

André Dorcé

*Construyendo la historia de la telenovela  
en México. El modelo fundacional*

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco  
dorecera@gmail.com

André Dorcé

Construyendo la historia de la telenovela en México. El modelo fundacional

Signo&Seña Número 21 / Junio de 2009, pp 177-196

Facultad de Filosofía y Letras - UBA, ISSN: 0327-8956

---

**Resumen** El artículo presenta una aproximación a la emergencia de la telenovela en México según aspectos que constituyen su modelo fundacional. A partir de un análisis formal y temático de tres telenovelas representativas del período fundacional, y considerando también desde un punto de vista más amplio el contexto sociohistórico y su impacto sobre la esfera pública nacional, se pretende contribuir a la construcción de la historia de la telenovela mexicana.

**Palabras clave:** discurso televisivo - telenovela - historia - México

**Abstract** The article presents an approach to the emergency from Mexican Soap-operas based on the features from his foundational model. It analyzes three representative Soap-operas from the foundational period from formal and thematic dimensions, taking account also the socio-historic context and his impact on national public sphere. Finally, it pretends to make a contribution to the construction of the "telenovelas" history.

**Key words:** TV's discourse - "telenovela" - history - Mexico

---

Este trabajo es una versión abreviada y modificada de una sección de mi tesis doctoral donde pongo en perspectiva histórica la peculiaridad cultural del caso de la telenovela *Nada Personal*, su contexto de producción y sus modalidades de consumo. Agradezco los múltiples comentarios hechos a este trabajo por David Morley, Bill Schwarz, Jens Andermann y Claudia Arroyo. Igualmente aprecio la ayuda editorial de Diana Luna y el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología en México para realizar esta investigación.

## 1. Introducción

Como ha sido ya establecido con claridad por diversos autores, las telenovelas latinoamericanas han sido depositarias de características clave de tradiciones melodramáticas residuales enraizadas en la intersección de culturas populares y registros cultos, movilizadas en América Latina durante los siglos XIX y XX. En tanto producto cultural, la telenovela puede ser entendida como el punto de convergencia de diversas sensibilidades culturales, un compendio de estructuras de sentimiento heterogéneas, articuladas en la creación de poderosas y emocionales representaciones de mundos y vidas. La telenovela materializa y pone en juego performativo una porción sustantiva del drama humano tal como es vivido en sociedades que han venido experimentando múltiples, contradictorios y desiguales procesos de modernización. Por su parte, el melodrama, en tanto *tecnología de sentimientos* que gobierna la estructuración narrativa y estética de las telenovelas, ha dotado de una distintiva coherencia emocional a las complejas configuraciones culturales emergentes en la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Esta forma particular de coherencia –tal como se estructura en las telenovelas– mientras provee de placer, gratificación y un cierto grado de certidumbre ontológica,<sup>1</sup> también puede nutrir –en diversas magnitudes y direcciones– nuestra imaginación sociológica (Wright Mills, 1975 [1959]), posibilitando interpretaciones y lecturas vinculantes entre lo microsocioal (lo doméstico/privado) y lo macrosocioal (lo público) contenido en la experiencia conflictiva de construcción de lo cotidiano.

La historia de la telenovela no puede ser desarrollada apropiadamente sin la consideración de las diversas tradiciones de representación cultural de las cuales este género televisivo toma su densa y compleja intertextualidad. Desde las formas literarias serializadas, la teatralidad popular, la carpa, el circo junto con los

---

1. Es decir, el efecto de estabilidad y cambio sutil obtenido a través de la repetición formulaica de este formato televisivo en su inserción en la vida diaria. Ver Morley (2000) en relación con un argumento similar sobre la certidumbre, el hogar y las tecnologías de comunicación.

