición papá o bendición mamá, hasta que me nombren el Cerro de Monserrate, el Parque de San Agustín, todo eso es Colombia, porque son cosas que son únicas de esta región, de este país”.

Mariana / Séptimo semestre

“Cuando yo pienso en Colombia lo primero que se me viene a la mente es el vallenato, la multiculturalidad, para mí eso es Colombia”.

Ángela / Sexto semestre

Ser colombiano/colombiana en Colombia

Este apartado hace referencia a los discursos en los cuales se habla sobre las implicaciones de ser colombiano o colombiana en Colombia, es decir, para los nacionales que residen en el país, según la telenovela. Aquí las posturas introducen lo regional, lo urbano y lo rural, las costumbres, la forma de vestir y la idea del emprendimiento como características particulares.

“A Colombia, a mi país, lo veo así, con personas echadas para adelante, que de algún modo se trazan metas hasta que logran cumplirlas. Yo creo que lo que

enamora, en nuestro país, es el trato amable de las personas. Nosotros, por muy difícil que sea una situación que estemos pasando, siempre tenemos una sonrisa, siempre hay un saludo cordial”.

Katty / Sexto semestre

“El colombiano tiene la capacidad de sacar cosas, de crear el método para salir adelante de una manera muy creativa; el colombiano crea cosas, aunque también tiene esa capacidad de ser vivo, creativo, echado pa'lante, de sacar agua donde no la hay”.

Julieth / Sexto semestre

“Todas esas cosas, que somos ricos a diferencia de otros países, piensa uno en que es lo que más caracteriza a estas tierras (...). El colombiano, en general, es amable tanto en el campo como en la ciudad”.

Celina / Sexto semestre

“Los temas que se abordan hoy desde la telenovela son aquellos que ocurren en las calles, que tocan a los colombianos ‘de a pie’ que, como nosotros, todos los días tenemos que salir a trabajar, a estudiar, a ponerle el pecho a las cosas”.

Jairo / Quinto semestre

El hombre colombiano

En las telenovelas colombianas, según los testimonios recolectados, pareciera que el rol del hombre no sale bien librado, pues dentro de sus características se enmarca el fracaso, el amor imposible, la irresponsabilidad frente al riesgo, el machismo y la manipulación por parte de sus parejas.

“En la telenovela (*Allá te espero*) yo me doy cuenta que el protagonista le juraba amor a ella y, por irse para allá (Nueva York), a conseguir un mejor futuro, deja todo lo valioso que tiene. Prefirió eso a seguir con su familia y, pues, así hay muchos hombres, que por tener mejor futuro arriesgan lo que poseen. Se dejó llevar por otra mujer, cayó con esta mujer y se le acabó el matrimonio, la vida familiar que tenía acá en Colombia. Hay muchos hombres que se dejan manipular por mujeres y dejan acabar el hogar”.

Ivette / Sexto semestre

La mujer colombiana

Los relatos, en este apartado, apuntan a evidenciar los roles de la mujer –madre, esposa, ama de casa, compañera, ejecutiva o antagonista- de forma positiva, tanto en la telenovela como en la vida cotidiana. Este aspecto lo resume Ángela, estudiante de sexto semestre, quien desde el contexto de la telenovela *Allá te espero*,

se identifica con la protagonista de forma enfática: “Rosa María define más lo que es la mujer colombiana”.

El rol que más se destaca por parte de los informantes con respecto a la mujer colombiana es el **rol de madre**, puesto que los jóvenes universitarios se refieren con mucho respeto y cariño hacia las madres que aparecen en la telenovela *Allá te espero*, particularmente a Rosa María, la protagonista.

“A mí me parece que Rosa María sí, porque para ella lo más importante era ser buena mamá, porque lo principal era el hijo. Además, está la necesidad de salir adelante sin que un hombre la fuera a mantener por tener un hijo, o sea, ella no deja de lado su labor de mamá”.

Ivette / Sexto semestre

“Esa mujer que es echada para adelante, esa mujer que no deja su hogar, que no deja a su familia, que no prefiere a un novio, que no prefiere un empleo por sacrificarse por su hijo. Esa es la que me caracteriza, (con ella) me identifico”.

Julieth / Sexto semestre

“Ella se mantiene firme y eso es lo que me gusta, porque representa a muchas mujeres colombianas. La mujer colombiana es muy allegada a su familia, yo digo que es muy entregada. Lo más importante para ella es el bienestar de su familia. Así tenga que hacer lo que tenga que hacer, lo importante es que sus hijos estén bien... Tiene que asumir, a veces, el rol de papá y mamá y, aquí en Colombia, yo creo que el 70 % ha tenido que asumir ese rol y ella lo representan bien”.

Mariana / Séptimo semestre

El **rol de esposa o pareja sentimental** aparece en los discursos de los informantes, en segunda instancia, como parte de los papeles que cumple la mujer colombiana en la vida social. Los relatos guardan tendencia a defender el rol de la mujer como pareja, en igualdad de posiciones con el hombre, a partir del contexto de la telenovela *Allá te espero*.

“Ella (Rosa María) no se iba a quedar esperando a que el esposo llegara a Estados Unidos y le enviara dinero; ella sabía que tenía a su hijo y a su familia en la ciudad y que tenía que sacar dinero de algún lado”.

Julieth / Sexto semestre

“Acá me parece que hay muchas mujeres así, que no necesitan tener un hombre al lado que les esté dando dinero para salir adelante, sino que sobresalen por sus mismos esfuerzos y capacidades”.

Fernanda / Sexto semestre

El *rol de ejecutiva, ama de casa o compañera de trabajo* -relacionado con la mujer desde su perspectiva laboral- aparece en tercera instancia en las narrativas de los entrevistados, para resaltar el papel de lo femenino en la sociedad y cómo es representado en la telenovela *Allá te espero*.

“En ella (Rosa María) vemos que le es posible quedarse en el país y surgir, salir adelante, nos podemos dar cuenta en el trabajo que le dan y que le va muy bien y demuestra sus capacidades (...). Acá me parece que hay muchas mujeres así, que no necesitan tener un hombre al lado que les esté dando dinero para salir adelante, sino que sobresalen por sus mismos esfuerzos y capacidades”.

Ivette / Sexto semestre

“La esposa del gringo es una mujer totalmente a la moda, en los contextos modernistas, ejecutivos y de su clase social. (Rosa María) es una mujer que demostró que sus conocimientos y su trabajo estaban por encima de su belleza exterior”.

Fernanda / Sexto semestre

“La mujer ejecutiva, es la mujer que no está en la casa esperando que el hombre le lleve lo de comer. Ella, en silla de ruedas, hace seis años esta así y no le importó, siguió adelante (...). La tía, que el esposo la dejó y ella siguió, montó su café internet y mandó al hijo al extranjero a estudiar (...). La esposa del protagonista, que los papás son adinerados y ella siempre quiso ser la vicepresidenta de la empresa”.

Erika / Séptimo semestre

En cuanto al *rol de antagonista*, se hace presente en los relatos de los informantes para señalar los peligros que rodean a las madres, esposas, amas de casa y ejecutivas debido a la presencia o existencia de otras mujeres que no respetan esos roles y atentan contra la estabilidad de la familia. En el contexto de la telenovela colombiana, la antagonista –bonita, seductora, casi siempre trepadora- siempre ha estado presente para confrontar al televidente con dilemas morales que, según la premisa melodramática, pueden ocurrir en la vida real y frente a los cuales se debe estar preparado para enfrentarlos.

“La dueña del restaurante en Nueva York era muy voluptuosa, y fue con la que el esposo de Rosa María la engañó”.

Katty / Sexto semestre

“La otra chica, la otra es independiente, la manera como se viste, su look, la manera como se expresa, la hacen ver como una mujer independiente”.

Ángela / Sexto semestre

La familia colombiana

Los estudiantes universitarios consideran este aspecto como la unidad básica de la organización social. Así como existen características propias de un hombre colombiano y de una mujer colombiana, los relatos de los informantes resaltan la importancia de ubicar a la familia como eje central que congrega a los individuos, que integra y que debe defenderse -en su estructura de padre, madre e hijos-, de los acontecimientos que ocurren en el tiempo, para que siempre permanezca unida, conservando sus valores y formas tradicionales.

“Eso es lo que usualmente representa a los colombianos, ese calor familiar que siempre existe. Una familia colombiana es muy unida, siempre están llamándose (...). Tienen una vida decente y, a pesar de no contar con muchísimo dinero, pueden salir adelante, tienen lo que ellos quieren y necesitan. Eso es lo que se representa a través de la familia, que es protagónica en *Allá te espero*”.

Julieth / Sexto semestre

“En las costumbres, (lo tradicional) se nota mucho porque en la telenovela se ve mucho que estaban acostumbrados a sentarse a comer todos, que la unión familiar era muy importante. Antes de que se fueran a la ciudad, se reunían con los abuelos, que eran importantes para los nietos y, pues, yo me críe así también, con mis abuelos, con mi mamá, en esa unión familiar”.

Ivette / Sexto semestre

“La familia de Rosa María me parece que era una familia muy unida, siempre estaban pendientes todos de todos. Tuvieron que salir de su casa, de su finca, para poder progresar. Se podía sentir que, si a un personaje le faltaba algo, toda la familia lo sentía... Yo lo asemejo con mi familia, porque en mi casa también pasa eso de que, si algo me pasa a mí, lo sienten todos. Yo me sentí identificada con esa familia porque el cariño que ellos se expresaban es muy parecido al que hay en mi familia. Eso yo lo puedo aplicar a la vida cotidiana porque, en momentos de adversidades, la familia es lo primero, son las únicas personas con las que se cuenta; a uno lo puede abandonar todo el mundo, menos la familia”.

Mariana / Séptimo semestre

En muy escasas ocasiones, los informantes hacen mención de otros tipos de familia que aparecen en la telenovela, puesto que se privilegia la estructura tradicional y las demás formas de organización familiar se desconocen o se hacen visibles como fenómenos extraños o lejanos.

“Había una mujer que tenía un hijo y no tenía un esposo, entonces ya no era la familia completa”.

Celina / Sexto semestre

Ser colombiano/colombiana en el extranjero

Para los informantes es evidente que una cosa es ser colombiano en Colombia y una muy diferente ser colombiano en el extranjero. Los comportamientos cambian, las situaciones son diferentes, la forma de vivir en otro país es distinta. El colombiano en el extranjero es otro.

“El colombiano tiene fama de ser trabajador, se le mide a lo que sea, no le importa si es profesional, si es odontólogo o tiene que trabajar de recreacionista, ¡lo hace!”

Celina / Sexto semestre

“Hay muchos países que dicen eso, el colombiano llega y de alguna manera transforma el mundo para su bien. Algunos países nos tienen en mala estima porque hay personas que usan esa capacidad creativa para cosas malas, en otros lugares”.

Julieth / Sexto semestre

“Tenemos mala fama por fuera, tenemos fama de ser narcotraficantes, de que somos ladrones... Eso se debe en gran parte a las narco-novelas y a las series”.

Mariana / Séptimo semestre

Ser extranjero según el colombiano

En este componente se hacen visibles las concepciones que tiene el colombiano sobre lo extranjero –tanto los elementos como los sujetos- que se asumen como extraños, raros, pero susceptibles de ser bien recibidos porque son más avanzados tecnológicamente, son más inteligentes o son superiores. Existen imaginarios alrededor de los extranjeros, particularmente de los norteamericanos, derivados del cine y la televisión. Curiosamente, en algunos fragmentos del discurso de los participantes se hacen evidentes algunas expresiones de xenofobia.

“Me fijé ahí, en la telenovela (*Allá te espero*) que no solo muestran el imaginario colombiano, sino también el imaginario que el colombiano tiene del extranjero. Para un colombiano, ver un extranjero es algo ¡wow!, es una persona diferente, quiero conocerlo, quiero tratar con él, quiero demostrarle que soy amable”.

Julieth / Sexto semestre

“El colombiano hacia el extranjero tiene admiración. El protagonista es del exterior, entonces habla extranjero, habla inglés (...). Por más que sea el extranjero de caché y me mire por debajo del hombro, nosotros somos tan buena gente que lo ayudamos”.

Erika / Séptimo semestre

“El gringo sí (*Allá te espero*), por la modernidad que (ellos) manejan, por la forma en que se visten, por la globalización que se ve en su vestuario, porque su ropa es sencilla, elegante, sofisticada. Siempre se veían como extranjeros, personas de buena vida, que iban a derrochar su dinero en Nueva York”.

Fernanda / Sexto semestre

“Los chinos, los japoneses, los coreanos, taiwaneses, todos son iguales, sus ojos son achinados. El americano, en cambio, es rubio, de dientes amarillos, de piel muy blanca, como delgado. (En la telenovela), el tipo tenía su pinta de extranjero, por su estilo y porque el actor realmente es extranjero, en su fisionomía, en su físico, se notaba que era extranjero. Era uno de esos mochileros, que se vienen a probar nuevas culturas y se le notaba”.

Celina / Sexto semestre

“Sé que hay personajes mexicanos y venezolanos que interactúan con los colombianos y hay algo similar en su vida y algo similar en su añoranza por sus tierras. Los mexicanos y los venezolanos son muy típicos de la parte andina. Por la forma de hablar, se reconoce su país de origen: está el acento del gringo y su complejidad con la pronunciación de letra r, al igual que el francés”.

Fernanda / Sexto semestre

“Tengo una concepción de que el hombre mexicano es machista, pero creo que esa concepción me la creé a partir de ciertas telenovelas”.

María / Sexto semestre

Imágenes de nación desde la telenovela

Por las telenovelas colombianas, en sus tres etapas de desarrollo desde su llegada a las pantallas de la televisión colombiana: literatura o teleteatro, industrialización e internacionalización, han pasado imágenes significativas de nación. En este apartado se recopilan los relatos acerca de los paisajes y los escenarios de la vida cotidiana que aparecen en el melodrama televisivo. Se mantiene el contexto de la telenovela *Allá te espero*.

“Sí, *Allá te espero* sí representa positivamente a Colombia como nación porque está mostrando la cara linda de nosotros. En la telenovela, en cuanto a imágenes, yo veo a Colombia pintada con los paisajes, se muestran las costumbres, se muestran las tradiciones, lo que hacen, lo que comen y como se visten en ese pueblo (Filandia, Quindío), como hablan; ahí se aprende sobre la nación colombiana”.

Katty / Sexto semestre

“Un carnaval, una fiesta, el sonido del acordeón, paisajes, especialmente naturaleza, pájaros, flores, esas haciendas grandes del campo y ese olor a café. Por

el contrario, la casa en Bogotá que salía en la telenovela era como opaca, los muebles oscuros, las paredes oscuras”.

Fernanda / Sexto semestre

“(En la telenovela) tienden a crear una imagen o una percepción de lo que es Colombia, pretenden dar a conocer cierto aspecto de lo que es la nación, de lo que es ser colombiano y significa ser colombiano, y mostrar esa imagen al mundo”.

María / Sexto semestre

Los paisajes

En cuanto a las imágenes de nación, es recurrente la referencia a los paisajes colombianos que se guardan en la mente: paisajes que evocan la vida del campo, la ciudad, la naturaleza. Son imágenes que permanecen desde la infancia y que la telenovela *Allá te espero* contribuye a recordar desde diversos escenarios. También aparecen breves referencias a los paisajes de Nueva York, comparados con los de Colombia.

“Se me vienen a la cabeza los paisajes, lo más representativo de Colombia como el café, el folclor, la fauna (...). Al principio de la telenovela muestran paisajes hermosos, porque ella (Rosa María) es de un pueblo. Hace tiempo que en las telenovelas no se veían esos paisajes colombianos”.

Celina / Sexto semestre

“Las imágenes sí permiten identificar los lugares; por ejemplo, los cafetales y la gente hablando con acento paisa, entonces uno dice ¡sí, eso es del Eje Cafetero!, es el paisaje más frecuente en *Allá te espero*”.

Mariana / Séptimo semestre

“En Nueva York guardan un espacio para los árboles y el resto son casas o edificios inmensos. Los paisajes son totalmente diferentes; allá (en Estados Unidos) hay varios lugares desérticos”.

Julieth / Sexto semestre

Los escenarios de la vida cotidiana

Las técnicas de producción televisiva permiten crear y recrear espacios reales o imaginarios mediante la unión de imágenes y escenas grabadas en diferentes lugares o construidas mediante software especializado en un computador. En las telenovelas, tanto las escenas grabadas en interiores -espacios cerrados- como las captadas en exteriores -al aire libre- muestran espacios escenográficos trabajados con cuidado para semejar la realidad de una calle, una casa, un parque o una tarde de lluvia.

Según Martín-Barbero (2010), muchas escenas de las telenovelas regionales fueron grabadas en estudios profesionales de televisión en Bogotá, con el fin de recrear espacios tradicionales como las casas, las tiendas y los locales comerciales de los pueblos. Ejemplos de trabajo de dirección de arte y escenografía, para economizar costos de producción, se pueden encontrar en producciones de vieja data como la cantina de *Quieta Margarita* y la sala de la casa de Epifanio del Cristo Martínez, en *Caballo Viejo* y, en el caso de *Allá te espero*, en las oficinas, el restaurante y los bares de Nueva York, que eran recreados en estudios de Bogotá. Estos espacios son construidos con elementos icónicos que permiten conseguir credibilidad y verosimilitud ante el televidente.

“Los lugares que aparecen tienen fuerte relación con la vida cotidiana del televidente. La cocina del restaurante, por ejemplo. Cecilia empezó trabajando en restaurantes que eran poco higiénicos, bastante bizarros y grotescos”.

Fernanda / Sexto semestre

De acuerdo con los jóvenes universitarios, *lo urbano*, desde la telenovela *Allá te espero*, aparece específicamente cuando se hace referencia a dos ciudades concretas: Bogotá y Nueva York. Son ciudades dotadas de la categoría de grandes metrópolis, inmensas, llenas de complejidad, de caos y de peligro.

“Bogotá es más población, más infraestructura; se destacan las grandes empresas que hay, las oportunidades que le ofrece a las personas. En la telenovela muestran una ciudad muy movida, con muchas empresas, sin embargo, no muestran el peligro (...). Cuando se montaban en el Transmilenio, entonces como que ¡uy sí, es así!”

Ivette / Sexto semestre

“La primera imagen que recuerdo es la casa de la tía a donde ellos llegan. La señora (la tía de Rosa María) tiene una sala de internet, con una venta de comida al mismo tiempo y todos ellos llegan a vivir ahí, en Bogotá (...). La casa de la tía es una casa antigua, que se ve que no es un barrio bueno. La tía vive en un estrato bajo, en un barrio popular de Bogotá. Las paredes eran blancas y las columnas verdes, todo en madera. El internet se veía que no era nada moderno, las mesas de madera, se veía como un lugar montado con muy escasos recursos y no era un lugar muy bonito”.

Celina / Sexto semestre

“En Bogotá, el ritmo es que todo el mundo trabaja en sus cosas, todo el mundo anda pendiente de lo suyo, en Bogotá todo el mundo es como ensimismado”.

Mariana / Séptimo semestre

“A Bogotá no la conozco, pero sí tengo una imagen que he construido de la capital a través de todas las telenovelas, de noticieros, de programas de

televisión. Creo que Bogotá es caos vehicular, delincuencia común, ladronismo... Las casas de allá -en las telenovelas siempre hacen montajes- yo tengo entendido que no pueden tener la puerta abierta, siempre tienen que estar encerrados”.

Katty / Sexto semestre

“El sonido de Bogotá es de humo, pitos de tránsito, de tráfico, pasos de mucha gente, gente acelerada, gritos, en una que otra ocasión cuestiones violentas. Bogotá es algo más absorbente, más lúgubre, es una ciudad que está creciendo demasiado y que es caótica”.

Fernanda / Sexto semestre

“Cuándo están en Nueva York, se centran más en la pensión de la señora donde él vive, porque ahí es donde nace el romance entre ellos dos. En Nueva York me parece que siempre fueron interiores, muy pocas veces fueron calles”.

Fernanda / Sexto semestre

“El restaurante, allá donde va a trabajar el esposo de ella, que es en Nueva York. El restaurante como tal, donde llegaba la gente a comer, era un lugar muy alegre, era un pedacito de Colombia allá”.

Julieth / Sexto semestre

“Nueva York es mucho más lúgubre que Bogotá. Muestran el centro de Nueva York y los edificios con todas esas luces y la gente, el ambiente de allá, una ciudad que todo el tiempo es opaca, aunque se veían las luces de la noche, el ambiente extenuante, las luces de neón”.

Ivette / Sexto semestre

En lo relacionado con los *espacios rurales*, desde la telenovela *Allá te espero*, se hace referencia a la vida campesina, a la vida en ambientes naturales y diferentes a las ciudades, a lugares que son sinónimos de descanso y tranquilidad.

“Generalmente, la vida en el campo es una vida muy cordial, muy amable y es muy raro que alguien sea malo o que alguien haga una mala pasada. La parte del campo todavía refleja a Colombia (...). El 90 % de la población inicialmente fue rural y todavía hay un porcentaje alto viviendo en el campo; eso refleja muchísimo a Colombia”

Fernanda / Sexto semestre

“Primero, en el Eje Cafetero, en la finca de donde ellos vienen, se destacan los cafetales. Después, en Bogotá, ella se queda impresionada de lo grande y de las luces por todos lados (...). Cuando en la telenovela pasaban los cafetales, me acordaba cuando era pequeña y mis papás me llevaban a la finca que ellos tenían, ese ambiente rural lo he vivido mucho”.

Julieth / Sexto semestre

“El Eje Cafetero, indudablemente, cuando salen los cafetales, cuando salen los amaneceres, cuando salen los miradores... Al ver en la telenovela el paisaje, al ver el cafetal, uno se devuelve al paisaje, a lo bonito que es, a como huele, a lo divertido que es estar allá, amaneciendo”.

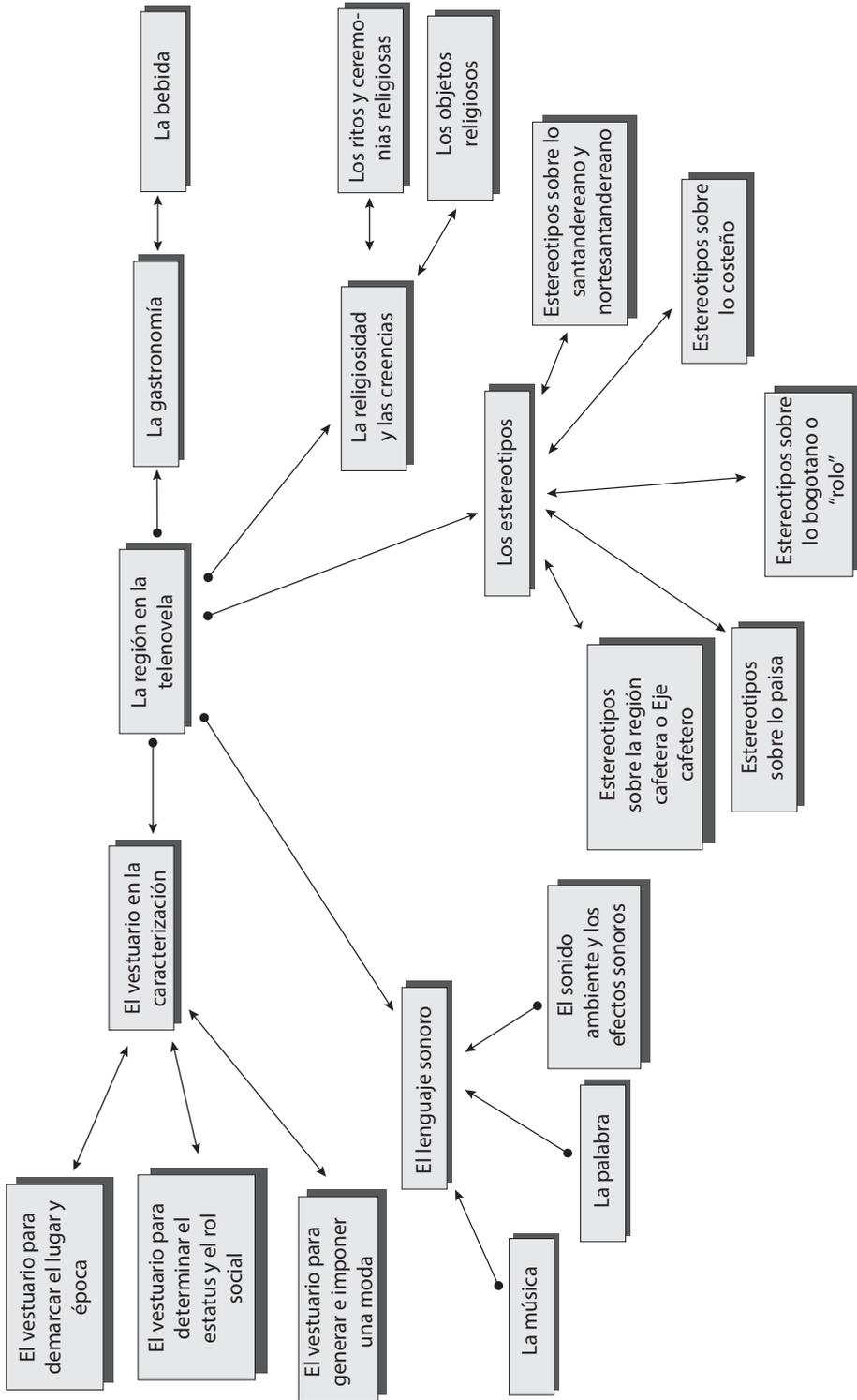
Katty / Sexto semestre

“La finca es un lugar con colores cálidos, es muy soleado, es muy tranquilo, muy tierno, fresco. Él le decía: ¡ay, hija, la finca, los pajaritos, el olor a café!, le hacía referencia a esa vida que antes tuvieron (...). El sonido de la finca de ellos era un sonido de aire, de pájaros y montañas. La casa del campo era más cálida, más tierna, más brillante. Había más luz en esos escenarios. La imagen de ellos, abrazándose y besándose entre los cafetales, despierta muchas emociones, porque ella creció en el campo y también cultivó café”.

Fernanda / Sexto semestre

La región en la telenovela

En esta tercera categoría se consignan los hallazgos obtenidos a partir de la relación entre telenovela y región, que ponen de manifiesto que Colombia es un país de países, una nación integrada por regiones o departamentos que tienen singularidades muy notorias. Aquí los informantes se concentran en cinco (5) componentes claves de la telenovela -el vestuario en la caracterización, el lenguaje sonoro, los estereotipos que emplea la telenovela, la religiosidad y las creencias, además de la gastronomía-, desde donde se construyen los imaginarios de nación, tal como se expresa en la figura siguiente.



Los relatos de los informantes alrededor de este tema ponen de manifiesto que la telenovela colombiana ha mostrado y muestra la región, de diferentes maneras y con múltiples significados, estableciendo que Colombia tiene una estructura imaginada cimentada en las regiones. Se mantiene el contexto de la telenovela *Allá te espero* en muchas de los testimonios.

“Desde la telenovela colombiana hemos viajado por la Guajira, el Eje Cafetero, la Costa, Medellín y, por supuesto, Bogotá... Las historias han mostrado lo regional como un espacio físico y también como un asunto cultural. Por ejemplo, la región andina como territorio, con sus montañas, sus paisajes verdes, tal como aparece en la telenovela *Allá te espero*. Lo cultural manifestado en la música, las formas de hablar y de vestir de los personajes. Ver lo regional en la telenovela nos ha permitido reforzar ciertos estereotipos sobre cada región”.

Jairo / Quinto semestre

“Los aspectos más bonitos de nuestras telenovelas es que han tocado las regiones, explorado sus expresiones culturales, los estereotipos de algunas de ellas se han esparcido más allá de nuestras fronteras”.

Karina / Octavo semestre

“Me di cuenta de cómo el panorama o el ambiente de esa región se relaciona mucho con añoranza, paz, quietud, trata de mostrar cómo la gente que vive allá, en el Eje Cafetero, vive feliz”.

Fernanda / Sexto semestre

En algunos fragmentos del discurso, los entrevistados asumen que lo popular es sinónimo de lo regional, que la cultura popular se construye con los aportes regionales y que, como lo señala García-Canclini, hay una especie de hibridación que se expresa en la multiculturalidad. La telenovela colombiana reconoce esa diversidad y, por ello, ha transitado por relatos de ficción que abordan lo paisa, lo valluno, lo guajiro, lo llanero, lo costeño, lo santandereano y lo bogotano, entre otros.

“Hubo un tiempo en que la telenovela pasó de la telenovela nacional colombiana a la telenovela regional colombiana. Fue cuando apareció *Azúcar, Garzas al Amanecer* que era de los llanos, apareció una de un ciclista que era de Santander, apareció la telenovela paisa, apareció la telenovela valluna, *La costeña* y *el cachaco* y ahí se van matizando esos acentos”.

Fernanda / Sexto semestre

“En las telenovelas resaltan siempre lo popular, y eso parece venir de las regiones. Se dieron cuenta que lo popular no es sólo una región, sino que cada ciudad tiene su propia cultura. Ellos (los guionistas) marcan el tema de las regiones, pero con cierto tono de exageración. Por eso, con la telenovela uno aprende a diferenciar culturas, a conocer regiones, se mete mucho en los personajes y aprende a conocer la gente”.

Celina / Sexto semestre

“Colombia tiene muchas regiones y en la costa hablan con un acento, aquí tienen otro acento, en Bogotá tienen otro acento, ellos tienen otro acento. (La telenovela) representa una región en específico, que es de donde viene la familia, que es el Eje Cafetero”.

Mariana / Séptimo semestre

“Las telenovelas, sobre todo las regionalistas o las del toque de humor, tienden a exagerar ciertos acentos de ciertas localidades, exageran el acento costeño, el paisa, el cucuteño. Tratan de usar terminologías –vocabulario– que vayan de acuerdo con la región: la forma de hablar del costeño, del rolo, del paisa”.

María / Sexto semestre

El vestuario en la caracterización

La forma de vestir de cada uno de los personajes que intervienen en la trama de una telenovela pone en evidencia, con rasgos sutiles y elementos simbólicos, la época en la que vive ese personaje, el oficio que desempeña, el grupo social al cual pertenece e incluso su región o departamento de origen, según lo manifiestan los informantes. Gracias a la creatividad, los diseñadores de vestuario pueden explorar diversas formas de vestir y generar entre el público televidente nuevas tendencias de moda con prendas y accesorios que usan los actores para representar a sus personajes.

El vestuario para demarcar el lugar y la época

El vestuario, en la caracterización de la telenovela *Allá te espero*, cumple con la función de ubicar el relato en un lugar o lugares específicos (un barrio, una ciudad, una región, un país) y referirse a una época determinada, con el fin de ambientar las situaciones dramáticas de la producción.

“A ella (Rosa María) la visten como una mujer que viene del campo, con sus vestiditos de flores, muy coloridos. La mamá era también con sus vestidos todos floreados y como venían a un clima frío, entonces sus saquitos, como que le marcaban mucho eso (...)”.

Celina / Sexto semestre

“Por la ropa, a ellos se les notaba que venían de un pueblo cuando llegaron a la ciudad. A él (Sebastián Martínez), con su gorra, se le notaba que venía del pueblo. El señor, el papá de Rosa María, del pueblo a la ciudad seguía vistiendo igual, con su sombrero y nunca se lo quitó; pero allá, en el pueblo, usaba sus sombreros y su poncho con orgullo y, obviamente, en la ciudad ya no se veía eso. En el caso de la mamá de Rosa María, que venía también de un pueblo, era muy tapadita con sus vestidos y luego, cuando llega a la ciudad, ya se

quiere destapar más y, entonces, se ponía los vestidos más destapados y se empezaba a arreglar más”.

Ivette / Sexto semestre

“La caleña que estaba allá, en Estados Unidos, (la dueña del bar en Nueva York) usaba esos pantalones, es que en Estados Unidos estaba muy de moda eso de *animal print*, como de piel de tigre. Ella vestía como una colombiana que vive en el exterior y que gastaba su dinero en ella. Se veía muy de allá, pero con el toque colombiano, con el acento caleño, con su forma de caminar y la música que escuchaba”.

Celina / Sexto semestre

“La hermana si se vestía acorde con Nueva York, y no me refiero a la moda, sino acorde con el frío. Los hijos (de Rosa María), ellos sí eran más conscientes del frío, vestían más con sudaderas y abrigos. Nueva York es una ciudad opaca y las situaciones que ella vivía allá eran muy tristes, su ropa y su vestuario eran acordes con esos sentimientos”.

Fernanda / Sexto semestre

El vestuario para determinar el estatus y el rol social

Aquí se hace referencia al vestuario y su incidencia en la demarcación del estatus social o el rol de un personaje determinado. Se hace referencia a la alcurnia y al linaje, dejando en claro que la clase alta siempre viste elegante, con ropa de marca y de alto costo.

“Es un vestuario muy adecuado al estrato socio-económico en que se desarrolla toda la trama. A David, el gerente de la empresa, durante la telenovela, no se le vio en bermudas, en jeans, en alpargatas o sandalias, ni siquiera en el momento que estuvo en la finca, él solo vestía con traje formal”.

Katty / Sexto semestre

“La ropa describe mucho, la ropa describe la actitud, la personalidad. Ella siempre salía con esos pantalones así, con esas camisas, con las joyas (...). La ex esposa del ejecutivo se ve que es una mujer de mundo, que ha viajado, por el estilo del cabello, por la ropa. Ella es una mujer adinerada y se viste como tal”.

Celina / Sexto semestre

“Las mujeres que tenían dinero se compraban sus telas de flores y se mandaban a hacer sus vestidos y, en esa época, las mujeres no podían usar pantalones (...). Sara se nota que es una *femme fatal*, se nota que le gusta la ropa bien moderna, súper, como diciendo ¡yo soy una mujer independiente, soy una mujer de hoy!!”.

Julieth / Sexto semestre

“Usted nunca va a ver a una persona de estrato seis vestida con ropa barata. La ropa barata se nota que es barata y la ropa que es cara se nota que es cara, puede ser que sea fea, pero es cara”.

Julieth / Sexto semestre

Dando continuidad al contexto de la telenovela *Allá te espero*, en cuanto a la familia de Rosa María, se presentan relatos de los informantes que dan cuenta de formas de vestir que señalan el paso de lo rural a lo urbano, la inserción del campo a la ciudad.

“Los ejecutivos, con su traje, son muy diferentes de él, que manejaba un camioncito, que se vestía fresco con su chaqueta, su jean y su gorra, es muy diferente”.

Julieth / Sexto semestre

“Ellos se visten muy tradicional, propio de su región, y cuando llegan a Bogotá lo siguen manteniendo, por su condición económica”.

Mariana / Séptimo semestre

“El primer esposo de ella, con sus camisas a cuadros, no era un tipo elegante, Sus camisas eran abiertas porque él era un hombre trabajador, del campo que usaba pantalón, franelas por fuera y no se preocupaba por su aspecto físico”.

Celina / Sexto semestre

Se destacan numerosos comentarios sobre el vestuario de Rosa María, la protagonista de la telenovela, quizás para mostrar que la humildad se acompaña de una forma de vestir particular.

“Sí, Rosa María, sus vestidos de flores y sus sacos acordes con el vestido. Uno llega a pensar eso, que pobrecita, no tiene para comprarse un buen abrigo. Rosa María, en el Eje Cafetero y en Bogotá viste igualito”.

Fernanda / Sexto semestre

Adicionalmente, se relaciona la forma de vestir con el lugar de trabajo, para reafirmar el rol que el personaje cumple dentro del relato, tal como se evidencia en los siguientes fragmentos:

“Los colombianos se caracterizan porque cada persona tiene su manera de vestir, aunque también de acuerdo al lugar o cargo que desempeña (...). El oficio sí, porque ahí uno se da cuenta si trabajaba en un restaurante, porque carga su delantal. De acuerdo al oficio usaban su ropa”.

Ivette / Sexto semestre

“Las que trabajan en la oficina, muy bien puestecitas con sus uniformes (...). Lo mismo el chofer, bien vestido; las empleadas, ¡todo!”.

Celina / Sexto semestre

“En *Allá te espero* se quedaron con Rosa María y su atuendo de campesina, vestiditos de colorcitos y florecitas, no le pusieron jean, lo único diferente era el uniforme del trabajo”.

Julieth / Sexto semestre

“En la parte de la prostitución y la parte de esas cosas sucias en Nueva York, el vestuario sí fue clave. Por ejemplo, Cecilia, ella era una mujer muy bonita pero no le gustaba mostrar (su cuerpo) y se veía obligada a usar los súper trajes muy pequeños, trusas, para exhibir sus atributos femeninos”.

Fernanda / Sexto semestre

“La muchacha que trabaja de mesera en el bar, que tiene que usar un short pequeño y una camisa pegada, eso representa mucho”.

Julieth / Sexto semestre

“Los ejecutivos siempre con su corbata, siempre en su puesto. La esposa del ejecutivo siempre era elegante, siempre neutra, porque era extranjera”.

Erika / Séptimo semestre

El vestuario para generar o imponer una moda

Otra de las funciones detectadas en el vestuario de la telenovela, según lo que expresan los informantes, corresponde a la generación o imposición de una tendencia de moda desde los trajes y accesorios que se emplean en el melodrama.

“Sí, me parece que marcan tendencia, sobre todo cuando la telenovela está muy de moda”.

Mariana / Séptimo semestre

“De pronto algún *look* que tenga un personaje, entonces, me lo voy a hacer porque se le ve bonito. Sí, eso causa tendencia, porque uno como que ve ¡ay, tan linda ella como se viste!, ¡uy, yo quiero ser como ella! Me gustaba como se vestía la gringa, el porte de ella, la ropa siempre era muy elegante”.