carnavales locales, hasta la tradición oral y la música (tangos, corridos y boleros), han sido caracterizados como manifestaciones culturales configuradas por el melodrama en un proceso constitutivo que igualmente altera de forma dinámica los sentidos y modalidades del género melodramático. Desde esta perspectiva, el melodrama tal y como aparece en la radio, el cine, las historietas y luego en la televisión, revela una peculiar estilización de narrativas populares en las que la oposición binaria bueno/malo y rico/pobre ponen de manifiesto una moralidad maniquea. En ese sentido, la historia de un género melodramático como la telenovela nos refiere a una historia de pugnas por los medios y modalidades de representación sociocultural en la que grupos hegemónicos han obstaculizado la construcción de ámbitos públicos verdaderamente plurales y democráticos en la arena televisiva. Consecuentemente, la historia de la telenovela puede concebirse también como una historia de significativas inclusiones y exclusiones tanto en términos culturales como políticos. En otras palabras, esta historia es también, en el caso mexicano, parte de la historia de la constitución de las esferas públicas y de las dinámicas interculturales que les dan sentido. ¿Cuál ha sido el papel histórico/estructural del melodrama televisivo, en tanto expresión de la cultura popular, en la composición de las hegemonías sociopolíticas en México?

Desafortunadamente, a la fecha, en México no contamos con una narrativa histórica compleja que dé cuenta del desarrollo de este género melodramático televisivo en relación con el desarrollo de las instituciones televisivas nacionales, sus modalidades y estructuras de producción, la formación y constitución de públicos heterogéneos, así como el rol del Estado en tales procesos. Es decir, una perspectiva sociosemiótica que contextualice y ponga de relieve las tramas históricas que han determinado en buena medida la arrolladora popularidad, alcances y limitaciones del género, y que lo han constituido como protagonista en los procesos de reproducción y regeneración cultural en este país. En su lugar, con lo que contamos es con descripciones simplistas y generales que caracterizan la rica y compleja trayectoria histórica del género y la televisión de manera fragmentaria y poco reflexiva.<sup>2</sup>

En este artículo desarrollo una serie de hipótesis concernientes a la construcción de la historia de la telenovela en México, que pone especial énfasis en las transformaciones formales y temáticas del género en la etapa en la que éste emergió en la televisión. De esta forma, el artículo busca ilustrar algunas continuidades y disrupciones significativas en la trayectoria temporal del género, sin dejar de poner estos desarrollos en relación con un contexto sociohistórico más amplio.

---

2. En las últimas décadas se han desarrollado contribuciones clave para el desarrollo de esta necesaria historia, notablemente lo hecho por Raúl Trejo, Carlos Monsiváis, Jorge González, Gutiérrez Espíndola, Lobato Pérez, Reyes de la Maza, Patricia Ortega, las aportaciones periodísticas de Fernández y Paxman y varios más. Sin embargo, concuerdo con Guillermo Orozco en que todavía hace falta mucho por hacer (Orozco, 2002: 214-215).

Al hacer esto espero poder ofrecer una perspectiva construccionista sobre la historia de la telenovela mexicana y una primera caracterización del papel que ha jugado este género televisivo en la constitución de formaciones discursivas (Hall, 1997) acerca de lo personal/privado, lo romántico/familiar y su posible impacto en el campo de los conflictos interculturales dentro de la emergente esfera pública nacional. Un acercamiento de esta naturaleza puede aportar elementos para interpretar, desde ángulos poco convencionales en el campo de los estudios de comunicación en México, las complejas formas de articulación de fuerzas político-económicas hegemónicas (con otros actores) que fundaron a las industrias culturales mexicanas, como el desarrollo de Televisa bajo el auspicio y tutelaje político del PRI.

Mi atención se enfocará en comentar tres telenovelas específicas que han sido consideradas como representativas de tendencias y patrones regulares dentro del género y que se han caracterizado como paradigmáticas para la tradición *telenoveler* en México. Estos textos representan transformaciones relevantes en las sensibilidades movilizadas en las prácticas de producción y consumo, al igual que en la cultura política constitutiva de tales prácticas.

## 2. La emergencia de la industria televisiva en México

Justo después de la Revolución Mexicana, las diferentes facciones dominantes del país construyeron un relativo consenso acerca de la urgencia de construir un poderoso Estado que permitiera articular —en un sólo proyecto político pseudo-pluralista— la avasalladora diversidad cultural que se hizo evidente en los años precedentes. El proyecto nacionalista logró su hegemonía porque, entre otras cosas, las condiciones sociohistóricas para la emergencia de un poderoso discurso nacionalista existían ya desde el siglo XIX. Sin embargo, como la historiadora Soledad Loaeza (1993:113-114) explica:

A diferencia de la experiencia anterior [de intentar construir una identidad nacional opuesta al colonialismo español] en este caso el nacionalismo fue visto ya no únicamente como un instrumento de integración cultural, sino como un mecanismo de integración política que podía ser la base de consensos generales y particulares relativos a la organización del poder [...] La destrucción del régimen anterior había dejado un vacío que el Estado revolucionario se apresuró a cubrir con diferentes políticas de secularización y, luego, porque los desplazamientos modificaron hábitos y conductas sociales.

De acuerdo con Loaeza, después de la Revolución era imperativo que las élites gobernantes construyeran un Estado moderno para alcanzar una relativa homogeneización de la diversidad política y cultural del país y esto se logró par-

cialmente por medio de la educación formal. Si bien el contenido del proyecto de educación oficial fue criticado ferozmente (sobre todo por las clases medias urbanas liberales, algunos socialistas y católicos), la retórica secular nacional-revolucionaria permeó todos los espacios sociales, y por supuesto, a los recién introducidos medios electrónicos de comunicación. De hecho, mucho del *ethos* de las primeras redes radiofónicas estuvo enmarcado por una ideología nacionalista cohesionadora que construiría e interpelaría a un ciudadano y consumidor mexicano. En 1923, el gobierno mexicano resultante de la institucionalización de la revolución de 1919 comenzó a otorgar concesiones para utilizar el espectro radioeléctrico sobre todo a radiodifusoras propiedad de empresas periodísticas. Para finales de la década de 1930, el Estado contaba ya con tres estaciones, una para la Secretaría de Educación y dos para el Partido Nacional Revolucionario (el antecedente del PRI). En ese momento la tecnología radiofónica creció rápidamente, sobre todo en las áreas afluentes de las grandes ciudades.<sup>3</sup> Al comienzo de esa década, Emilio Azcárraga,<sup>4</sup> entonces distribuidor (en México) de la Radio Corporation of América (RCA), inauguró las estaciones radiofónicas más importantes de esa época, la XEW afiliada a la National Broadcasting Company in America (NBC), y después con la Columbia Broadcasting Company (CBS). Estas estaciones fueron muy populares y las regalías resultantes de su explotación permitieron a Azcárraga ampliar su red de radiodifusoras con diecisiete estaciones a lo largo del país (Fox, 1997). La novedad y las espectaculares potencialidades narrativas del nuevo medio atrajeron la atención de miles de usuarios (y potenciales radioescuchas), pero sobre todo de aquellas clases pudientes con el poder adquisitivo para hacerse de esta tecnología.<sup>5</sup> Mientras tanto, el estado mexicano continuaba en la ejecución del proyecto de construcción de unidad nacional. La joven "familia nacional" encontró en la radio (así como en el cine, la literatura serializada y la educación formal) una forma funcional para articular y construir novedosos discursos nacionalistas, ampliando las fronteras simbólicas de la nación mexicana hasta aquellos rincones donde las ondas eran recibidas.

---

3. En 1932, había diez estaciones radiofónicas comerciales operando en la Ciudad de México y veinte estaciones en el resto de país (Fox, 1997: 38).

4. Según José Agustín, la familia Azcárraga formó parte del círculo más cercano de amigos del presidente Miguel Alemán, conocido como la "fracción de los cuarenta" (y después "Ali Baba y los cuarenta ladrones"). En los años cuarenta estas personas fueron los principales beneficiarios de las distintas políticas desarrollistas implementadas por la administración de Alemán (1946-1952), convirtiéndose en epítome del "exitoso empresario mexicano moderno" ya que sus compañías fueron y continuaban siendo las corporaciones más poderosas de México (ICA, Comermex, Atlántico e Industria y Comercio, Televisa, etc) (Agustín, 1990: 90)

5. "El distanciamiento de las clases medias del poder [oficial de los veinte a los cuarenta] se entiende mejor desde la perspectiva de las alianzas políticas dominantes: para la élite revolucionaria era mucho más importante el apoyo de los muy numerosos campesinos y de los militantes obreros que, aunque no eran muchos —medio millón en 1930—, eran bastante más radicales y confiables que las clases medias que insistían en reclamar una participación política independiente" (Loaeza, 1993: 117).