Ivette / Sexto semestre

El lenguaje sonoro

Según Martín-Barbero (2010), con la introducción del componente musical, los creadores de las telenovelas acentuaron los momentos más emotivos de la historia y ayudaron a que el televidente identificara el lugar en donde se encontraban los personajes, puesto que narraron paisajes de la vida de los pueblos colombianos.

En esta categoría se pretende conocer la manera en que se expresa y es identificable una telenovela, a partir de su banda sonora. Esto implica oír con atención las melodías que acompañan los espacios o escenarios recreados en la producción, identificar los instrumentos con los cuales se interpretan y apreciar los componentes musicales que se relacionan con la cultura, escudriñar los efectos sonoros, la música incidental e, incluso, los silencios que acompañan el relato.

La música

Uno de los elementos que más destacaron los participantes se refería a la banda sonora de la telenovela *Allá te espero*, particularmente la música que identificaba el cabezote y la música incidental que acompañaba la aparición de algunos escenarios y personajes.

“Cuando pasaban los paisajes, cuando solamente había un espacio de musicalización en imágenes, yo creo que ponían la música adecuada”.

Celina / Sexto semestre

Según los testimonios, la música que emplea el melodrama televisivo contribuye a que los televidentes lo identifiquen desde el punto de vista sonoro.

“La que más se reconoce respecto a ella es la música popular; no es ranchera, no es vallenato, es como una mezcla entre las dos, es como una ranchera, pero más suavcita, como un bolero, pero más popular (...). Cada vez que salía la protagonista sonaba una canción específica y solamente era para ella (...). El tema musical de la telenovela es buenísimo, se queda, se pega”.

Julieth / Sexto semestre

“Una canción muy bonita, yo le he escuchado y creo que la canta una de las actrices (...). Si yo salgo a otro lado, así no esté viendo la telenovela o ya haya pasado y escucho la canción, me traslado a la novela (...). Escucho la canción, me traslado a la novela y la novela me traslada a la región, a cómo se representa (...). Al ver la telenovela y escuchar la canción, pues (usted) identifica también a la telenovela”.

Mariana / Séptimo semestre

De igual forma, los participantes señalan que la música o la banda sonora de la telenovela permite identificar lo colombiano en un lugar o espacio específico, además de poner en evidencia una época o un tiempo (pasado, presente o futuro) sobre los cuales está transcurriendo la historia.

“Cuando pasan imágenes del Eje Cafetero pasan música relacionada con la región. Cuando hablamos de los gringos, de las discotecas de Estados Unidos, ya es más tecno, más electro. La música que se escucha en una cantina, en una disco, la música para personas que tienen una edad mayor... Usan música muy popular cuando son las escenas acá en Colombia, lo que representa sonoramente al país y que se escucha en la buseta, en el taxi, en la tienda de la esquina”.

Julieth / Sexto semestre

“Una tienda con un billar, un juego de tejo o de bolo criollo pueden ser considerados como lugares populares. Típico de las telenovelas colombianas que,

cuando muestran algún lugar, buscan la música para que el televidente diga: sí, esto se escucha ahí”

Julieth / Sexto semestre

Ahora bien, en la televisión, lo más frecuente es que se vea, de forma biunívoca, cómo la música le proporciona significado a la imagen y cómo la imagen le asigna significado a la música, en una especie de matrimonio en el que intervienen signos, gráficos, imágenes, voz, sonidos ambientes, música y silencios que, entrelazados, le dan sentido a los eventos narrativos del relato audiovisual.

“Eso suena a bolero, a nostalgia, a romanticismo (...). En los ratos en que Rosa María tiene sus momentos de nostalgia o desamor por su esposo que se va, suena esa canción: Me Fui, que transmite esa nostalgia, ese sentimiento de algo que duele, pero que al mismo tiempo se disfruta”.

Fernanda / Sexto semestre

“Cuando ella llega de Bogotá y él la invita a un bailadero donde se escucha merengue, salsa ese tipo de cosas (...). Se escuchan canciones que normalmente se escuchan en la buseta y que de verdad están presentes en la ciudad, en la vida del colombiano común. Entonces, tratan de identificar esos aspectos sociales en términos musicales”.

Julieth / Sexto semestre

“La musicalización, representada en la banda sonora, es bastante pertinente y contribuye a definir las situaciones de la trama, a involucrar al televidente en el relato, a enfatizar en la tristeza, la alegría o la amargura de una determinada situación, a demarcar los jóvenes o los adultos para acompañar el desarrollo de la trama, para generar suspenso, afectos o pasiones hacia personajes o lugares”.

Karina / Octavo semestre

En cuanto a la capacidad de la banda sonora para identificar los rasgos físicos o psicológicos de un personaje determinado, se expresan relatos como los siguientes:

“(En *Allá te espero*) la música coincide perfectamente con la personalidad de cada protagonista, de lo que siente, de lo que inspira, de las emociones que lo están agobiando en ese momento, ya sea alegría o dolor. La telenovela afronta otros escenarios, pero (en la música) coincide con los sentimientos que transmiten sus personajes”.

Fernanda / Sexto semestre

“Cuando la protagonista está en su tierra, cuando la remontan a los recuerdos, entonces ponen la música de la tierra de la que ella se alejó, de la que la obligaron a irse”.

Gustavo / Sexto semestre

“La telenovela tiene una canción que era la que siempre le ponían a Rosa María, era hermosa y es muy colombiana”.

Ángela / Sexto semestre

Con respecto a los géneros y ritmos musicales que los participantes reconocen en el transcurso de la telenovela, los cuales cumplen diferentes funciones dentro de la narración, se mencionan diferentes ritmos y tipologías.

“Tecno, electro y bolero son géneros que siempre aparecen en las telenovelas para identificar a los extranjeros”.

Karina / Octavo semestre

“Acá las discotecas que pegan duro son *crossover*, un rato suena merengue, luego vallenato, salsa, bachata (...). En Colombia se escucha una música, mientras en Estados Unidos se escucha más *hip hop*, música electrónica. Acá somos más vallenato, salsa, merengue y música popular”.

Julieth / Sexto semestre

El sonido ambiente y los efectos sonoros

Uno de los componentes sonoros que más se destaca en las producciones audiovisuales tiene que ver con el sonido o ruido que posee el ambiente –cascadas de agua, automóviles en una avenida, fanáticos de fútbol en un estadio, entre otros– y el sonido de las cosas recreado o reconstruido mediante efectos especiales de audio.

“El sonido de la finca de ellos era un sonido de aire, de pájaros y montañas (...). A la hora de salir a la calle, todo el tiempo las tías con sus niños generaban un ruido fastidioso, de exceso, desmesurado. El sonido de Bogotá es de humo, pitos de tránsito, de tráfico congestionado, de pasos de mucha gente acelerada, gritos, en una que otra ocasión cuestiones violentas, en el colegio”.

Fernanda / Sexto semestre

La palabra

Este apartado tiene como propósito recopilar los testimonios de los estudiantes universitarios sobre la lengua, el habla y el dialecto como elementos que articulan el uso de la palabra en el componente sonoro de un producto audiovisual como la telenovela.

Según Pinzón (2005), la lengua se asume como un sistema de signos que se aprende según las condiciones humanas, políticas, étnicas, geográficas y religiosas que circundan una cultura o un pueblo, que ha ocupado los diferentes espacios simbólicos y rituales de la extensión ideológica y lingüística del mundo y que dan origen a lo que se conoce como territorio, país o nación.

Por su parte, el habla corresponde a la concreción de cualquier sistema lingüístico, o sea, de cualquier lengua, puesto que permite reconocer la manera como los individuos pertenecientes a un mismo grupo social hacen adecuaciones, realizan transformaciones o se permiten ciertos usos que los hacen singulares en su condición de hablantes de esa lengua. “El habla, además, tiene que ver con factores sociales, económicos, regionales, situacionales, contextuales, comunicativos e intencionales, que inciden en las prácticas que realizan los sujetos en su cotidianidad” (Pinzón, 2005) y, por lo tanto, permite diferenciar subgrupos humanos en los distintos espacios de una misma cultura, que se distinguen por sus prácticas fonéticas (rasgos de pronunciación o articulación de palabras), léxicas (tipo de palabras y significados o sentido que adquieren de acuerdo con el contexto), o componentes pragmáticos (uso de las palabras con fines comunicativos o identitarios singularizantes).

En cuanto al dialecto, puede entenderse como variante de una lengua mutuamente entendida o como un sistema lingüístico derivado de otro, normalmente con una concreta delimitación geográfica. Estos dos aspectos permiten la aplicación del término dialecto para referirse a los estudios lingüísticos y culturales.

Bajo esta premisa, este apartado da cuenta, desde la telenovela *Allá te espero*, de tres variables claves en el uso de la palabra en la telenovela: la geográfica (forma de hablar del colombiano, acentos regionales en la caracterización, dichos y refranes populares), la socio-cultural (características del hablante, uso de la grosería) y la estilística (tono, timbre y volumen de la voz; frecuencia de habla).

En lo relacionado con la **variable geográfica**, es importante señalar que, en el español que se habla en Colombia se asimilan los dialectos como “variantes de lengua delimitada en el espacio, en el tiempo y en la estructura social” (Montes, 1982: 3). Esto equivale a una agrupación “de las formas históricas del hablar caracterizado por un conjunto de formas funcionalmente limitado y subordinado a una entidad mayor (lengua), de la que hace parte y de la que toma la norma modelo, su ideal de lengua y las funciones que el dialecto no cumple normalmente” (Montes, 1995: 92). Es aquí cuando se habla de variedades regionales del español en Colombia:

- Según la geografía: Atlántica, Pacífica, Andina, Orinoquía y Amazonía.
- Según la etnografía o la sociología: costeño, caucano, antioqueño, santandereano, cundiboyacense, llanero, tolimense y nariñense.
- Según la dialectología: costeño (atlántico y pacífico), antioqueño, nariñense-caucano, tolimense, cundiboyacense, santandereano y llanero.

“Cuando veíamos el episodio de *Allá te espero* en donde la dueña del restaurante, en Nueva York, se expresaba con un acento caleño bien pronunciado, gritando, y eso se combinaba con el acento paisa de Rosa María. Ahí se notaba la mezcla de lo regional en la telenovela”.

Para abordar la forma de hablar del colombiano, se hace necesario aclarar que los actos de habla, estudiados en su contexto cultural, se definen en palabras o expresiones particulares del grupo cultural. Esas palabras o expresiones codifican las categorías de la intención, interpretación y evaluación aplicadas a ciertas acciones comunicativas relevantes a las normas y premisas culturales del grupo” (Fitch, 1998). Al respecto, los estudiantes participantes manifiestan, desde el contexto de la telenovela *Allá te espero*, lo siguiente:

“La manera como hablan en la telenovela *Allá te espero* es muy popular, es de familia educada popular. La expresión de ¡vamos pa'l colchón!, por ejemplo, fue bastante cómica entre nosotros, o sea, como que ellos no piensan las palabras”.

Fernanda / Sexto semestre

“Se escucha mucho en la telenovela la forma de hablar de las personas, de expresarse el cariño que se tienen también; eso representa mucho al colombiano y trata de recrear lo que es un colombiano”.

Carmen / Séptimo semestre

“Refleja el contexto de donde es la persona, refleja su origen, refleja las palabras que está acostumbrado a escuchar, la violencia del lenguaje del que proviene (...). Lo que representa a Colombia ya es más lo que escuchamos en la buseta, en el taxi, se queda en eso”.

Julieth / Sexto semestre

Por su parte, los acentos regionales en la caracterización constituyen otro elemento característico del uso de la palabra en la telenovela colombiana que está fuertemente vinculado al dialecto. Según los informantes, el acento permite ubicar la región de origen de quien habla.

“El acento me refiere al lugar de donde son (las personas), de donde vienen, el origen, el léxico de la región de donde vienen. En Colombia, Usted puede ver una persona por la calle, lo escucha hablar y dice: ese es de tal lado”.

Erika / Séptimo semestre

“El hijo de Rosa María si tiene el acento de su mamá y el acento de su tierra (Eje Cafetero)”.

Mariana / Séptimo semestre

“El personaje de Diego Trujillo es un rolo bien rolo (bogotano), de esos capitalistas estrato seis, (se destacó porque) logró adaptarse a una condición humilde y fuera de eso fingir el acento”.

Ivette / Sexto semestre

“Cuando ya llegan a Bogotá (la familia de Rosa María), uno puede identificar que ellos, desde lo que hacen hasta como hablan, que no pertenecen a esa

ciudad (...). También se oye el acento rolo, porque (la historia) se centra en que ellos van del Eje Cafetero a Bogotá”.

Carmen / Séptimo semestre

Algunos de los relatos de los informantes se orientan a reflexionar sobre los acentos regionales, a partir de la forma como la telenovela los pone en escena. Hay acuerdos y desacuerdos en torno a la caracterización y al uso de estereotipos para referirse a los acentos de algunas regiones.

“(Los cucuteños) de pronto tenemos, sí, una forma de hablar dura, un carácter fuerte y recio cuando tomamos decisiones”.

Gustavo / Sexto semestre

“En Colombia, las regiones se representan por el hablado, el costeño habla más tuteado y rápido; el cucuteño habla, según dicen, como si estuvieran gritando a todo el mundo, no sé por qué, uno cree que eso es normal”.

María / Sexto semestre

“Son caracterizaciones que, a veces, utilizan por exagerar, que el santandereano es muy malgeniado, habla golpeado, tiene un acento muy marcado. Pero eso ya es parte de la cultura santandereana, es normal que lo muestren así, pero claro, como la telenovela tiene un poco de ficción, lo exageran un poco”.

Celina / Sexto semestre

En lo concerniente a dichos y refranes populares, se mencionan, por parte de los informantes, expresiones comunes y reiteradas que se emplean en la telenovela y que están fuertemente arraigadas en la cultura popular.

“Por ejemplo, los dichos de ellos, a pesar de que son muy de su región, se escuchan en cualquier lado y uno dice ¡uy!, lo dijo alguien paisa”.

Mariana / Séptimo semestre

“Eso es lo que ellos hacen, buscar dichos populares, cosas que Usted escucha en la casa. Ellos juegan mucho con eso, con los dichos colombianos, con los refranes... El libreto está elaborado de una forma que a Usted le gusta lo que está escuchando”.

Celina / Sexto semestre

“A mí me representó mucho Rosa María, por como ella hablaba, no salía con tantas cosas como lo hacía su esposo, con dichos y eso. Cuando le dijo ¡mami-ta, vamos pa'l colchón!, normalmente todas las personas no le van a decir eso a la esposa, pero todos sabemos a qué se refiere. Para nosotros esa frase no representa ninguna vulgaridad ni nada, de hecho, es como algo tierno dentro del estrato social y dentro del contexto en el que se desarrolla esa pareja”.

Katty / Sexto semestre

En torno a la *variable socio-cultural*, es importante resaltar que los individuos que forman parte de una comunidad idiomática determinada no hablan del mismo modo. Este fenómeno es abordado por la sociolingüística, campo de conocimiento que se ha encargado de describir los factores que inciden en el origen de estas diferencias, con el propósito de explicar las razones que dan cuenta de su funcionalidad en la construcción de identidades sociales y analiza la manera en que la organización de la variación lingüística de una comunidad se presenta condicionada por un tipo de jerarquización social (clases, grupos de edades, categorías de tipo socio-cultural, etc.).

Esta variable contempla, en primera instancia, las características del hablante, referidas a las cualidades físicas y atributos sociales y culturales del individuo que hace uso de la palabra. Los testimonios de los sujetos participantes enfatizan en los rasgos que hacen recordar a un personaje.

“La forma de hablar sí se identifica, porque el ‘papito’ es mucho más de la región paisa y lo otro ya es cosa de toda Colombia (...). Las mismas palabras que tienen un sentido acá, en otro lado tienen un sentido totalmente opuesto. (En las telenovelas) tratan de utilizar palabras que nosotros usamos; por ejemplo, el ‘toche’ que se dice acá en Cúcuta, la expresión ‘toche, Usted si es cansón’, pero hay veces en que exageran”.

Julieth / Sexto semestre

En un segundo momento se considera el uso de la grosería, teniendo en cuenta que, en las telenovelas y series de televisión que se han emitido en los últimos diez años en Colombia, los guiones han incorporado el uso, cada vez más directo y sin metáforas, de groserías y palabras soeces que antes estaban prohibidas por parte del Consejo Nacional de Televisión. Esto ha generado un debate en torno al uso de palabras de “grueso calibre” en los programas de televisión que se emiten en las franjas consideradas como juveniles y para adultos.

“Hasta hace un tiempo, el uso de la grosería en la telenovela estaba relativamente censurado (...). En la telenovela *Allá te espero* no usaban tanta grosería, procuraban más bien usar palabras que sonaran ofensivas, pero que no era la grosería en sí”.

Fernanda / Sexto semestre

“La grosería es un recurso narrativo bastante cuestionable que se ha empezado a extender en los programas televisivos de ficción desde la aparición de las denominadas ‘narco novelas’. Ahora, con las narco-series, hablar de groserías, en términos concretos y castizos, se ha vuelto muy común”.

Karina / Octavo semestre

“Refleja el contexto de donde es la persona, refleja su origen, refleja las palabras que está acostumbrado a escuchar, la violencia del lenguaje del que proviene. *El Capo* se fue directo, no fueron metáforas, sino que fue directo,

pienso que refleja el lenguaje y la violencia a la que ha sido sometido el personaje y que necesitaba transmitirle al otro (...). No estoy de acuerdo porque son telenovelas que se vieron en un *prime time*, en un horario de ocho a nueve de la noche, que los niños menores de edad están muy susceptibles a eso y los niños, por inercia, por ver eso y por escucharlo, llegan a repetir esas palabras en su cotidianidad”.

Fernanda / Sexto semestre

En lo correspondiente a la *variable estilística* -que se podría definir, según Medina-Rivera (1999) como aquella que surge y se construye a partir de las diferencias fonológicas, sintácticas, morfológicas y léxicas que existen cuando un mismo hablante se expone a diversas situaciones lingüísticas-, se hace necesario hablar de *la voz*, que es el instrumento con el que los seres humanos se expresan habitualmente y que posee tres características: a) *volumen*, que corresponde a la intensidad de la voz y se mide en decibeles. Puede afirmarse que cada lugar y cada circunstancia tiene su volumen adecuado; b) *tono*, que se refiere a la variación en la elevación de la voz, y c) *timbre*, que constituye la principal seña de identidad que presenta cualquier sonido y es la cualidad más particular de la voz, su especificidad, aquello que en realidad posibilita que, al percibir un sonido, lo podamos diferenciar de otro porque lo hace distinto. Al respecto, los entrevistados manifiestan que estas características permiten distinguir también lo regional.

“La persona del Eje Cafetero, de Antioquia, tiende a subir y bajar la voz (...). Su esposo (el acento) ya es más golpeado y tiene menos elocuencia y menos particularidad para pensar las palabras (...). Rosa María habla de una manera muy tierna, muy susurrado, como muy inspiradora y muy de mamá”.