En ese entonces los programas más populares eran *El monje loco*, con célebres narraciones de terror, la comedia de Topillo y Planillas y las historias urbanas contadas en *Hogar dulce hogar*. Para 1941, la comunidad de radioescuchas mexicanos tuvo la oportunidad de escuchar *Anita de Montemar*, ahora considerada la radionovela cuya popularidad pavimentó el camino para nuevos melodramas. La primera radionovela que se caracteriza como exitosa tanto en número de escuchas como en su diversidad socioeconómica en América Latina fue la ficción cubana<sup>6</sup> *El derecho de nacer*. Escrita por Félix B. Caignet, esta historia ha sido descrita por varios autores como el epítome del melodrama latinoamericano (Martín-Barbero, López, Monsiváis, Rey, entre otros). El escritor cubano y analista cultural Reynaldo González observa cómo Caignet, influenciado por las *soap operas* estadounidenses hizo una adaptación cultural exitosa:

Caignet supo darle un nuevo giro a la radionovela de acuerdo con el gusto latinoamericano y logró un éxito sin precedentes. Supo retener el diario punto de tensión, el sollozo lastimero, una ausencia total de sutilezas y el sonoro e inquietante narrador. Trasladó la acción de la sala y la cocina, lugares en los que se desarrollaba el *soap opera* a sitios tan exóticos como los cafetales de Palma Soriano. Y mientras las novelas en serie norteamericanas tienden a rehuir los problemas sexuales, al menos en las manifestaciones más vigorosas, Caignet se lanzó de lleno al campo de la pasión, el aborto y la ilegitimidad (Oroz, 1995:28).

*El derecho de nacer* se erigió como uno de las primeras narrativas intermediales en el continente, producida para radio,<sup>7</sup> historietas,<sup>8</sup> cine y televisión, siempre con gran popularidad. De acuerdo con Martín-Barbero, una de las razones del gran éxito del melodrama (en sus varias presentaciones mediáticas) entre los sectores populares tiene que ver con la naturaleza emocional del género, no sólo del texto sino también del contexto en el que se consume: "it is precisely that strong emotional flavour of melodrama that will place it in the popular side [space], since—as notes R. Sennett—the mark of the bourgeois education is manifested through the repression of feelings, that divorced from the social scene, are interiorised and refigured for the 'private scene'" (Martín-Barbero, 1995a: 97).

---

6. A principio de los años cincuenta, las radionovelas eran muy populares en Cuba y estas eran usadas en las fábricas tabacaleras para estimular a los trabajadores durante sus horas de trabajo, así como para evitar el ausentismo laboral (ya que se pensaba que la trama de las radionovelas generaba tal suspenso que los trabajadores que no tenían radio en casa, irían a la fábrica para continuar escuchando las historias) (Fernández y Paxman, 2000: 75).

7. Reynaldo González cuenta que los promocionales transmitidos en Cuba de la radionovela *El placer de sufrir* decían que la historia "lo hará derramar lágrimas de angustia y alegría" (Oroz, 1995: 27).

8. Por ejemplo, la extensamente popular colección de historietas especializadas en narrativas melodramáticas llamada *Lágrimas y Risas* que desde 1950 hasta entrados los ochenta vendió un millón de unidades cada semana en el país (Reyes de la Maza, 1999: 23).