Fernanda / Sexto semestre

“Una cosa es el español de Bogotá, otra cosa es el español de Cúcuta y otra cosa es el de la Costa. Entonces, es un problema porque las palabras cambian, la conjugación de los verbos cambia, los tonos cambian”.

Julieth / Sexto semestre

“Depende de la intensidad y el tipo de persona que trata el vocabulario o el hablado de la región”.

María / Sexto semestre

Otro elemento clave es la frecuencia del habla, que se destaca mucho en la telenovela *Allá te espero*, según las fuentes de información, señalando que el mayor grado/tiempo de uso de la palabra corresponde a los personajes femeninos.

“(Rosa María) siempre fue un personaje que hablaba mucho. Para mí, ese es el personaje que más habla, ella y él también, los dos, pues Sebastián Martínez era el que más hablaba porque era como que quisiera hacer entender a Rosa María la necesidad de irse al extranjero, de aprovechar la oportunidad”.

Ivette / Sexto semestre

Los estereotipos

Los medios de comunicación de masas actúan casi siempre como agentes que refuerzan, promueven y divulgan determinadas creencias y valores tradicionales. Bajo esta perspectiva, el estereotipo se entiende como “el conjunto de creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social y sobre los que hay un acuerdo básico, es decir, existe un consenso de opinión acerca de los rasgos atribuidos a un grupo” (Tajfel, 1978). Esto implica que el estereotipo que circula por los medios puede reflejar diferencias ocupacionales o de vida urbana o rural e, incluso, diferencias de estilos de aculturación entre distintos grupos. Es por eso que, el concepto de estereotipo ha generado controversia últimamente, en virtud de sus vínculos con prejuicios y discriminación en su uso en determinados contextos.

“En el Eje Cafetero hay costumbres: yo creería que lo que es sembrar, estar en las siembras de café y todo eso, (la telenovela) lo remite a uno ahí”.

Julieth / Sexto semestre

“El colombiano, en general, es amable tanto en el campo como en la ciudad (...). Generalmente, la vida en el campo es una vida muy cordial, muy amable y es muy raro que alguien sea malo o que alguien haga una mala pasada”.

Fernanda / Sexto semestre

“(Los colombianos) acostumbran a tener las charlas en la cocina o el típico café en la mañana para conversar, con eso se refleja a Colombia”.

Celina / Sexto semestre

“(La telenovela) identifica a los colombianos en cuanto a las diferentes regiones del país, somos muy regionalistas, el Eje Cafetero nos identifica, la Costa nos identifica”.

Gustavo / Sexto semestre

Estereotipos sobre la región cafetera o Eje Cafetero

Este estereotipo recoge, según los informantes, aquello que se imaginan sobre la región cafetera o Eje Cafetero (que comprende los departamentos de Quindío, Caldas y Risaralda, además de una porción del Norte del Valle y una parte del Tolima).

“En esta telenovela se encuentra el Eje Cafetero. Ahí recalcan mucho esta zona del país que yo me lo imagino así, como un lugar muy tranquilo, como para descansar, con oportunidades de trabajo, pero para las personas, pues, que les guste ese medio, el ambiente, el cultivo del café y pues algo como muy fresco, muy tranquilo”.

Ivette / Sexto semestre

“Me di cuenta de cómo el panorama o el ambiente de esa región se relaciona mucho con añoranza, paz, quietud, trata de mostrar cómo la gente que vive allá, en el Eje Cafetero, vive feliz. Cuando pasan imágenes del Eje Cafetero pasan música relacionada con la región. Es una región tranquila, es gente dedicada a sus cultivos, como que ellos viven de lo que les da la tierra y tienen una vida decente que, a pesar de que no se tenga muchísimo dinero, pueden salir adelante, tienen lo que ellos quieren y necesitan”.

Julieth / Sexto semestre

“Las imágenes sí permiten identificar los lugares, por ejemplo, los cafetales y la gente hablando como paisa, entonces uno dice ¡sí, eso es del Eje Cafetero! Allá no se está corriendo, es calmado, un lugar tranquilo, pacífico, no rural”.

Mariana / Séptimo semestre

“Los protagonistas (de la telenovela) son del campo, del Eje Cafetero y bueno, los señores siempre traen un gorro, un sombrerito... Las fincas cafeteras son grandes, el comedor es grande porque los desayunos de ellos son grandes”.

Erika / Séptimo semestre

Estereotipos sobre lo antioqueño o paisa

Los entrevistados mencionan algunos rasgos icónicos que aparecen en la telenovela y que permiten identificar esta región del país, que comprende básicamente al Departamento de Antioquia.

“Si, yo veo El Peñol, digo ¡sí, es Medellín! (...). Casi siempre sale el pueblito paisa, el metro de Medellín o la gente comiendo bandeja paisa y eso remite a los antioqueños”.

Mariana / Séptimo semestre

“El paisa que es muy trabajador, es echado para adelante, monta un negocio y vende una cosa y vende la otra, hasta vende a la mamá en la telenovela (ironía)”.

Celina / Sexto semestre

“En la telenovela se vende lo paisa como sinónimo de emprendedor, de echado para adelante, de creativo, de hombre conversador y buen negociante, pero también de tramposo y embaucador”.

Karina / Octavo semestre

Estereotipos sobre lo bogotano o “rolo”

En este caso particular, a los habitantes de esa región central de Colombia, que se ciñe básicamente al Departamento de Cundinamarca y específicamente a la ciudad de Bogotá, se les denomina “rolos”.

“En Bogotá todo el mundo es como ensimismado. Las personas de Bogotá sí reflejaban su profesión, gente que se la pasa en una oficina, que se la pasa de arriba para abajo, que no tiene tiempo de ir a su casa, entonces, cargan un saco, cargan una sombrilla, cargan todo porque no tienen tiempo de ir a su casa”.

Mariana / Séptimo semestre

“Generalmente en Bogotá hay cierto cantado, hay cierto hablado (...). El personaje de Diego Trujillo es un rolo bien rolo (bogotano), de esos capitalistas estrato seis, (se destacó porque) logró adaptarse a una condición humilde y fuera de eso fingir el acento (...)”.

Fernanda / Sexto semestre

Estereotipos sobre lo santandereano y nortesantandereano

Este estereotipo agrupa a la región oriente del país, aunque se centra especialmente en los Departamentos de Santander y Norte de Santander, que en algún momento integraron lo que se conoció como El Gran Santander.

“(Los nortesantandereanos y santandereanos) se muestran en las telenovelas como personas de carácter fuerte, que hablan duro, que son peleoneros, conflictivos. Son caracterizaciones que, a veces, utilizan por exagerar: que el santandereano es muy malgeniado, habla golpeado, tiene un acento muy marcado”.

Celina / Sexto semestre

“(En las telenovelas colombianas) tienden a exagerar el hablado cucuteño, la manera de expresarnos, de comportarnos, tienden a exagerar la manera de ser de las personas”.

María / Sexto semestre

Estereotipos sobre la región caribe o lo costeño

Este es, quizás, el estereotipo que mayor presencia ha tenido en las telenovelas colombianas. Según los entrevistados, de los costeños se destaca, particularmente en la telenovela, su forma de hablar y su forma de ser.

“Ya saben cómo son los costeños y se atreverían a decir que son perezosos, escandalosos y parranderos; entonces, hay una caracterización de cada personaje según la región”.

Fernanda / Sexto semestre

“Esa imagen de que los costeños son perezosos, que no trabajan, se la han venido creyendo, entonces, es algo que se ha venido adquiriendo a causa de las telenovelas”.

María / Sexto semestre

“En Bogotá se tiene el cliché de que el que anda en chanclas es el costeño, el que anda en chanclas y bermudas por la calle, en Bogotá, es un costeño”.

Mariana / Séptimo semestre

La religiosidad y las creencias

Según algunos analistas del tema, la religiosidad y las creencias, por lo general, no son temas que ocupan el primer plano de las telenovelas. Sin embargo, “son elementos que siempre están presentes porque ofrecen un marco moral y cultural a las historias, son útiles para generar giros dramáticos y desarrollar los relatos, y hacen parte de la cultura y la idiosincrasia de las comunidades representadas” (Martín-Barbero, 2010). De hecho, la religión católica es el sustrato común a las telenovelas colombianas y, por lo tanto, no constituye en sí misma un referente de región. Sin embargo, “existen otros elementos religiosos que sí lo son, como la devoción que algunos pueblos manifiestan por ciertos santos, las tradiciones ligadas a la celebración de los sacramentos, los objetos sagrados, los diferentes rituales, etc.” (Martín-Barbero, 2010: 3). En este apartado, los jóvenes universitarios mencionan escenas y momentos específicos del relato de la telenovela, en los cuales se involucran aspectos religiosos y se menciona a Dios.

“La religiosidad aparece con Rosa María y su familia, todo el tiempo, cuando se encomendaban a un ser superior y expresaban un acto de fe. El hijo de Rosa María, en sus ojos y en la expresión del rostro, en la forma en que miraba hacia arriba y se encomendaba a Dios, mostraba su religiosidad. La fe del niño impactaba demasiado y en las personas mayores también es muy creíble, se ve sincero”.

Fernanda / Sexto semestre

“El niño sí rezaba mucho, él le pedía mucho a Dios que el papá volviera. Entonces, ahí era cuando él se refugiaba en Dios y le pedía ayuda”.

Celina / Sexto semestre

“Cada vez que se presentaba alguna situación difícil durante el desarrollo de la telenovela, salía la frase del ¡Dios mío! Para mí eso ya es un símbolo de religiosidad, de creencias en alguien supremo, un personaje, un Dios, una energía suprema”.

Katty / Sexto semestre

De acuerdo con lo que afirman los entrevistados, en las telenovelas colombianas se nota un cierto predominio de la religión católica frente a otras iglesias o creencias religiosas que existen en el país.

“Ella era como muy católica, ella creía en un Dios, en el Dios que los católicos creemos, y que Dios la iba a ayudar y que todo iba a salir bien (...). En ella se

ve que es una mujer criada con sus principios, valores y con la religión católica marcada”.

Celina / Sexto semestre

“Colombia es un país de gente muy católica, entonces siempre hay un personaje que tiene como esa línea. Colombia es el país del Sagrado Corazón de Jesús y es lo primero que tenemos”.

Mariana / Séptimo semestre

“Sí, se nota que (en la telenovela) hay una inclinación hacia la religión católica, que es la que predomina en Colombia, porque se ve como ella le decía: que Dios la bendiga, vaya con Dios, no se acueste sin rezar, encomiéndose a Dios cuando vaya a salir; esas son las cosas que uno como católico y colombiano tiene”.

Julieth / Sexto semestre

“En la mayoría de las telenovelas aparece la religión católica, y no hay que negar que Colombia es un país altamente católico”.

María / Sexto semestre

Los ritos y ceremonias religiosas

Los ritos y ceremonias religiosas –bautizos, matrimonios, primeras comuniones, funerales, eucaristías, cultos, entre otros- son mencionados por los participantes como expresiones concretas de la presencia de la religiosidad en el relato melodramático.

“El bautismo del niño, al niño siempre lo bautizan y los padrinos son los mejores amigos de los protagonistas (...). También se ve la primera comunión del niño, se ven las fiestas patronales, porque se les hace fiesta a casi todos los santos (...). La confesión, siempre está la señora que va y se confiesa ante el padre. El matrimonio por lo civil es un papel, mientras que por la iglesia usted está diciendo ante Dios que, si se quiere casar, es más fuerte el vínculo y la gente lo tiene más en cuenta (...). En toda telenovela, al final se casan y hay una ceremonia religiosa; en Colombia, uno nunca va a ver que en una telenovela se casan por lo civil, siempre se casan por la iglesia”.

Julieth / Sexto semestre

Entre los informantes se hace mención reiterativa de una acción cotidiana bastante arraigada en la región y en el país, consistente en ‘pedir la bendición’ a los padres y familiares, la cual aparece en diversas escenas de la telenovela *Allá te espero* y pone en evidencia la predominancia del referente católico en el componente religioso de la telenovela.

“No sé si lo hagan en otros lados, en otros países, pero acá (en Colombia) se pide la bendición. Yo pensé que solamente era acá, en Cúcuta, pero en la telenovela también lo mostraban y yo creo que eso es parte de otras regiones”.

Mariana / Séptimo semestre

“La cruz siempre, cuando le dan la bendición al niño (...). Uno pide la bendición en la casa o al abuelo, al tío, al que esté ahí y la mamá de uno le dice: ¡Dios la Bendiga! ¡Dios la lleve y Dios la traiga!”.

Julieth / Sexto semestre

Los objetos religiosos

Los objetos religiosos actúan como elementos simbólicos que contribuyen al relato en la medida en que ayudan a definir características de un personaje, de un colectivo o de un espacio físico. Según los informantes, en las telenovelas colombianas priman los objetos religiosos propios del catolicismo.

“Ellos, en la casa y en la finca, tenían un crucifijo, cuadros de santos y eso (...). El uso de las velas, eso sí lo marcaba”.

Julieth / Sexto semestre

“Había personajes que cargaban la biblia debajo del brazo y hasta le tenían un altar a la Virgen y andaban con escapularios. Recordaba mucho a la mamá de Rosa María, que ella siempre andaba con su rosario”.

Fernanda / Sexto semestre

La gastronomía

Este componente de la gastronomía contribuye a la identificación de las regiones, en virtud de la existencia de platos típicos y bebidas cuyo origen se atribuye a un departamento o región de Colombia. En el caso particular de *Allá te espero*, los informantes hacen referencia a bebidas y alimentos característicos que permiten identificar lo colombiano y lo regional.

En este componente gastronómico existe un especial consenso, entre los entrevistados, para considerar al aguardiente como una bebida alcohólica típica de los colombianos.

“Donde hay cerveza, aguardiente y ron es porque hay colombianos reunidos y están celebrando”.

Julieth / Sexto semestre

“La telenovela siempre resaltaba algo que es Colombia: el aguardiente; ella le enseñó a tomar aguardiente a él. Nosotros tomamos aguardiente en las fiestas y reuniones y en la telenovela eso se hizo evidente”.

Erika / Séptimo semestre

“Es muy representativo en esa telenovela (*Allá te espero*), siempre está por ahí el aguardiente, en los momentos en que él quería compartir con Rosa María estaba el aguardiente ahí, el día que la muchacha que está en silla de ruedas

decidió compartir unos tragos, ¡apareció el aguardiente! El aguardiente es Colombia”.

Katty / Sexto semestre

También existe especial atención en considerar, desde lo que aparece en la telenovela, en cuanto a bebidas y platos típicos, que Antioquia y el Eje Cafetero se caracterizan por el consumo de café -se le denomina “tinto” al que se sirve negro y “pintadito” al que se acompaña con leche- como primera bebida antes del desayuno, la presencia obligatoria de los frijoles en el almuerzo y la conocida “bandeja paisa” como plato principal heredado de las costumbres de los arrieros de comer bastante para aguantar los viajes.

“En la telenovela, los protagonistas aparecen frecuentemente tomando café y, cuando van a comer, existe presencia de los principales ingredientes de la bandeja paisa, encabezados por los frijoles y la mazamorra”.

Julieth / Sexto semestre

“La bandeja paisa es un plato de incidencia nacional. Usted lo consigue en cualquier parte del país, porque los antioqueños lo hicieron famoso. Eso se ve en la telenovela”.

Karina / Octavo semestre

CAPÍTULO 4

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS CON LA TELENVELA: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA



En este capítulo se expone una propuesta metodológica para el uso pedagógico de la telenovela colombiana, que hace énfasis en la necesidad de promover nuevos espacios o ambientes de aprendizaje vinculados a los presaberes de quienes aprenden, relacionados particularmente con los entornos de los medios y las TIC.

La nación que vemos: una mirada reflexiva desde la telenovela “Allá te espero”

La discusión sobre las posibilidades educativas de la televisión ha generado múltiples posturas e interpretaciones alrededor de la relación entre medios y educación, en donde, como punto importante de convergencia, tanto defensores como detractores coinciden en afirmar que este medio es poseedor de un gran poder de persuasión, aunque también se advierte que este poder no es ni totalizante ni específico.

En esta medida, el proceso de recepción de los mensajes televisivos es complejo, puesto que se instala en las prácticas cotidianas de los públicos, dando lugar a un receptor activo, formado para realizar una lectura crítica y reflexiva que oriente no solamente la percepción sino también la apropiación del mensaje. Ello implica adquirir competencias televisivas que le permitan asumir una postura reflexiva frente al consumo televisivo, en un entorno que requiere entender que la televisión “para que sirva dentro del horizonte educativo, debe ser comprendida como un actor fundamental y no como un instrumento de ilustración” (Rincón, 1998).

Lo anterior implica asumir que uno de los géneros televisivos con más audiencia es la telenovela, género melodramático con amplia trayectoria en la pantalla nacional, pero sobre el cual aún se conservan enormes prejuicios acerca de su potencial educativo, desconociendo que, como producto audiovisual de ficción, ha sido un importante transmisor y reproductor de algunas de las tendencias e imaginarios más significativos de cada época y de cada región de Colombia.

La lectura crítica de medios: la televisión

En los últimos años, desde distintos sectores sociales y académicos se ha defendido la necesidad de educar a las nuevas generaciones para ver televisión -una tarea inaplazable- y se ha hecho evidente la preocupación de investigadores, instituciones educativas y gobiernos por la formación de las audiencias, desde las escuelas y el hogar, para superar el papel de los televidentes como receptores pasivos y dar paso a un usuario no solamente de un producto terminado, sino también de un producto en proceso de elaboración, es decir, formar un sujeto crítico, puesto que los medios esconden ideologías y, según Martínez de Toda (2002), las tratan de imponer. Esto implica que el televidente debe pasar de ser un sujeto ingenuo ante los medios y sus mitos, para convertirse en alguien crítico con ellos.

Las lecturas críticas y reflexivas en torno a los medios, complementadas con el ejercicio de un pensamiento deliberativo, permiten el análisis autónomo de

los mensajes que por ellos circulan. Según Valderrama (2000) existen cuatro modalidades o parámetros de lectura crítica: a) desentrañar el contenido ideológico de los mensajes que se emiten, b) formar hábitos mentales activos, c) capacitar a los receptores para descubrir los componentes fundamentales de la estructura de los mensajes, y d) enseñar a descifrar ideologías, mediante orientaciones semióticas, como referentes teórico-metodológicos.

En ese sentido, Pérez-Tornero (1994) plantea que, en la lectura crítica, se debe analizar, interpretar, cuestionar y recrear lo que se está percibiendo en la pantalla, sacando provecho de todos los contenidos, sin importar del tipo que sean, y reconociendo la influencia que ejerce la televisión en los individuos, además de la escasa transparencia de los mensajes que transitan por este medio. Estas operaciones permiten descubrir la finalidad pragmática de un programa televisivo, reconocer sus niveles temáticos y narrativos, captar el nivel formal y, finalmente, generar propuestas alternativas con las cuales se pueda jugar, ironizar o recrear el producto audiovisual mencionado.

Este autor añade que, ante una lectura crítica, el espectador debe ser consciente de que la televisión es una institución mediática al servicio del poder político y económico, además de tener en cuenta elementos narrativos claves del programa televisivo como la trama, la acción y el argumento, para no dejarse llevar por falsos reconocimientos. Adicionalmente, se deben identificar los puntos de vista del mensaje y los elementos implícitos que éste contiene, o sea, aquellos textos que le dan sentido al texto principal, con el propósito de buscar otras alternativas, cambios e ideas, en donde el espectador juegue con el mensaje televisivo y no sea el mensaje televisivo el que juegue con él.

Posterior a esta lectura crítica del mensaje, según Pérez-Tornero (1994) se debe continuar con una lectura más elaborada que requiere de un previo aprendizaje –supone conocimiento y uso de un lenguaje que facilite el discernimiento sobre el programa de televisión- que se denomina *lectura analítica*, en la cual se requieren unos pasos metódicos y organizados: 1) realizar una lectura crítica del programa o mensaje; 2) descomponer el mensaje en partes para descubrir cómo se forman las distintas unidades que integran la estructura general -escenas, secuencias, capítulos, periodos del programa o temporadas-, 3) descifrar los niveles de sentido que apoyan el contenido -narración, personajes, espacios, tiempos y escenarios-, y 4) interpretación del mensaje de una manera reflexiva, analítica y creativa, tomando en cuenta todos los aspectos que componen el discurso televisivo.

Este proceso provee al sujeto crítico de un escenario fundamental, el aula de clase o ambiente de aprendizaje, en donde se forma como lector activo para la interpretación de textos audiovisuales, alguien que reconoce las polisemias que acontecen en los mensajes televisivos y, por tanto, las posibilidades de ser leídos de múltiples formas por diferentes receptores, de acuerdo con contextos específicos y situaciones particulares. Este receptor crítico reconoce que los contenidos, valores y

mensajes que se emiten por la televisión se esparcen por el tejido social e impregnan la forma en que los actores sociales se relacionan y posibilitan otras significaciones, fruto de esa interacción social.

Desde esta perspectiva, el género televisivo que se propone como texto base para el diseño de esta estrategia pedagógica es **la telenovela**:

“Género que forma parte de la dinámica cultural de una sociedad y tiene una finalidad mediática porque funciona dentro de un sistema productivo concreto, atiende a las lógicas del consumo y reproduce al mismo tiempo esquemas culturales. Este género utiliza las diferentes expresiones de la cultura como la música, el teatro popular, la religiosidad y la vida cotidiana de sus personajes para establecer procesos comunicacionales y generar diferentes lecturas por parte de las audiencias”. (Molina y Carvajal, 1999).

La telenovela, en los procesos de enseñanza-aprendizaje, adquiere otras dimensiones y potencialidades educativas que han sido poco exploradas. Fuenzalida (1996) señala que, en el televidente, acontece un proceso natural de apropiación educativa desde las distintas propuestas televisivas, puesto que percibe, experimenta e interpreta los significados y les asigna valores (sentidos) desde su propio contexto, desde su experiencia, desde su propio mundo de significaciones. De acuerdo con este autor, gracias a esta condición de televidencia activa, se puede extraer un sub-producto desde el interior de un texto de entretenimiento como la telenovela, a partir de aquello con lo cual el televidente se identifica, se reconoce y se emociona.

Diseño de la estrategia pedagógica

La telenovela es un formato televisivo cuyas historias están atravesadas por ideologías que circulan en la sociedad y que están íntimamente vinculadas a la construcción de identidades locales y nacionales, participando de universos de sentido en los que los imaginarios de nación cumplen un papel decisivo.

La estrategia pedagógica ***La nación que vemos: una mirada reflexiva desde la telenovela “Allá te espero”*** tiene como propósito: a) orientar al estudiante en el ejercicio de lectura crítica de la televisión para reflexionar sobre sus contenidos, efectos y posibilidades discursivas; b) reconocer la posibilidad educativa de los productos mediáticos, especialmente de la telenovela, y c) crear un escenario de reflexión sobre la nación colombiana, sus nociones y los imaginarios que la recrean, desde la recepción crítica de la telenovela mencionada.

Espacio y público para la aplicación de la estrategia

La estrategia pedagógica está diseñada especialmente para estudiantes universitarios, en aras de fortalecer su proceso de formación como receptores críticos de los medios, sus productos y discursos, además de incentivar el ejercicio social y político de una ciudadanía crítica. Podrá ser aplicada en diferentes escenarios pedagógicos

para abordar críticamente la pluralidad de formatos mediáticos e invitar a la reflexión sobre los temas que defina o señale el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tabla 1. Objetivos de la estrategia pedagógica

Promover la recepción crítica y reflexiva de televisión en estudiantes universitarios				
Reconocer	Analizar			Interpretar
<ul style="list-style-type: none"> • Las posibilidades discursivas de la televisión • El consumo de telenovelas • El lenguaje audiovisual • La noción de nación y telenovela 	Las estructuras del texto audiovisual (Telenovela)			Los imaginarios de nación que se construyen a partir de la telenovela <i>Allá te espero</i> .
	<i>Segmenta</i>	<i>Estratifica</i>	<i>Recompone</i>	
	Subdivide la telenovela en micro-unidades	La telenovela según los elementos del lenguaje audiovisual	Establece relaciones entre los elementos	

Metodología

Se propone el taller como escenario que posibilita el aprendizaje desde lo vivencial y no desde la transmisión de información, puesto que se trata de un *aprender haciendo*. Aquí, el docente orienta, apoya y posibilita los espacios de reflexión, pero es la participación activa de los estudiantes la que viabiliza el desarrollo colectivo y social de una lectura crítica y reflexiva en torno a la telenovela *Allá te Espero*, así como sobre la posibilidad que tiene este melodrama televisivo de recrear la nación desde sus lenguajes, estéticas y narrativas.

Este ejercicio se complementa con las reflexiones individuales de los estudiantes sobre el eje temático del taller. Para ello, los recursos didácticos estarán consignados en el blog *La nación que vemos*, que se constituye en un valor agregado al desarrollo del ejercicio y a la práctica del docente, puesto que posibilita otras formas de aprender y de interactuar socialmente con los estudiantes, además de incentivar el desarrollo de habilidades de pensamiento y la capacidad de aprender a aprender.

En una sesión de la clase, previa al inicio de la estrategia pedagógica, el docente presentará el taller a los estudiantes, explicará la metodología, el tema a desarrollar y las actividades propuestas, invitando a los participantes a consultar el blog *La nación que vemos*.

Ahora bien, el desarrollo de la estrategia pedagógica contempla tres etapas fundamentales: la contextual, la analítica y la crítica.

- La **etapa contextual** busca acercar al estudiante a los conceptos que aborda el eje temático del taller: el consumo de medios (telenovela), la configuración de imaginarios, el uso educativo de la televisión, la telenovela como estrategia pedagógica y el lenguaje audiovisual.
- En la **etapa analítica** el estudiante realizará la deconstrucción en micro-unidades de la unidad de análisis (capítulos de la telenovela), teniendo en cuenta los aspectos morfológicos y sintácticos del lenguaje audiovisual.
- En la **etapa crítica** explicará y argumentará su respuesta a la pregunta: *¿Cómo se configuran los imaginarios de nación a partir de las telenovelas colombianas?*, con base en un proceso de recepción reflexivo y crítico, teniendo en cuenta las relaciones que establece con la telenovela, el abordaje teórico, el contexto y sus procesos de interacción.

ETAPAS	ACTIVIDADES	MODALIDAD	DURACIÓN
Contextual	Actividad No. 1. Un acercamiento al consumo de telenovelas	Presencial y virtual	2 horas
	Actividad No. 2. Lenguaje audiovisual: una herramienta necesaria	Presencial	2 horas
Analítica	Actividad No. 3. Nociones de telenovela y nación	Presencial y virtual	2 horas
Crítica	Actividad No. 4. Nación: un escenario de signifi- cación desde la telenovela <i>Allá te espero</i>	Presencial y virtual	2 horas

Evaluación

La evaluación de la estrategia pedagógica se realizará de forma continua, mediante herramientas diseñadas para cada actividad. Esto posibilita que se evalúen competencias relacionadas con la comprensión, el análisis y la síntesis de la información, así como las capacidades para redactar aportes e informes coherentes y para comunicarse con los demás. Cada actividad del taller tiene un peso específico en la valoración final de la estrategia:

ACTIVIDADES	Actividad 1	Actividad 2	Actividad 3	Actividad 4
Modalidad	Individual	Individual	Grupal	Individual
Porcentajes	15 %	15 %	30 %	40 %

Todas las actividades del taller contemplan la participación de los estudiantes en el foro del blog *La nación que vemos*, diseñado como una herramienta eficaz que ofrece múltiples posibilidades para la construcción del conocimiento, ya que

permite expresar, opinar y consultar sobre los aportes de los miembros participantes acerca del tema objeto de estudio.

Adicionalmente, se diseñó una rúbrica para valorar la participación de los estudiantes en dicho foro, teniendo en cuenta tres criterios: aspectos formales de los aportes, participación en las discusiones/debates y procesos de análisis que se evidencien en los aportes. La matriz de evaluación será socializada con los estudiantes, para promover la autoevaluación y la coevaluación.

Para la tercera actividad, denominada *Nociones de nación y telenovela*, se implementará el análisis de los capítulos de la telenovela *Allá te espero*. Para la evaluación de esta actividad se tendrá en cuenta: a) la segmentación de los capítulos de la telenovela, b) la capacidad para comprender y describir los elementos del lenguaje audiovisual en la aplicación de la matriz, y c) la recomposición de las unidades estructurales en las relaciones propuestas.

La última actividad, que lleva por nombre *Nación: un escenario de significación desde la telenovela Allá te espero*, se evaluará mediante el desarrollo de una relatoría que evidencie el logro de los objetivos de la estrategia pedagógica. La siguiente matriz de evaluación se diseñó para aplicarla en la evaluación de dichas relatorías.

INDICADOR	5-4.5	4-3.5	3-2.5	2-1.5
Claridad en expresión escrita. La relatoría está redactada y articulada de forma clara.				
Ortografía. El texto está libre de errores ortográficos.				
Secuencia y profundidad. Se evidencia una secuencia lógica de ideas.				
Se observa profundidad en los planteamientos.				
Cita teorías o expertos. El estudiante cita teorías y/o expertos en el tema.				
Fundamentación. Se fundamenta el tema de forma precisa, clara y coherente, de acuerdo con los objetivos del taller.				
Descripción Describe las relaciones entre telenovela, nación e imaginario.				
Describe los imaginarios de nación que se generan desde la telenovela.				

INDICADOR	5-4.5	4-3.5	3-2.5	2-1.5
Caracteriza los personajes, las regiones y las costumbres.				
Análisis. Analiza la construcción de los imaginarios de nación y región que emergen en la telenovela				
Interpretación Propone otros escenarios para aplicar la lectura crítica de telenovelas.				
Explica el origen del problema.				
Argumenta su posición sobre los imaginarios de nación que se recrean en la telenovela.				
Argumenta su posición frente el uso de la telenovela en el aula de clase.				

Rubrica para evaluar la participación de los estudiantes en el foro del blog la nación que vemos

Criterios de evaluación	NIVEL			
	4. Excelente	3. Satisfactorio	2. Puede mejorar	1. Inadecuado
ASPECTO FORMAL				
Organización	Los aportes realizados evidencian alta organización, pertinencia y coherencia en las ideas expuestas.	Los aportes evidencian organización, pertinencia y coherencia en las ideas expuestas.	Los aportes evidencian mínima organización, pertinencia y coherencia en las ideas expuestas.	Los aportes evidencian carencia de organización, pertinencia y coherencia en las ideas expuestas.
Redacción	Redacción muy cuidada y alta claridad en las ideas.	Redacción adecuada con claridad en las ideas.	Redacción simple.	No evidencia ni claridad ni adecuada redacción.
PARTICIPACIÓN EN EL GRUPO				
Participación en el aprendizaje colaborativo	Critica constructivamente el trabajo de sus compañeros.	Es capaz de disentir o coincidir en ciertos aspectos con los aportes de los compañeros.	En contadas ocasiones expresa su opinión sobre temas discutidos.	No se evidencia participación en el grupo de discusión.

Criterios de evaluación	NIVEL			
	4. Excelente	3. Satisfactorio	2. Puede mejorar	1. Inadecuado
PARTICIPACIÓN EN EL GRUPO				
Aportes innovadores en las discusiones	Facilita la interacción proponiendo nuevas discusiones.	Facilita la interacción en algunas ocasiones con nuevas discusiones.	En contadas ocasiones aporta nuevas discusiones que faciliten la interacción.	Nunca propone nuevas discusiones.
Frecuencia de las participaciones	Participa activamente en los diálogos con base en los criterios previamente establecidos.	Participa con frecuencia en los diálogos y generalmente lo hace con base en criterios previamente establecidos.	Participa insuficientemente en los diálogos y no emplea criterios previamente establecidos.	No participa en los diálogos o participa ocasionalmente pero no lo hace de acuerdo con los criterios previamente establecidos.
ANÁLISIS EN LOS APORTES				
Dominio del tema	Demuestra excelencia en el manejo de las ideas centrales.	Muestra evidencias de comprender la mayoría de las ideas centrales.	Evidencia dominio parcial sólo de algunas ideas centrales.	No domina los temas centrales de la actividad.
Fuentes	Siempre propone nuevos abordajes teóricos en sus aportes, para fortalecer el tema de la actividad.	Algunos de sus aportes evidencian otras fuentes teóricas.	Sus aportes se limitan a las fuentes teóricas expuestas en la actividad.	Sus aportes no evidencian fuentes teóricas.
Calidad de las intervenciones	Muestra un alto nivel de profundidad en las intervenciones.	Profundiza en algunos temas de interés.	Intervenciones correctas sin llegar a profundizar en ningún tema de forma destacada.	Las intervenciones son demasiado superficiales.
PUNTAJE PARCIAL				
VALORACIÓN FINAL	(Puntaje final *5/ 32)			

Desarrollo de las actividades

A continuación, se presentan las cuatro actividades que configuran la estrategia pedagógica *La nación que vemos: una mirada reflexiva desde la telenovela “Allá te espero”*:

- *Actividad No. 1:* Un acercamiento al consumo de telenovelas.
- *Actividad No. 2:* Lenguaje audiovisual: una herramienta necesaria.
- *Actividad No. 3:* Nociones de telenovela y nación.
- *Actividad No. 4:* Nación: un escenario de significación desde la telenovela *Allá te espero*.

Para la planeación de las actividades, se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos: contextualización, objetivos, herramientas, descripción y evaluación de la actividad. La contextualización pretende aportar una reflexión inicial en torno a la actividad, así como visibilizar los ejes temáticos que se abordarán. Los objetivos fijan las habilidades y destrezas que se evaluarán. Las herramientas son los recursos que apoyan el desarrollo de la actividad y el logro de los objetivos. La descripción de la actividad propone una secuencia para el desarrollo de las acciones específicas.

La evaluación de las actividades, por su parte, pretende ser otro escenario de aprendizaje para los participantes en el taller.

<p style="text-align: center;">TALLER LA NACIÓN QUE VEMOS PLANEACIÓN DE LA ACTIVIDAD No. 1 UN ACERCAMIENTO AL CONSUMO DE TELENOVELAS</p>	 <p style="text-align: center;">Universidad Francisco de Paula Santander <small>Vigilada Mineducación</small></p>
--	---

Contextualización

La televisión es considerada como uno de los medios más significativos de la cultura mediática. Es importante, entonces, indagar sobre la televisión y su consumo, particularmente el relacionado con telenovelas, como ejercicio de investigación formativa orientado para los estudiantes y como reflexión crítica sobre los resultados obtenidos con respecto al consumo que los jóvenes universitarios tienen de este formato televisivo y las características que lo configuran como tal. Aquí, el aula o el ambiente de aprendizaje se asume como un espacio para preguntar por el consumo de telenovelas de cada estudiante y por la forma en que se analiza la influencia del melodrama televisivo en su formación académica, personal y profesional.

Objetivos

- Reconocer las posibilidades discursivas de la televisión.
- Sensibilizar sobre el impacto de la TV en todas las dimensiones de la sociedad actual.
- Explorar el consumo de telenovelas en los estudiantes participantes en el taller.
- Promover una reflexión crítica sobre el consumo de telenovelas.

Herramientas

El desarrollo de la actividad contempla herramientas seleccionadas para incentivar el proceso de reflexión crítica en los participantes del taller.

HERRAMIENTAS	PREGUNTAS ORIENTADORAS
<p>Lecturas y video propuestos para introducir al estudiante en el tema la televisión y su consumo:</p>	
<p>Martín-Barbero, J. (1999). <i>El “mal de ojo” de los intelectuales</i>. En: <i>Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva</i>. Editorial Gedisa. Barcelona, España.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuál es la intención del autor al referirse al “mal de ojo” de los intelectuales? • ¿Cuáles son las críticas que expone? • ¿Cómo se concibe el medio televisivo en el texto? • ¿Qué críticas propone Martín-Barbero desde el texto? • Ante la hegemonía de la televisión: ¿Qué papel tiene la escuela?
<p>Ferrés iPrats, J. (2005). <i>Televisión, consumo y emociones</i>. En: Grupo Comunica. http://www.grupocomunicar.com/contenidos/pdf/la-otra-mirada-de-la-tele/08-ferres.pdf</p> <p>Cabero Almenara, J. (2013). <i>Investigaciones sobre el consumo de la televisión</i>. En: Grupo Comunica. http://www.grupocomunicar.com/contenidos/pdf/la-otra-mirada-de-la-tele/10-cabero.pdf</p> <p>Visionado del video titulado “El aumento en el consumo de televisión”. Analizado en ‘Andalucia.es’ de Canal Sur TV en: http://www.youtube.com/watch?v=3ISJRWgmQeg</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué es el consumo de televisión? • ¿Por qué se realizan investigaciones sobre el consumo de televisión? ¿n que vemos sobre sus ipan en el chat del Blog La naci televisios resultados.res formatos evisi esboza como una necesidad a sati • ¿Cuáles son los temas que se abordan en una investigación sobre consumo de televisión? • ¿Cuál es la aplicación formal de estas investigaciones?