### 3. La emergencia del melodrama en el espacio televisivo mexicano

En 1946, veinte años antes de que *El derecho de nacer* llegara a las pantallas televisivas nacionales, el empresario Miguel Alemán se convertía en el primer no militar en ser electo como presidente de México. Su proyecto político, enfocado en el crecimiento económico, se caracterizó por un creciente apoyo al sector privado en detrimento de la propiedad estatal, tal como se reflejó en su política hacia los medios de comunicación, particularmente la televisión. En 1947 Alemán asignó a Salvador Novo, prominente intelectual y escritor mexicano, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes y al ingeniero González Camarena a que hicieran una evaluación para determinar qué modelo de estructura televisiva México debía adoptar, el modelo de servicio público administrado por el Estado (como el de la BBC en Inglaterra), o bien, uno privado manejado por empresarios subordinados al mercado (como el modelo dominante en Estados Unidos) (Agustín, 1990: 101). Luego de un polémico debate se decidió adoptar el modelo comercial. El presidente Alemán otorgó tres concesiones para operar los primeros canales televisivos: uno a su amigo cercano Rómulo O'Farril (dueño del diario *Novedades*) para operar el Canal 4, otro al dueño de la XEW, Emilio Azcárraga para el Canal 2, y el último al ingeniero e inventor González Camarena para que desarrollara el Canal 5<sup>9</sup> (Fox, 1997). En 1950 el Canal 4 de O'Farril comenzó transmisiones de manera restringida pues la señal era débil y no trascendía de la ciudad capital. Además no se contaba con suficientes horas de programación para ofrecer, pues la cantidad de material disponible para ser transmitido era mínimo. En ese entonces, las televisoras no invertían en la producción de programas, sino que dependían de patrocinadores que producían material audiovisual para promocionar sus productos a quienes les cobraban una comisión por transmitir sus productos. Así, programas como *Estudio Raleigh*, *Noticiero H. Steele* y *Sonrisas Colgate* fueron producidos. Estos programas eran transmitidos en los tres canales existentes, cada uno teniendo una identidad comercial y por lo tanto desarrollando un cierto grado de competencia entre sí. La programación consistía fundamentalmente de programas de variedades, magazines en los que cantantes famosos interpretaban sus repertorios y comediantes desarrollaban sketches y gags mientras anunciaban los productos de los patrocinadores/productores (Colgate-Palmolive, The Sydney Ross Company, Herdez, Raleigh, etc).

*Los ángeles de la calle* fue la primera serie melodramática de la televisión mexicana, realizada en 1952<sup>10</sup> y transmitida por Canal 4 en episodios semanales

---

9. En 1952, González Camarena (Canal 5) realizó una transacción secreta y transfirió su concesión televisiva a Othón Vélez Jr. quien en realidad fue usado para representar los intereses de Azcárraga (Canal 2) (Fernández and Paxman, 2001: 54).

10. En diciembre de ese año, el presidente Ruiz Cortines aprobó una ley para poder cambiar la Constitución y así darle a las mujeres el derecho de votar (en 1949 se le permitió a las mujeres votar sólo por los congresistas) (Agustín, 1990: 132).



de una hora de duración. Esta narrativa fue adaptada de una radionovela cubana también escrita por B. Cagnet: 160 episodios fueron transmitidos en los siguientes tres años hasta 1955. Fue precisamente ese año en que los dueños de los tres canales negociaron fusionar sus compañías en una sola corporación, de tal suerte que pudieran hacer eficientes los procesos de producción y compartir los costos de inversión en expansión tecnológica que les permitiera construir una red nacional. La nueva corporación, Telesistema Mexicano (que después se convertiría en Televisa), expandió exitosamente su negocio. Para 1959, el nuevo y consolidado conglomerado comercial operaba veinte canales a lo largo y ancho del país (Fox, 1997).

#### 4. Experimentación, innovación y construcción de género en la televisión mexicana: el modelo fundacional de las telenovelas

La primera década de la televisión mexicana puede caracterizarse como un periodo de intensa experimentación, reacomodo y adaptación, en la medida en que no existía una producción sistemática ni una demanda suficientes como para dinamizar al nuevo medio (como tampoco una demanda). Así, fueron producidos múltiples programas piloto para probar qué géneros y formatos tenían mayor resonancia social. Uno de esos formatos fue el teleteatro, nombre dado a las adaptaciones hechas de obras teatrales para la nueva configuración espacio-temporal dispuesta por la televisión. Gran parte de la estilización y de las convenciones narrativas usadas en esos primeros momentos de la televisión fueron profundamente influenciados por las prácticas de producción radiofónicas. En el caso particular de los melodramas televisivos (sesiones de actuación para la radio, grabados para la televisión), se hacía evidente el énfasis en el lenguaje hablado así como en la expresividad corporal hiperbólica. Estilo que seguiría manifiesto en la primera telenovela mexicana.