HERRAMIENTAS	PREGUNTAS ORIENTADORAS
<p>Cuestionario: El consumo de telenovelas. Este cuestionario pretende indagar sobre el consumo de telenovelas de los estudiantes que participan en el taller (Ver cuestionario).</p>	<p>La reflexión individual sobre la sistematización de los resultados de la encuesta debe orientarse a establecer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Relación entre el perfil de la audiencia (edad y nivel socioeconómico) y el consumo de la televisión. • Relación entre el consumo de televisión y el tiempo de ocio. • Relación del consumo de televisión con el rendimiento académico de cada estudiante. • Relación entre las preferencias de géneros televisivos y la edad. • Cada estudiante puede seleccionar una o varias relaciones para profundizar en su reflexión, además de proponer otras reflexiones.
<p>Blog <i>La nación que vemos</i>. Los estudiantes aportan reflexiones en el foro del blog sobre las lecturas, el video y la sistematización de los resultados obtenidos de la aplicación del cuestionario sobre el consumo de televisión en el grupo del taller.</p>	

Descripción de la actividad

- a. Se presenta a los estudiantes información significativa sobre la televisión y su consumo. Las lecturas se realizan de forma individual, previo a la actividad.
- b. Los estudiantes participan en el foro del *Blog La nación que vemos*, aportando allí su reflexión en torno a las lecturas y las preguntas orientadoras.
- c. El docente inicia la sesión proyectando video *El aumento en el consumo de televisión*. Retoma los aportes de los estudiantes en el foro. Abre espacio para preguntas.
- d. Los estudiantes responden el cuestionario que indaga sobre su consumo de telenovelas (el cuestionario es aplicado por el docente).
- e. Los cuestionarios son recibidos por el docente.
- f. Se propone crear grupos de trabajo compuestos por tres estudiantes cada uno.
- g. El docente procede a entregar a cada grupo tres formatos del cuestionario que se ha diligenciado previamente.
- h. Cada grupo debe tabular la información y establecer conclusiones sobre los resultados.
- i. El docente consolida la tabulación del cuestionario y la socializa en el blog.
- j. Cada estudiante aporta, en el foro del blog, sus reflexiones sobre los resultados.

Evaluación

La evaluación del taller se realizará con base en los aportes que los estudiantes realicen en el foro del blog, según la aplicación de la rúbrica diseñada con este fin.

TALLER *LA NACIÓN QUE VEMOS*
PLANEACIÓN DE LA ACTIVIDAD No. 2
LENGUAJE AUDIOVISUAL: UNA HERRAMIENTA
NECESARIA



Contextualización

Los productos audiovisuales que circulan en los medios son protagonistas de la vida cotidiana. Conocer el lenguaje que los configura es, por lo tanto, indispensable en la formación de receptores críticos que deben interrogarse sobre la “realidad” que consumen en la televisión, acerca de cómo se crean esas imágenes y qué aspectos morfológicos se articulan para producir ciertas sensaciones. El conocimiento de los aspectos más generales del lenguaje audiovisual posibilita un acercamiento a las respuestas de estos interrogantes.

Objetivo

Introducir al estudiante en el conocimiento de los elementos que configuran el lenguaje audiovisual y capacitarlo en el análisis crítico de los productos audiovisuales.

Herramientas

El desarrollo de la actividad contempla herramientas seleccionadas para incentivar en los estudiantes universitarios el proceso de reflexión crítica sobre la telenovela *Allá te espero* y los imaginarios de nación que en ella se recrean y con ella se construyen.

HERRAMIENTAS	DESCRIPCIÓN
<i>Lecturas y videos propuestos para introducir al estudiante en el Lenguaje audiovisual</i>	
<p>Competencias en TIC (2013). Principios básicos del lenguaje audiovisual. Competencias TIC. http://competenciastic.educ.ar/pdf/produccion_audiovisual_2.pdf Visionado de la serie Cineducación - El lenguaje audiovisual http://www.youtube.com/watch?v=-pDnRKH0ark - Los planos y su tipología http://www.youtube.com/watch?v=akZHhUZL6Ik - Movimientos de la cámara http://www.youtube.com/watch?v=xlecxNiuJwE</p>	<p>El estudiante realizará, en el foro del blog, aportes sobre los siguientes aspectos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué es el lenguaje audiovisual? • ¿Cuál es la unidad básica del lenguaje audiovisual? • ¿Cuáles son los tipos de planos? • ¿Qué sensaciones provocan los movimientos de cámara en el espectador? • ¿Cómo se clasifican los movimientos de cámara? • ¿Cuáles son los elementos que integran el componente sonoro en la producción audiovisual?

HERRAMIENTAS	DESCRIPCIÓN
Lecturas y videos propuestos para introducir al estudiante en el Lenguaje audiovisual	
<p>Taller de imagen y sonido En el estudio de televisión de la Universidad Francisco de Paula Santander se desarrollará un taller de imagen y sonido. El estudiante tendrá la posibilidad de aplicar los conceptos aprendidos tanto en la lectura como en los videos de YouTube</p>	<p>Con el uso de la cámara del celular, los estudiantes realizarán un clip audiovisual de 30 segundos, donde se apliquen los conceptos básicos del lenguaje audiovisual. Este producto debe ser socializado con los compañeros a través del blog. El tema propuesto será la nación colombiana.</p>

Descripción de la actividad

- a. Se presenta a los estudiantes información significativa sobre el lenguaje audiovisual. La lectura y el visionado de los videos deben ser previos a la sesión presencial.
- b. Los estudiantes participan en el foro y responden con argumentos a las preguntas que les plantea el docente.
- c. El docente orienta el taller práctico sobre el lenguaje audiovisual. En los equipos formados en la sesión anterior, los estudiantes emplearán la cámara del celular para reconocer los elementos que conforman el lenguaje audiovisual. El ejercicio se desarrolla en el estudio de televisión de la UFPS.
- d. Los estudiantes producen un clip audiovisual de 30 segundos donde muestren la apropiación acerca de los conceptos del lenguaje audiovisual.
- e. Los videoclips son socializados por el docente mediante el blog *La nación que vemos*.

Evaluación

En esta actividad se evaluarán los aportes de los estudiantes en el foro del blog *La nación que vemos*. Esta valoración se realizará aplicando la rúbrica diseñada para este fin. La evaluación del clip audiovisual será de carácter cualitativo y se hará teniendo en cuenta, entre otros aspectos, los comentarios que reciba cada producto en el foro.

<p>TALLER LA NACIÓN QUE VEMOS PLANEACIÓN DE LA ACTIVIDAD No. 3 NOCIONES SOBRE TELENÓVELA Y NACIÓN</p>	 Universidad Francisco de Paula Santander <small>Vigilada Mineducación</small>
---	--

Contextualización

La telenovela es un producto audiovisual y cultural con una fuerte tradición en Latinoamérica y en Colombia, que se consolida como un escenario de lo popular y de lo público. Los altos niveles de identificación que genera este melodrama televisivo en el televidente son, precisamente, los que le posibilitan recrear la nación desde sus tramas, escenarios y personajes. De allí que un receptor crítico deba prepararse para reconocer e interpretar los imaginarios de nación que posibilita este género de ficción.

Objetivos

- Aplicar los elementos del lenguaje audiovisual al diseño de una matriz de análisis para los capítulos de la telenovela *Allá te espero*.
- Comprender la estructura narrativa de la telenovela, así como las relaciones que se establecen entre el componente visual, el gráfico y el sonoro.
- Desarrollar la segmentación, estratificación y recomposición de la estructura de los capítulos de la telenovela.

Herramientas

El desarrollo de la actividad contempla herramientas seleccionadas para incentivar el proceso de reflexión crítica sobre la telenovela *Allá te espero* y los imaginarios de nación que en ella se recrean.

HERRAMIENTAS	DESCRIPCIÓN
Lecturas previas a la sesión presencial	Preguntas que orientan la lectura
<p>Mellado, L. (2008) <i>Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada.</i> <i>Alpha</i> [online]. No.26, pp. 29-45</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Por qué resulta complejo determinar conceptualmente la nación? • ¿Cuál es la relación que se establece entre nación e imaginarios sociales? • Anderson (1993) plantea la nación como una construcción social específica: ¿Qué presupuestos supone este acercamiento conceptual? • ¿Cómo se vinculan las nociones de tiempo y nación? • ¿Cómo se presenta la nación como territorio geográfico? • ¿Por qué se consideran a la nación y al estado como hechos contingentes? • ¿Cómo se relacionan la nación y el nacionalismo?

HERRAMIENTAS	DESCRIPCIÓN
Lecturas previas a la sesión presencial	Preguntas que orientan la lectura
<p>Lozano, Leal y Vélez. (2012). <i>Las historias antes de la telenovela: La telenovela y la soap opera.</i> En: Los cabezotes de las telenovelas colombianas: amores a primera vista (17-22). Colombia: Colección Semiótica y Ciudad.</p> <p>Lozano, Leal y Vélez. (2012). <i>Las historias antes de la telenovela: sobre la telenovela: Más allá de amores, odios, lágrimas y traiciones.</i> En: Los cabezotes de las telenovelas colombianas: amores a primera vista. (23-45). Colombia: Colección Semiótica y Ciudad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué relación se establece entre melodrama, soap opera y telenovela? • ¿Cómo definen los autores la telenovela? • ¿Cuáles serían algunas de las pautas narrativas de la telenovela? • ¿Cuáles son los momentos que proponen los autores en la evolución de las telenovelas en Colombia? • ¿Cómo se explican las etapas de la telenovela en Colombia?
<p>Vasallo de López, M. (2004). <i>Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña.</i> Comunicación y Sociedad, julio-diciembre, 71-97.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo se establece la relación entre telenovela y nación? • ¿Es posible aplicar la agenda <i>setting</i> a la producción de las telenovelas? • ¿Cuáles son los fundamentos teóricos que la autora propone sobre la telenovela como una forma de narrativa sobre nación?
<p>Documento: Fases para el análisis de la telenovela <i>Allá te espero</i> (Ver ítem siguiente). El docente explica los parámetros del informe y acompaña a los estudiantes en el visionado del primer capítulo.</p>	

Descripción de las actividades

- a. Se presenta a los estudiantes información significativa sobre nación, telenovela y la relación que se establece entre ambas. Las lecturas se realizarán antes de la sesión presencial.
- b. El docente propondrá algunas preguntas sobre las lecturas iniciales en el foro. Los estudiantes deben participar desde la comprensión individual de las lecturas.
- c. El docente explica los parámetros que orientarán el análisis de las micro-unidades de la telenovela *Allá te espero*.
- d. Se realiza, en el aula, el visionado del primer capítulo de la telenovela *Allá te espero*

Evaluación

La participación de los estudiantes en el foro del blog se evaluará de acuerdo con la rúbrica diseñada para este fin. En este caso, la participación equivale al 20 % de la valoración numérica de la actividad. El desarrollo del análisis equivale al 80 % restante de la evaluación y se tendrá en cuenta el desarrollo de cada una de las fases propuestas, además de la calidad de los aportes suministrados y el nivel de interpretación logrado.



Consideraciones Iniciales

- El equipo de trabajo debe estar compuesto por tres estudiantes.
- El análisis debe presentarse en un documento Word en formato digital.
- El documento se enviará al correo electrónico del docente.
- El análisis equivale al 80 % de la valoración cuantitativa de la actividad.
- El informe debe demostrar los compromisos de cada uno de los miembros del equipo.

Para la elaboración del informe sobre el análisis de los capítulos de la telenovela *Allá te espero* se tendrán en cuenta componentes semióticos que se expresan en el desarrollo de cada una de las fases propuestas a continuación:

Fase Previa. Mediante una revisión documental se pretende que el equipo de trabajo indague sobre

- Sinopsis de la telenovela *Allá te espero*.
- Contexto social, cultural y político en el momento de su estreno.
- Índices de audiencia durante la emisión de la telenovela
- Reparto de producción y actores de la telenovela.

Fase de Segmentación. El equipo de trabajo dividirá la telenovela en unidades significativas como capítulos, secuencias, planos y encuadres. Seleccionará dos capítulos, el primero y otro posterior, para realizar la fase de estratificación. Se tomarán las secuencias como micro-unidades de referencia.

Fase de Estratificación. Una vez identificadas las micro-unidades, en este caso las secuencias narrativas de la telenovela, se procede a fragmentarlas en componentes visuales y sonoros. De cada secuencia se deben identificar los planos, ángulos, movimientos y locaciones que la caracterizan. Del componente sonoro los diálogos,

sonido ambiente, efectos sonoros, música o silencios. Se debe identificar en cada secuencia una breve descripción de la escenografía, los personajes que aparecen y el vestuario. Se registra, además, el tiempo parcial y el tiempo total acumulado; no se tendrán en cuenta los espacios de publicidad.

Tabla 2. Ejemplo para la elaboración de la matriz de análisis

Esc	Imagen	Descripción de la imagen	Sonido	Créditos	Escenografía vestuario y personajes	Transición	Tiempo parcial	Tiempo total
01		Plano: general Angulación: Normal Movimiento: Ninguno Aparece, en movimiento, el logo de la programadora, que consta de: las tres letras RCN en gran tamaño, en color amarillo, con rebordes sombreados que simulan lingotes de oro. Debajo aparece en letra arial, mayúscula, de color negro y de menor tamaño, la palabra "televisión". Más abajo aparece, en letras blancas, mayúscula, con sombra y tipo arial la palabra "presenta".	se escucha el tema musical propio de la telenovela, que es de corte alegre. en la melodía priman instrumentos como la gaita, la flauta, tambores	Entra el logo animado de la empresa: RCN Televisión presenta Se destacan las sombras que se reflejan en el fondo blanco degradado. Se genera la sensación de alto relieve.	La escenografía es virtual, generada por computador	La primera imagen del logo de RCN entra por corte.	3 seg.	3 seg.

Fase de recomposición. Se reorganizan los elementos para construir una lógica que explique el funcionamiento de todo el conjunto del relato con un determinado significado y la elaboración individual de diferentes sentidos. Esta fase final se

elaborará teniendo en cuenta la reconstrucción de la historia desde los elementos del lenguaje audiovisual para caracterizar personajes, escenarios y costumbres que componen la estructura narrativa de la telenovela *Allá te espero*. Los personajes se deben describir de acuerdo con su forma de vestir y de hablar, sus relaciones personales, la forma como asumen la familia y la vida. Los escenarios se clasificarán según sean urbanos y rurales y se debe dar cuenta de su ambientación. En cuanto a las costumbres, se tendrán en cuenta: la gastronomía (alimentos y bebidas), las creencias religiosas, la música y la danza.

<p style="text-align: center;">TALLER LA NACIÓN QUE VEMOS PLANEACIÓN DE LA ACTIVIDAD No. 4 LA NACIÓN QUE VEMOS: UN ESCENARIO DE SIGNIFICACIÓN DESDE LA TELENÓVELA "ALLÁ TE ESPERO"</p>	 <p style="text-align: center;">Universidad Francisco de Paula Santander <small>Vigilada Mineducación</small></p>
---	---

Contextualización

El objetivo general del Taller *La Nación que vemos* consiste en promover la recepción reflexiva y crítica de televisión. En esta oportunidad se presenta mediante el análisis de la telenovela colombiana *Allá te espero* y los imaginarios de nación que desde allí se recrean. Las tres actividades previas desarrollaron las etapas contextual y analítica, diseñadas para el logro de este objetivo.

En esta etapa crítica, el objetivo consiste en que los participantes interpreten las relaciones que se generan en la tensión narrativa de la telenovela, teniendo en cuenta: a) las relaciones que se establecen entre la telenovela colombiana *Allá te espero* y los imaginarios de nación, b) las relaciones entre la telenovela colombiana y las percepciones sobre la región, c) los vínculos entre la telenovela colombiana y Colombia como país, y d) las relaciones entre gustos y consumos de productos televisivos por parte de los estudiantes participantes en el taller.

La herramienta pedagógica propuesta para esta actividad es el **grupo de discusión**, técnica cualitativa de investigación social que posibilita la obtención de las percepciones de los estudiantes sobre el eje central del taller. Los discursos individuales se cruzan, convergen, se enfrentan y se contrastan con el fin de retroalimentar a los participantes.

Objetivos

- Establecer los vínculos entre telenovela colombiana y desarrollo de procesos de configuración de imaginarios de nación por parte de los asistentes al taller.
- Interpretar las relaciones que se generan en la tensión narrativa de la telenovela *Allá te espero*.
- Reflexionar sobre las posibilidades pedagógicas de la telenovela.

Herramientas

El desarrollo de la actividad contempla herramientas seleccionadas para incentivar en los participantes el proceso de reflexión crítica sobre la telenovela *Allá te espero* y los imaginarios de nación que desde ella se recrean.

HERRAMIENTAS	DESCRIPCIÓN
Lecturas previas a la sesión presencial	
Canales Cerón, M y Binimelis Sáez, A. (1994). <i>El grupo de discusión</i> . En: Revista de Sociología . [S.l.], No. 9. Fecha de acceso: 13 de noviembre de 2014. Disponible en: http://www.revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27647/29314 .	
El informe sobre el análisis de los capítulos de la telenovela <i>Allá te espero</i> . Se solicita a los equipos de trabajo que impriman el informe.	
Los aportes realizados por cada estudiante al foro en las tres actividades previas. Se solicita a los asistentes que impriman sus participaciones en el foro.	
<i>El grupo de discusión</i> . Esta técnica cualitativa es la seleccionada para incentivar la discusión en los participantes en torno al tema propuesto.	

Descripción del Grupo de Discusión

Aspectos formales:

1. El docente asume el rol de moderador principal del grupo de discusión. Se escoge un moderador asistente para controlar las participaciones y llevar anotaciones sobre las respuestas.
2. El moderador principal hace una presentación breve sobre los objetivos del grupo de discusión y la metodología que se aplicará durante la actividad. La duración del ejercicio es de una hora. Las intervenciones no pueden superar los tres minutos.
3. Los estudiantes se organizan en una mesa redonda y deben tener el informe de análisis de los capítulos y los aportes realizados en el foro como documentos de apoyo.
4. El moderador inicia la discusión con base en la *Guía para la realización del Grupo de Discusión* (Ver anexo A). La guía consta de cuatro detonadores: relación telenovela colombiana y nación, relación telenovela colombiana y región, relación televisión colombiana y Colombia, gustos y programación.
5. Si la participación en el grupo decae, el moderador debe formular alguna pregunta que genere interés en los asistentes.

Aspectos logísticos:

1. El salón donde se organiza el grupo de discusión debe contar con aire acondicionado, sillas cómodas y buena iluminación.
2. Se deben ubicar dos cámaras de video, la primera con un plano general del grupo y la otra para tomas de apoyo. Además, se cuenta con dos grabadoras de audio.
3. Se deben transcribir las intervenciones del grupo de discusión y hacer llegar este material a los asistentes para la redacción del informe final.

Evaluación

Como evaluación final del taller se contempla el desarrollo de una relatoría que evidencie la formación de una lectura reflexiva y crítica de la telenovela *Allá te espero* y los imaginarios de nación que en ella se recrean. La relatoría debe evidenciar dominio de los conceptos, relaciones entre ellos, otros escenarios de aplicación, descripción de los imaginarios, personajes y tradiciones. Para su redacción, se deben tener en cuenta los aportes al foro, el análisis de los capítulos y la transcripción del grupo de discusión. Para la evaluación de este texto se aplicará la matriz diseñada para este fin. El documento se presenta en formato digital, en forma individual.

Las tres conclusiones más importantes de cada relatoría deben consignarse en el grupo de discusión.

ANEXO A:
Guía para la realización del Grupo de Discusión

<p>PRIMER DETONADOR: Relación teleno- vela colombiana- nación</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Creen ustedes que la telenovela <i>Allá te espero</i> y las telenovelas colombianas, en general, son una ventana para ver e identificar a Colombia? • ¿Cómo se imaginan a Colombia después de ver esta telenovela? Hablen desde cualquier punto de vista. • ¿Ustedes se identifican con esa telenovela? ¿Por qué? Explíquense. • ¿Ustedes consideran que esa telenovela representa a Colombia? • ¿Cómo se representa lo colombiano en las telenovelas colombianas? • ¿Cómo se visten los personajes de la telenovela <i>Allá te espero</i>? ¿Eso genera identidad? ¿Qué representa ese vestuario? ¿Así visten los colombianos? • ¿Cómo hablan los personajes de la telenovela <i>Allá te espero</i>? ¿Eso genera identidad? ¿Aparecen dichos o refranes en las conversaciones de esos personajes? • ¿Qué escenarios, ambientes o espacios de la vida cotidiana aparecen en la telenovela <i>Allá te espero</i>? ¿Cómo son esos espacios o ambientes? • ¿Cómo es la música en la telenovela <i>Allá te espero</i>? ¿Qué ritmos predominan? • ¿Qué costumbres, mitos, ceremonias o tradiciones aparecen en la telenovela <i>Allá te espero</i>? • ¿Se representa la religiosidad en la telenovela <i>Allá te espero</i>? ¿Cómo? • ¿Las telenovelas colombianas han cambiado? ¿En qué han cambiado? • ¿Cuáles son los ingredientes para que una telenovela sea considerada como buena o excelente? • ¿Qué imágenes vienen a su cabeza cuando se habla de nación? • ¿En la telenovela <i>Allá Te Espero</i> aparece la nación? ¿Cómo aparece?
<p>SEGUNDO DETONADOR: Relación teleno- vela colombiana- región</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Creen que la telenovela <i>Allá te espero</i> representa a alguna región de Colombia? • ¿Se siente identificado con su región desde esta telenovela? • En general, ¿en las telenovelas colombianas aparecen representadas las regiones? ¿Cómo aparecen?
<p>TERCER DETONADOR: Relación televisión colombiana y Colombia</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Creen ustedes que la televisión colombiana que ven por los canales públicos y privados refleja a Colombia? Pueden hablar desde cualquier idea que se les ocurra. • ¿Encuentran ustedes diferencias entre la programación que emite el Canal RCN y la que emite el Canal Caracol? ¿Cuáles y por qué?
<p>CUARTO DETONADOR: Gustos y progra- mación</p>	<ul style="list-style-type: none"> • De toda la programación que se emite por la televisión colombiana, ¿qué tipo de programas les gustan y por qué? ¿Esos programas que mencionaron pueden ser una ventana para ver e imaginar a Colombia? La opinión es libre.

ANEXO B:
Guía para la realización de Entrevista Semiestructurada

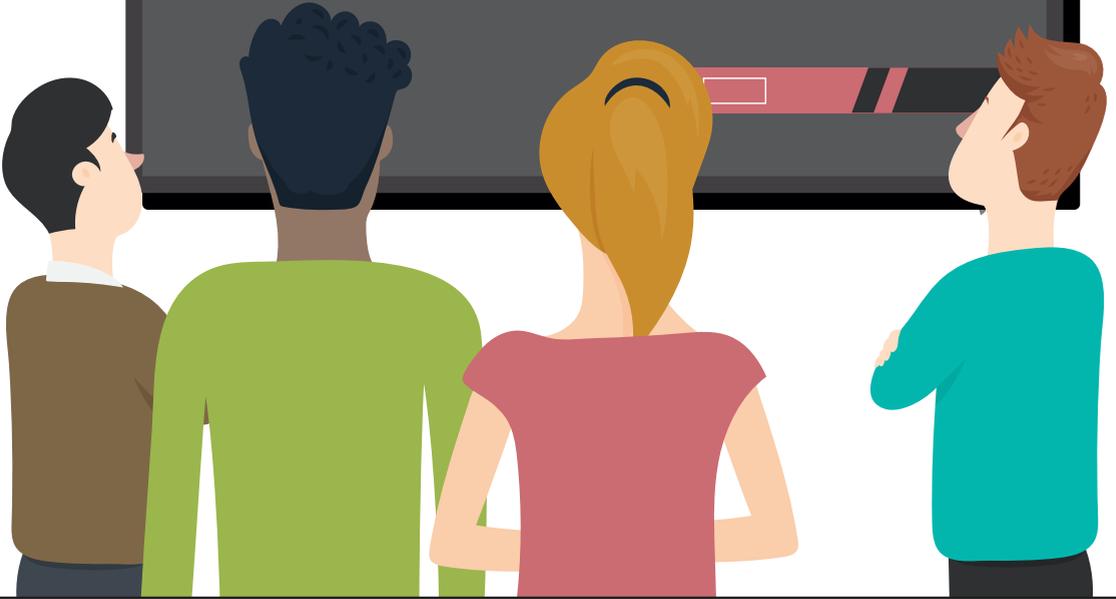
Nación:	<ul style="list-style-type: none"> •¿Para Usted qué es nación? •¿Cuándo usted escucha la palabra nación, qué otras palabras asocia a la palabra nación? •¿Qué imágenes se le vienen a la cabeza cuando oye la palabra nación? •¿Cuando ve una telenovela colombiana, Usted considera que ahí aparece la nación? •¿En el caso de la telenovela <i>Allá te espero</i>, aparece la nación? ¿En qué parte? •¿Usted se identifica con esa telenovela?
Región:	<ul style="list-style-type: none"> •¿Usted cree que <i>Allá te espero</i> representa a una región específica de Colombia? •¿En la telenovela se dan pistas para identificar esa región? •¿En <i>Allá te espero</i> aparece alguna referencia hacia lo nortesantandereano o santandereano? •¿Cómo aparece lo nortesantandereano, lo cucuteño, en las telenovelas colombianas? •¿Valoran o ridiculizan lo nortesantandereano en las telenovelas colombianas?
Música y oralidad:	<ul style="list-style-type: none"> •¿A qué suena la telenovela <i>Allá te espero</i>? •¿Cómo hablan los personajes de la telenovela: tonos, timbres, acentos, volumen? •¿Se puede reconocer la región o país de origen de algún personaje por su voz? •¿En la telenovela se mencionan refranes, dichos o frases populares? •¿Cuál es el personaje que más habla en la telenovela? •¿La melodía inicial del cabezote de la telenovela, a qué le remite? •¿Reconoce algún tipo de ritmo musical de una región o del país? •¿Cuál es el ritmo musical que más predomina en la telenovela? •¿Cómo suenan las calles, los autos, los ambientes en donde se desarrolla la historia?
Escenarios de la vida cotidiana	<ul style="list-style-type: none"> •¿En donde transcurre la historia de la telenovela <i>Allá te espero</i>? •¿Cuáles son los espacios o ambientes más comunes que aparecen en la telenovela? •¿Cómo son esos espacios o ambientes? •¿Esos escenarios reflejan a Colombia? ¿Reflejan a una ciudad o sitio en específico? •¿Usted recuerda algún lugar de Colombia a partir de esos escenarios de la telenovela?

Religiosidad y creencias	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Se hace referencia a una religión en la telenovela? • ¿Alguno de los personajes es devoto de algún santo? • ¿Se presentan tradiciones religiosas en la trama de la telenovela? • ¿Aparecen objetos sagrados, templos o elementos que simbolizen una religión específica? • ¿En los diálogos se menciona a Dios o a alguna divinidad? • ¿Se celebran sacramentos o rituales sagrados durante el desarrollo de la historia? • ¿La forma de vestir o accesorios que utiliza algún personaje representan alguna religión?
El vestuario en la caracterización	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo se visten los personajes de la telenovela <i>Allá te espero</i>? • ¿Esa forma de vestir le recuerda alguna época o algún lugar? • ¿El oficio que desempeña una persona y su forma de vestir están relacionados? • Por su atuendo, ¿puede identificarse el grupo social al que pertenece alguien? • Por su ropa y accesorios, ¿puede identificarse el lugar de procedencia de una persona o la región de Colombia a la que pertenece? • ¿A cuáles personajes de la telenovela <i>Allá te espero</i> recuerda por su forma de vestir? • ¿Se generan nuevas tendencias de la moda con la forma de vestir de los personajes?
Sobre tele-videntes y telenovelas:	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Con quién ve telenovelas? • ¿Con quién veía la telenovela <i>Allá te espero</i>? • ¿Qué le dicen en su casa por ver telenovelas? • ¿Con quién o quiénes conversa sobre las telenovelas que ve?
Telenovela y educación:	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Se aprende algo de las telenovelas? • ¿Qué podrían enseñar los profesores, en el aula de clase, con una telenovela?

Editada a partir de: www.canalrcn.com/alla-te-espero/

CAPÍTULO 5

CONCLUSIÓN



A manera de cierre

La telenovela es uno de los géneros de ficción con mayor reconocimiento en la industria televisiva colombiana y latinoamericana, puesto que se trata de uno de los productos audiovisuales de recreación cultural más populares y de alto consumo en el país. Este melodrama televisivo constituye un campo de estudio dinámico y en permanente transformación, que se renueva con contenidos diversos, con estéticas novedosas, con abordajes y con temas de actualidad que se adaptan a las necesidades y expectativas de los públicos contemporáneos, nacionales e incluso globales. Es un género televisivo que, sin abandonar sus características tradicionales de tramas románticas y personajes rodeados de dilemas morales, se ha convertido en fuente inagotable de historias, de exploración de formatos narrativos y de formulación –en muchas ocasiones atrevida– de interpretaciones o argumentos explicativos acerca de la vida nacional y los rumbos de la vida social.

En los procesos de socialización que acontecen en una compleja porción del continente como lo es Latinoamérica, la telenovela (venezolana, colombiana, brasilera, mexicana, argentina o peruana, entre otras) ha desempeñado un rol fundamental como acontecimiento cultural –también como rito– de gran importancia en la vida cotidiana de sus audiencias, puesto que genera espacios para la construcción de imaginarios entre sus televidentes, permite la validación de creencias y expectativas de sus diversos públicos, además de promover la reconfiguración de unas identidades que son volátiles entre los jóvenes y los adultos y que afloran en sus sentimientos y modos de relacionarse unos con otros, tanto entre los colombianos como entre los ciudadanos de los diferentes países.

En la telenovela transcurre lo subjetivo y lo emocional, lo cotidiano y lo vivencial, lo cercano y lo inmediato, la riqueza y la pobreza, mezclados con recursos narrativos realistas que se extraen, como lo plantea Guillermo Orozco, de la racionalidad y la perspectiva totalizadora que acompaña al mundo de la economía y la política propios de los programas informativos. En sus relatos y conversaciones priman los sentimientos, el amor y el odio, la lucha de clases y el triunfo del bien sobre el mal, como ingredientes que permiten que el espectador se inmiscuya y sea interpelado con historias verosímiles y cotidianas, cercanas a su entorno –le pueden ocurrir a su esposa, a su hijo, a su vecino, a sus amigos– y significativas, porque le permiten reconocerse allí e interactuar con los personajes y sus conflictos, puesto que se identifica con ellos.

Indagar acerca de las ideas e imágenes de nación que poseen o elaboran los estudiantes universitarios es un asunto de investigación que se sustenta en dos razones relevantes: una primera tiene que ver con los modos centrales de hablar de los jóvenes de hoy, que básicamente se orienta hacia el “hablar con imágenes”, evidente en elementos gráficos como los *emoticones*, por ejemplo, que abundan

en los chats; una segunda, el hecho de reconocer que vivimos –a diferencia de Europa- en un continente mayoritariamente juvenil que ostenta los mayores niveles de exclusión social de esta población, la cual tendrá que hacerse cargo, en un futuro próximo, de las posibilidades de integración social. Por ello, es importante escudriñar cómo imaginan la nación, cómo imaginan ese relato moderno que engloba el sueño de pensar destinos comunes, cómo se conciben desde ahora las posibilidades o no de vivir juntos en el futuro. Y saber cómo lo imaginan los jóvenes desde un producto fuertemente arraigado en la cultura colombiana como lo es la telenovela.

El estudio realizado puso en evidencia que la nación es concebida por los jóvenes universitarios como un asunto inventado y creado por el mundo de los adultos en donde ellos tienen poco interés de participar bajo los parámetros establecidos. Sin embargo, también la asumen como una construcción histórica que configura la posibilidad de narrar un pasado y un futuro común -la conquista, la colonia, la independencia, las regiones, el territorio, el fútbol-, un fenómeno que aparece en los libros de historia y que también está presente en los discursos de los medios masivos: en las noticias, en las redes sociales, en los relatos periodísticos, en las series y en las telenovelas. En este sentido, la nación nombra o designa un “nosotros” y se inserta en la cultura como resultado de confrontaciones, alianzas y consensos que acontecen entre diferentes actores y en diferentes épocas.

Así, entonces, la nación que transcurre y se cuenta en la telenovela colombiana está estrechamente vinculada con la ficción. Ello no implica que esa construcción de nación sea falsa, errónea o mentirosa, sino que aparece como una realidad apropiada por los jóvenes, una realidad social que rodea y navega alrededor de un imaginario conquistado a base de unos relatos y unos olvidos, una fragmentación y dispersión de las grandes explicaciones sobre la organización social que necesariamente conduce a la crisis de los denominados estados nación, es decir, aquel proyecto de la modernidad en el cual podía distinguirse y diferenciarse lo colombiano de lo venezolano, lo mexicano de lo chileno, lo argentino de lo brasileño, lo regional de lo nacional, lo homogéneo de lo heterogéneo; un proyecto utópico de la unidad y de la integración en donde “lo otro” estaba ahí latente, callado, sin manifestarse, pendiente.

En esta medida, la telenovela constituye una experiencia cultural activa, dinámica y múltiple que se configura como un relato de reconocimiento y punto de reencuentro para recuperar la comunicación entre los actores sociales, al visibilizar un fragmento de la realidad que está siendo recreada en el melodrama televisivo. En la familia, el rito cotidiano de ver la telenovela -esto ha cambiado significativamente con la llegada de las múltiples pantallas y plataformas que permiten ver un capítulo o varios en cualquier momento, de forma asincrónica- se consolidaba como un espacio de negociación de sentidos e interpretaciones -aún es posible encontrar

reuniones en casa en donde se comenta lo ocurrido en un episodio, pese a que todos lo vieron, incluso de forma conjunta-, un tiempo para discutir sobre los personajes, los lugares, los afectos y desafectos, los deseos, los modos de ser y las costumbres que se articulan desde la narrativa audiovisual que se les impone y se reconoce fragmentada y lineal, pero que en la vida cotidiana determina y fortalece la relación comunicativa y dialógica del grupo familiar.

Es por esta razón que, para los jóvenes universitarios, la nación se refleja, a la luz de la telenovela colombiana y particularmente desde *Allá te espero*, como una tensión política, social, económica y cultural, un enfrentamiento entre la homogeneidad y la heterogeneidad, una confrontación permanente entre lo nacional y lo regional que se manifiesta en imaginarios ligados a la forma de vestir, la música, la oralidad, los modos de ser, la religiosidad e incluso la gastronomía, que comparten un ideal de unidad desde algo común que se puede considerar bajo el término de “colombianidad”, pero que ocurre, de forma simultánea e hibridada, como lo paisa, lo santandereano, lo tolimense, lo costeño, lo cachaco, lo valluno, lo opita, lo pastuso y lo llanero, para evidenciar que Colombia es un país de países y, como lo plantea Jesús Martín-Barbero, un país de telenovela.

Además, ellos interpretan la nación, desde las imágenes que observan en los medios, como una construcción histórica imaginada, una especie de metáfora que alude a la unidad del territorio, donde es posible dar cuenta de un pasado y un futuro en común, que se ancla en la cultura a través del consenso que acontece entre los diversos actores sociales. Estos jóvenes universitarios ponen en evidencia que la exposición a los medios –hoy presentes en diversas pantallas y en múltiples dispositivos, canales y plataformas- ha determinado y recreado un conjunto de nuevos imaginarios que posibilitan comprender la nación ya no desde una aparente homogeneidad, sino a través del reconocimiento de su multiculturalidad, sus matices y su diversidad, expresadas en lo regional. Precisamente, esas imágenes y sonidos que los medios instalan en las audiencias, son las que generan una identificación colectiva de los diferentes lugares, las distintas fuerzas y los múltiples sentidos que han adquirido las regiones o provincias en la historia de la nación.

La lectura de esas imágenes requiere un espectador ágil, que decodifique y sea capaz de condensar y analizar diferentes discursos y miradas, de entrar y salir de ellos sin permanecer en un solo punto o aferrarse a una sola perspectiva o método. Son habilidades y destrezas que se necesitan para comprender unas nociones o ideas de nación que aparece en forma de relatos visuales y sonoros que se suponen fragmentados e inconexos, un *collage* por donde transitan íconos del deporte, paisajes emblemáticos de lo urbano y lo rural, insignias patrias que tributan a una bandera y a un himno, bandejas paisas mezcladas con arepas de huevo y café, actitudes, formas de hacer y de hablar que, según sus testimonios, forman eso que se conoce como “colombianidad”. De esta manera, identificar las singularidades de

lo colombiano en yuxtaposición con lo extranjero, los valores y religiosidades de los colombianos y las colombianas, sus mitos y leyendas, el aguardiente, el vallenato, la música salsa o la familia como eje de la sociedad, aparecieron al indagar a los jóvenes por las imágenes que representan la identidad colombiana.

Lo nacional se construye, entonces, como una ruptura entre lo tradicional y lo moderno, entre lo moderno y lo posmoderno, a través de una visión más subjetiva de la vida cotidiana, de lo familiar y de lo popular. Estos jóvenes dejan entrever en sus discursos una concepción de la nación colombiana como una creación que se imagina y se reimagina en su propia historicidad, que echa mano del pasado para legitimar el presente y hacer una prospectiva del futuro, que es recreada por los medios en general y por la telenovela en particular.

Este fenómeno evidencia la necesidad de formar un receptor reflexivo y crítico que observe más allá de la pantalla, que no se deje llevar por los lugares comunes, que descomponga los relatos, los analice y recontextualice el sentido del discurso, no para establecer una noción única y estática de nación, sino para explorar, evaluar, interpretar y proponer alternativas sobre la función de los medios en la construcción de los imaginarios sobre esa nación tan compleja y llena de diversidad.

La continua reflexión sobre la práctica pedagógica induce al maestro a observar el contexto en que ésta se ejerce, a revisar aquellos fenómenos que la transversalizan y la caracterizan y a insertarse en las nuevas estéticas y narrativas de los aprendientes; quizás sea este último uno de los aspectos más importantes de la educación de hoy: reconocer que esta es una época mediatizada en donde el trabajo, el esparcimiento y el conocimiento se instalan en y desde los medios.

Existe actualmente un sensible crecimiento en el tiempo que concede el individuo a su consumo, un incremento del poder de la economía mediática que solamente es superado en algunos países por lo militar. En este escenario, se observa que los jóvenes establecen una dinámica de relación de consumo con las denominadas industrias culturales, donde la televisión ocupa un lugar preponderante en la preferencia de este sector del público, que encuentra en la pantalla valores, memorias compartidas, símbolos e imaginarios futuros que recrean su propia temporalidad.