##### 4.1. Senda prohibida

Este estilo emergente, que funcionó particularmente bien en las obras melodramáticas<sup>12</sup> anteriores, le dio forma en 1958, a la primera telenovela –transmitida en vivo por el canal 4 de Telesistema Mexicano– que recibieron los receptores televisivos en México: *Senda prohibida*. Siguiendo las convenciones ya

---

11. Telenovela realizada en diversas versiones: *El dolor de amar* (1966) y *Amor prohibido* (1979).

12. *Angeles de la calle* (1952-1955, transmitida una vez a la semana, patrocinada por la Lotería Nacional), adaptación para la televisión de la radionovela del escritor cubano Félix B. Cagnet, producida por la dramaturga y defensora de los derechos humanos Brígida Alexander, es considerada como el primer ejercicio televisivo que formalmente sienta las bases para la telenovela.

establecidas en la producción de *soap operas* estadounidenses, *Senda prohibida* fue financiada y administrada por Colgate Palmolive,<sup>13</sup> que compró la historia original de la escritora cubana Fernanda Villeli<sup>14</sup> y empleó al director teatral Rafael Banquells para dirigir el proyecto. Este relato cuenta la historia de

Nora [interpretada por la estrella del cine mexicano Silvia Derbez], una pobre mujer de provincia [que] llega a la Ciudad de México con sueños de convertirse en actriz. Para escalar económica y socialmente utiliza su juventud y su belleza para encantar a un abogado rico [felizmente] casado [actor Francisco Jambrina] y se convierte en su amante. Pero sus maquinaciones no la llevan lejos; al final, el abogado regresa con su esposa y Nora vuelve a su pueblo, derrotada. Mientras tanto, la amiga de Nora más cercana en la ciudad, que ha confiado más en su educación que en su sexualidad se supera, terminando casada con un hombre acaudalado (Paxman, 2002: 28).

La interpretación que hizo Derbez de Nora le valió múltiples insultos por parte de grupos de televidentes que reprobaban moralmente las acciones de la villana ficticia, y aguardaban a la actriz fuera de los estudios de Televisión para hacerle saber de manera agresiva su aberración por el personaje. El melodrama le da forma a esta historia al enmarcar la transgresión normativa simbolizada por el adulterio, representando esta práctica como una desviación social en términos maniqueos de la “buena” esposa, el “buen” marido manipulado por la amante “mala”. El melodrama articula de manera binaria y muy expresiva la moral dominante de esas décadas al identificar claramente el tipo de prácticas que debían ser enemigas de la moralidad común. Visualmente esta primera telenovela hace eco de lo que Martín-Barbero (1992) denomina la *estilización metonímica* en donde los esquemas de la moral dominante son encarnados en los cuerpos y estilos de vestir, sumando así nuevas capas visuales a la representación y construcción de estereotipos dominantes. Por un lado la heroína, en este caso la víctima de la transgresión, es representada como pura, blanca, bella, ingenua, como una mujer respetable y vestida de manera “apropiada”.<sup>15</sup> Su némesis, por el otro lado, es construida como una chica sofisticada, más manifiestamente sexual en su vestido y comportamiento y siempre moralmente ambigua., cuando no negativa.<sup>16</sup>

13. Según Bauche Alcalde, Jesús Gómez Obregón, alto directivo de Colgate-Palmolive es considerado “el padre de la telenovela” pues fue el responsable de producir diversos teleteatros y coordinar la versión televisiva de *Senda prohibida* (1999).

14. Ella pertenece a un grupo de muy exitosas escritoras cubanas, que luego de la Revolución Cubana migraron a otros países latinoamericanos donde continuaron escribiendo sus melodramas. Ella escribió cerca de 60 telenovelas para el mercado mexicano, venezolano y colombiano (Fernández y Paxman, 2000: 77).

15. “Las características más criticadas del género –su sabor azucarado, tramas de Cenicienta y contexto consumista– no lo hacían menos mexicano ni más americano. En efecto, Televisa ejercía la tendencia racista de utilizar actores blancos en todos sus roles estelares (y la mayoría de los roles de reparto, incluso las actrices que hacían de sirvientas), una tendencia que marginaba efectivamente la mayoría mestiza de la población de México. Después de todo, el cine mexicano había perpetuado

El contexto sociohistórico en que *Senda prohibida* fue producida se caracterizó, entre otras cosas, por la preponderancia de discursos moralmente represivos. De acuerdo con José Agustín (1990: 136), en esos días la atmósfera moral mexicana era estrecha y represiva. “Los prejuicios y las convenciones sociales eran inquebrantables. Ciertas costumbres más rígidas y formales [...] Las jerarquías y autoritarismos permearon a toda la sociedad mexicana”. Ideas machistas y regresivas respecto a la virginidad de las mujeres, esencialismos subordinantes, junto con discursos y prácticas tanto homofóbicas como racistas fueron socialmente prominentes en esa época. La historia desarrollada por Villeli no solamente fue coherente con estructuras de sentimiento dominantes (no seculares y restrictivas) en ese período, también fue el primer producto del audiovisual televisivo nacional constantemente rediseñado para satisfacer expectativas manifiestas de sus televidentes. Estos horizontes de expectativas (Jauss, 1982) fueron interpretados por los productores de la serie luego de que el departamento de mercadeo de Colgate-Palmolive condujera una serie de estudios de audiencia con el fin de maximizar los procesos de recepción televisiva y consumo de marca (Fernández y Paxman, 2000: 78). Como bien señala Andrew Paxman, al referirse a los complejos procesos de hibridación y *glocalización* que por medio de intrincadas estructuras económicas y sociopolíticas reconfiguran las matrices de sentido constitutivas de las telenovelas:

*Senda prohibida* fue introducida a México como producto pre-empacado. Colgate importaba un formato serial que ya había sido probado en los Estados Unidos y Cuba. No fue Televisa [Telesistema], sino el *staff* entrenado en Estados Unidos de la subsidiaria de Colgate la que produjo la serie y supervisó el *casting*, y fue el departamento local de desarrollo de guión de Colgate el que supervisó el proceso de escritura del guión [...] Colgate trajo la experiencia completa de años de producción de televisión en Nueva York o La Habana a apoyar en su formación al

---

un enfoque similar del reparto por varias décadas antes del arribo de la televisión. Aunque dicho racismo ha privado a las novelas mexicanas de un elemento naturalista de *mexicanidad*, el realismo nunca ha sido la carta fuerte del melodrama. Esto ayuda a explicar por qué la representación naturalista de la raza no es algo que el público televidente mexicano demande (sus reacciones a las novelas individuales han sido analizadas por los productores desde el nacimiento del género)” (Paxman, 2002: 16). Ver también los comentarios de Jenaro Villamil sobre los marcos moralizantes, clasistas y racistas manifiestos en las telenovelas de Televisa (Villamil, 2000: 128).

16. Roman Gubern elabora una reflexión interesante acerca de la resonancia arquetípica y mítica de este tipo de personajes en las telenovelas: “En el seno de estas sagas se formalizaron los dos grandes arquetipos femeninos que configuran su bipolaridad mítica, y ambos tenían su origen en dos arquetipos extraídos de la Biblia. Eva se convertía en la Gran Tentadora y, tal y como narra el Génesis, después del mordisco de Adán se transformaba en la Culpable. En el otro polo, como contraste, se alzó la descendiente de la Casta Susana, cuya virtud sería al final recompensada. Pero cada uno de estos dos arquetipos antagónicos conoció variantes que se hallan también en los textos de la Biblia, como Betsabé (la adúltera por cálculo) o María Magdalena (la pecadora arrepentida) (2000: 37).

serial mexicano. Procter & Gamble pronto crearon telenovelas mexicanas propias; los dos anunciantes dominaron los primeros años de producción. Al mismo tiempo, entonces, los parámetros comerciales y estructurales de estos géneros mayormente mexicanos fueron en gran parte definidos por compañías estadounidenses (Fernández y Paxman, 2001: 91; Trejo Delarbre, 1988: 91).