De los productos televisivos que circulan en los diferentes canales, la telenovela se configura como un vehículo cultural de gran impacto que debe ser considerado con mayor importancia en el escenario educativo, puesto que trasciende como una alternativa pedagógica a los formatos verticales de carácter transmisor y dirigista que aún imperan en el aula. El potencial de la telenovela en los diferentes ambientes de aprendizaje está determinado por los procesos de recepción de los actores educativos. Esto implica asumir que para identificar las opciones de codificación y decodificación del lenguaje audiovisual, los contenidos de sus narrativas y el poder detrás de sus estéticas, es necesario aceptar que este melodrama televisivo

ofrece al docente y al estudiante la posibilidad de ejercer una recepción crítica y reflexiva sobre la construcción del mensaje y de la realidad que la telenovela quiere transmitir, que provee herramientas para la interpretación de los “hechos” y permite la construcción racional de una postura frente a ellos.

En virtud de lo anterior, los imaginarios de nación que se generan a partir de la telenovela colombiana constituyen una importante fuente de posibilidades para el planteamiento de estrategias pedagógicas que generen puntos de encuentro entre docentes y estudiantes, que propicien temas de común interés y permitan formas novedosas y creativas de asumir el proceso de enseñanza-aprendizaje que ocurre en diferentes ambientes. Por esta razón, resulta fundamental indagar sobre los modos en que las culturas juveniles actuales están construyendo/deconstruyendo, cuestionando, asimilando y recreando nuevos imaginarios para comprender la nación colombiana, en donde los medios masivos tienen un papel preponderante en los modos en que los jóvenes configuran sus miradas sobre Colombia como país, como nación y como estado.

Esta indagación necesita reconocer, entonces, el papel relevante de los medios masivos, particularmente de la televisión, en la configuración de la nación colombiana como imaginario, desde géneros tan menospreciados y vituperados académicamente como la telenovela, en donde la colombianidad irrumpe frente a la pantalla, con cada nuevo capítulo, cada personaje y cada elemento particular de la trama. No en vano, la telenovela colombiana se ha posicionado con fuerza en los mercados audiovisuales del mundo y permite, a manera de ventana o multipantalla, que propios y extraños se asomen a ese país que transcurre en medio del relato melodramático.

Por ello, la telenovela debe constituir un importante campo de estudio desde sus estéticas y narrativas, sus lógicas de producción y su relación con la cultura, puesto que, en muchas circunstancias y de múltiples maneras, puede decirse – parafraseando a Martín-Barbero – que pasa más realidad del país a través de las historias de ficción que se cuentan en las telenovelas que por aquellas noticias, reportajes y documentales que se emiten en los noticieros de televisión de los canales públicos y privados. Esto implica comprender que la telenovela no es un mero producto de entretenimiento destinado a las amas de casa, sino una fuente inagotable de relatos que dan cuenta de la historia de Colombia, de su cultura, de su identidad y de sus múltiples formas de comprenderse como un país de regiones bien diferenciadas, una nación en donde lo antioqueño o paisa, lo costeño o caribe, lo santandereano o del oriente, lo bogotano o rolo, lo valluno, lo pastuso, lo llanero, lo huilense o lo tolimense, solamente por citar algunos rasgos regionales, equivalen a una especie de muchos países dentro de un solo país.

También resulta importante reconocer que los jóvenes colombianos, particularmente los nortesantandereanos que habitan en la región fronteriza, poseen

dinámicas distintas de apropiación del conocimiento y nuevas formas de ejercer su ciudadanía y su participación como miembros de una nación, puesto que la hibridación cultural –en palabras de Néstor García Canclini- genera mezclas de identidades y de territorios en donde las fronteras o los límites se asumen de otra manera, se visibilizan otras formas de acceder a los saberes y las instituciones educativas entran en un proceso de incertidumbre alrededor de su función social y su quehacer. Esta circunstancia pone de manifiesto la necesidad de pensar en nuevas formas de concebir el proceso enseñanza-aprendizaje, innovar con estrategias pedagógicas que permeen el ejercicio docente desde las múltiples miradas que inquietan a los estudiantes, sin caer en propuestas coyunturales o mesiánicas en donde el docente se desenfoca de su rol de maestro y se sumerge en el facilismo del todo vale y todo es relativo.

REFERENCIAS

- Agudelo, P. (2011). *(Des)hilvanar el sentido / los juegos de Penélope: una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones*. Revista Uni/pluri/versidad, Vol. 11 No. 3. Universidad de Antioquia Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/viewFile/11840/10752>
- Alvarado, S. & Vommaro, P. (2010). *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*. Santa Fe: Clacso - Homo Sapiens.
- Álvarez, A. (2003). *Los medios de comunicación y la sociedad educadora*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México. Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B9Q9WkNesQGlazJRcG03X1NWZDg/edit?pli=1>
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Baeza, M. (2008). *Mundo Real, Mundo Imaginario Social. Teoría y Práctica de Sociología Profunda*. Santiago: Ril Editores.

- Bolívar, I. (2002). *La construcción de la nación y la transformación de lo político*. En Nación y sociedad contemporánea, coordinado por Bolívar, Ingrid; Ferro Medina, Germán; Dávila Ladrón de Guevara, Andrés. Bogotá: Cuadernos de Nación. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Bonilla-Castro, E., Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en Ciencias Sociales*. Bogotá: Uniandes.
- Castoriadis, C. (1983). *La Institución Imaginaria de la Sociedad 1*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Cegarra, J. (2012). *Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales*. Cinta Moebio No. 43 (marzo). Universidad de Chile, Santiago. Disponible en <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/43/cegarra.html>
- Cervantes, A. (2005). *La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas*. Investigación y Desarrollo, Vol. 13, No. 2. Universidad del Norte, Colombia. En: <http://www.redalyc.org/pdf/268/26813203.pdf>
- Charles, M. y Orozco G. (1990). *Educación para la recepción. Hacia una lectura crítica de los medios*. México: Trillas.
- Cogo, D. (2011). *Los estudios de recepción en América Latina: perspectivas teórico-metodológicas*. Lecciones portalcomunicación.com No. 48. Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/48_esp.pdf/
- De Lizaur, B. (1999). *La telenovela como melodrama y su aprovechamiento pedagógico*. En: Curso uso pedagógico de la televisión, (antología), México, ILCE, México, Distrito Federal
- Díaz-Bravo, L.; Torruco-García, U.; Martínez-Hernández, M. & Varela-Ruiz, M. (2013). *Metodología de investigación en educación médica. La entrevista, recurso flexible y dinámico*. Departamento de Investigación en Educación Médica, UNAM, México. Disponible en: http://riem.facmed.unam.mx/sites/all/archivos/V2Num03/09_MI_LA%20ENTREVISTA.pdf
- Escarmena, L. & Otros. (2010). *Métodos de Investigación en la Educación. Grupo de Discusión. Primer semestre Curso 2010/2011*. Disponible en: http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Grup_discusion_2-trabajo.pdf
- Escudero, L. (1996). *La lectura de un texto televisivo. El contrato mediático de las telenovelas*. Revista Diálogos de la Comunicación No. 44, Felafacs.
- Ferrés, J. (1994). *Video y educación*. Barcelona, España: Paidós.

- _____ (1994). *Televisión y educación*. Barcelona, España: Paidós.
- _____ (2000). *Educación en una sociedad del espectáculo*. Ediciones Paidós: Barcelona, España.
- Fitch, J. (1998). *Variación de los actos de habla de Colombianos Urbanos: Creando y manteniendo las clases sociales*. Citado en: Iowa research online: The University of Iowa's Institutional Repository. Department of Communication Studies Publications. En: http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=commstud_pubs
- Fuenzalida, V. (1988). *El programa CENECA en recepción activa de la TV*. Revista Diálogos No. 19, Lima, Perú.
- _____ (1996). *La apropiación educativa de la telenovela*. Diálogos de la Comunicación No. 44, Pág. 91-104.
- _____ (2005). *Expectativas educativas de la televisión*. Bogotá, Colombia: Norma.
- _____ (2011). *Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela*. Revista Mediálogos 01. Universidad Católica del Uruguay. Disponible en: <https://sites.google.com/site/valeriofuenzalida/generos-televisivos>
- Galindo, J. (1987). *Encuentro de intersubjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro de trabajo etnográfico*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas No. 003. Universidad de Colima, México.
- García-Canclini, N. (2002). *Pensar en medio de la tormenta*. En: "Imaginario de Nación: pensar en medio de la tormenta", coordinada por Jesús Martín-Barbero. Cuadernos de Nación. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.
- _____ (2003). *En una época sin respuestas políticas*. Revista Telos No. 56, julio - septiembre, Madrid.
- González, J. (1991). *La telenovela en familia, una mirada en busca de horizonte*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. IV, No. 11, marzo. Universidad de Colima, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31641111.pdf>
- Huergo, J. (1997). *Comunicación y educación. Ámbitos, prácticas y perspectivas*. Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, Argentina.
- _____ (1999). *Cultura escolar y cultura mediática. Intersecciones*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Huergo, J. & Fernández, M. (2000). *Cultura Escolar, Cultura Mediática. Intersecciones*. Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.

- Lozano, F.; Maldonado, E. y Mendoza, M. (2015). Telenovela colombiana e imaginarios de nación. Revista Opción Vo. 31, Núm. 78, Pp. 224-239. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. En: <https://www.redalyc.org/pdf/310/31044046014.pdf>
- Lozano, F. & Pabón, M. (2013). *La telenovela colombiana: una experiencia cotidiana para leer y escribir*. Revista Perspectivas No. 22-23 (Enero – Diciembre, págs. 15-34). Facultad de Educación, Artes y Humanidades UFPS, Cúcuta.
- Lozano, F.; Vélez, A. y Leal, S. (2012). *Los cabezotes de las telenovelas colombianas: amores a primera vista*. Cali, Colombia: Feriva.
- Luzón, V.; Gómez, L.; Capdevila, A.; Ferrer, I.; Figueras, M.; Jiménez, M.; Ramajo, N. (2008): *Marco teórico y diseño metodológico para un análisis complejo de la incidencia de los discursos televisivos en la construcción de la identidad adolescente*. Congreso Internacional Fundacional AEIC, Santiago de Compostela: Asociación Española de Investigación de la Comunicación.
- Martín-Barbero, J. (1985). *Nuevas tecnologías, resistencia e identidad*. En: Innovación tecnológica y transformación cultural. Comunicación, Medios, Cultura. Buenos Aires, Argentina.
- _____ (1987). *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, Cultura y Hegemonía. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- _____ (1987). *¿Cómo piensa la Universidad la televisión regional?* Magazín Dominical El Espectador No. 220 y Pretextos. Conferencia dictada en el Foro sobre televisión, cultura y región. Universidad del Valle, Cali.
- _____ (1991). *Telenovela: melodrama e identidad. De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana*. Revista Cortocircuito. Lima, Perú.
- _____ (1993). *La telenovela en Colombia. Televisión, melodrama y vida cotidiana*. (Artículo en línea). Disponible en: www.felafacs.org/dialogos/pdf17/barbero.pdf
- _____ (2000). *Cultura y región*. Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Colombia. Octubre, Bogotá.
- _____ (2001). *Colombia: ausencia de relato y des-ubicaciones de lo nacional*. En: Imaginarios de nación: pensar en medio de la tormenta. Cuadernos de Nación, Bogotá: Ministerio de Cultura. En: <http://www.mediaciones.net/2001/01/colombia-ausencia-de-relato-y-des-ubicaciones-de-lo-nacional/>
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores: Bogotá, Colombia.
- Martín-Barbero, J.; Tedesco, J.; Jacquinet, G.; Fontcuberta, M.; Ferrés, J.; Cullen, C. Et al. (2003). *Comunicación, medios y educación*. Barcelona, España: Octaedro.

- Martínez de Toda, J. (2002). *Ética de la comunicación y la información*. Barcelona: Ariel.
- Martínez, I. (2004). *La telenovela, un recurso más en la educación de los adultos*. Revista Decisión No. 9, septiembre - diciembre. México, D.F. Disponible en: <http://televisionypsicologia.blogspot.com/2011/04/la-telenovela-un-recurso-mas-en-la.html>
- Martínez, M. (2001). *Análisis del discurso y práctica pedagógica. Una propuesta para leer, escribir y aprender mejor*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- _____ (2006). *La investigación cualitativa (síntesis conceptual)*. Revista IIPSI, Facultad de Psicología UNMSM, Vol. 9, No. 1. Disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf
- Medina, M. & Barrón, L. (2010). *La telenovela en el mundo*. Revista Palabra Clave No. 13, junio. Universidad de la Sabana, Colombia. Disponible en: <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1635/2154>
- Medina-Rivera, A. (1999). *Variación fonológica y estilística en el español de Puerto Rico*. Revista Hispania, Vol 82. No. 3. American Association of Teacher of Spanish and Portuguese. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/i214793>
- Molina, X & Carvajal, L. (1999). *Trayectoria de la telenovela mexicana: el caso de la telenovela brasileña*. En: www.ull.es/publicaciones/latina.
- Monsiváis, C. (2000): *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama.
- Mujica, C. (2001). *La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. En: http://comunicaciones.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20080323/pags/20080323234943.html
- Murcia, N. & Jaramillo, L. (2008). *Investigación cualitativa: "La Complementariedad"*. Armenia: Kinesis.
- Orozco, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Bogotá, Colombia: Norma.
- _____ (1997). *Investigar para transformar la educación de las teleaudiencias*. En Voces y Culturas No. 11/12, Barcelona.
- Orozco, G. & Charles Creel, M. (1990). *Educación para la recepción. Hacia una lectura crítica de los medios*. Trillas, México.
- Pérez-Tornero, J. (1994). *El desafío educativo de la televisión. Para comprender y usar el medio*. Ediciones Paidós: Barcelona, España.

- Pinzón, S. (2005). *Nociones lingüísticas básicas: lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto*. Revista La Tadeo. Lenguas del Mundo. Por la ruta de Babel. Edición No.71. En: http://avalon.utadeo.edu.co/dependencias/publicaciones/tadeo_71/2.nociones.pdf
- Reguillo, R. (2001). *Culturas juveniles, estrategias del desencanto*. Norma, Buenos Aires, 2001.
- Rincón, O. (2002). *Maestros. Guía práctica para ver televisión*. (Artículo en línea). Disponible en: http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/article-74992.html#h2_1
- _____ (2010). *¿Para qué sirve la telenovela?* El Tiempo, Sección Gente, 28 de febrero. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7319633>
- _____ (1998). *Formas de actuar y hablar juntos. Políticas culturales de medios de comunicación*. Televisión regional, local y educativa. Revista Signo y Pensamiento No. 32, pág. 41 - 60.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad*. Prometeo, Buenos Aires.
- Sinic, Mincultura. (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Ministerio de Cultura de Colombia, Convenio Andrés Bello. Bogotá. Disponible en: http://www.sinic.gov.co/SINIC/CuentaSatelite/documentos/libro_impacto_economia_industria.pdf
- Tajfel, H. (1978). *Differentiation between social groups: Studies in the social psychology of intergroups relations*. Londres: Academic Press.
- Taylor, C. (2006). *Imaginario Sociales Modernos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Torres Aguilera, F. (1994). *Telenovelas, televisión y comunicación*. Ediciones Coyoacán: México, D.F.
- Uribe, A. (2005). *México Imaginado. Recepción cultural, telenovelas e inmigrantes*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. XI, No. 21. Universidad de Colima, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31602102.pdf>
- Vasallo de Lopes, I. (1995). *Exploraciones metodológicas en un estudio de recepción de telenovela*. Revista Comunicación y Sociedad. Disponible en: http://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/sites/default/files/a8_10.pdf

Este libro fue compuesto en caracteres Minion
a 11 puntos, impreso sobre papel Bond de 75
gramos y encuadernado con el método hot melt,
en enero del 2021, en Bogotá, Colombia.

Jóvenes, Nación y Pantalla

Estrategias pedagógicas para la recepción crítica de la telenovela

Esta publicación contiene un portafolio de estrategias pedagógicas para promover la recepción crítica de televisión, elaborado como resultado de un estudio acerca de los imaginarios de nación que, desde las telenovelas colombianas, se construyen en los jóvenes universitarios de la ciudad de Cúcuta, Colombia.

El texto explora, en primera instancia, los fundamentos teóricos sobre nación, imaginarios sociales y telenovela, planteados como una triada para pensar la educación; posteriormente, da paso a una reflexión en torno a las posibilidades educativas de la telenovela, se concentra en la relación entre la telenovela colombiana y los imaginarios de nación y, a partir de esta perspectiva, propone un portafolio de estrategias pedagógicas para la recepción crítica de este melodrama televisivo.

El libro está dirigido a estudiantes, profesionales y docentes de Comunicación, Educación, Pedagogía y Ciencias Sociales, Licenciados y posgraduados en Educación, Pedagogía, Didáctica y áreas afines, además de Comunicadores Sociales, Analistas de Medios y estudiosos de la relación entre comunicación, cultura y educación.



Universidad Francisco de Paula Santander

Vigilada Mineducación

Incluye

- ▶ Estrategias pedagógicas para recepción crítica de televisión. Uso educativo de la telenovela.
- ▶ Telenovela colombiana e imaginarios de nación.
- ▶ Ficción, estereotipos, región y colombianidad en la telenovela.

Erika Alejandra Maldonado Estévez

Magíster en Práctica Pedagógica, Comunicadora Social Periodista y Organizacional. Consultora en temas de comunicación organizacional. Investigadora asociada y par evaluadora en Comunicación Social, Medios y Periodismo de MinCiencias. Integrante del Grupo Interdisciplinario de Investigación en Comunicación Apira-Kuna (Categoría A, MinCiencias). Decana de la Facultad de Educación, Artes y Humanidades y Directora del Departamento de Pedagogía, Andragogía, Comunicación y Multimedia de la Universidad Francisco de Paula Santander. Miembro de la International Association for Media and Communication Research – IAMCR, la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación – ALAIC, la Asociación Colombiana de Investigadores en Comunicación – ACICOM y la Red de Lectura y Escritura REDLEES.

Félix Joaquín Lozano Cárdenas

Doctor en Educación, Magíster en Ciencias de la Comunicación, Especialista en Pedagogía para el Desarrollo del Aprendizaje Autónomo y Comunicador Social Periodista. Docente investigador vinculado al Programa de Comunicación Social de la Universidad Francisco de Paula Santander. Líder del Grupo Interdisciplinario de Investigación en Comunicación Apira-Kuna (Categoría A, MinCiencias). Director del Doctorado en Educación y Coordinador del Centro de Comunicaciones y Medios de la UFPS. Experiencias de investigación desde el oriente colombiano. Miembro de la International Association for Media and Communication Research – IAMCR, la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación – ALAIC y la Asociación Colombiana de Investigadores en Comunicación – ACICOM.



e-ISBN 978-958-503-011-4