Además de apuntar a la incorporación de modalidades de producción televisiva importadas que reacomodaron lógicas económico-políticas ya existentes en las industrias culturales latinoamericanas vinculadas al melodrama, la incorporación de esta incipiente mercadotecnia constituye un punto de inflexión fundamental para la historia de los públicos del melodrama y la consolidación económica/política de las empresas televisivas que devinieron en Televisa. Estos, las audiencias o públicos, ya no fueron solamente imaginados y construidos (por el equipo de producción o los ejecutivos de la marca) en relación a discursos dominantes acerca de la televidencia, sino también *imaginados y construidos* como categoría social por el uso legitimizador de información empírica resultado de las investigaciones de mercado y audiencias. Este es un cambio cualitativo significativo en la forma en que las audiencias eran pensadas habitualmente dentro de la industria televisiva en desarrollo: estas ganaron mayor visibilidad y nitidez epistemológica, deviniendo así en algo más “real”, o simplemente, menos ambiguas. Si los guionistas de radionovelas extrajeron valiosas lecciones y conocimiento acerca de qué “funciona” en una narrativa melodramática en términos de la constitución de sus escalas de popularidad, ahora la información “fresca” resultante de la mercadotecnia permitió confirmar, desafiar y ampliar ese conocimiento contribuyendo así a la creciente racionalización del proceso de producción (¿qué quieren los televidentes y cómo lo quieren?).

Es importante no perder de vista que en ese momento (finales de los años cincuenta y principios de los sesenta), la televisión era un objeto tecnológico de lujo aún no masivo sólo accesible en términos económicos, a muy poca gente, es decir, a las reducidas aunque crecientes clases medias y altas. Estos fueron los grupos aparentemente interpelados en primera instancia por la televisión de esa época, tanto como consumidores y ciudadanos. En ese sentido, es verosímil plantear que la mayor parte del contenido televisivo producido entonces se ideó teniendo a estos segmentos socioeconómicos como destinatarios de la programación. Se puede suponer —al menos como hipótesis de trabajo— que este tipo de conocimiento sobre las audiencias o televidentes de las telenovelas fue gradualmente institucionalizado en las lógicas que configuraron los procesos de producción en ese contexto. En términos prácticos esto implica que la serie de patrones estéticos y temáticos que habían probado ya su eficacia cultural/económica y su relativo éxito en el cine, la radio y las historietas, fueron probadas y mejoradas en el ámbito televisivo. La dimensión formulaica del género de la

telenovela comenzaba a constituirse, aunque tomando como referente central un perfil socioeconómico medio-alto.

Ahora bien, ¿cuál fue la constitución de las audiencias de las telenovelas en términos de diferencia de género? ¿Cómo es que *Senda prohibida* atendió, y reconfiguró los horizontes de expectativas de las crecientes clases medias mexicanas en términos morales, estéticos e ideológicos con discursos articulados en la cultura popular? ¿Cuáles de esos horizontes fueron excluidos? ¿Cuál pudo haber sido el papel de un texto melodramático de esta naturaleza, en el proceso de construcción de imaginarios nacionales? Estas son preguntas abiertas que no puedo contestar aquí, pero considero relevante formular para poner en una perspectiva más amplia la historia de la telenovela en México y las especificidades propias de cada texto televisivo en relación con su contexto sociocultural constitutivo, sugiriendo así posibles claves de lectura para trabajos futuros.

Ahora veamos brevemente otro ejemplo significativo de la etapa fundacional de estos relatos.

#### 4.2. Gutierritos

En 1959, Telesistema mexicano junto con Colgate-Palmolive produjeron y transmitieron por el Canal 4, otras dos exitosas telenovelas: *Gutierritos* y *Teresa*. *Gutierritos*,<sup>17</sup> escrita por Estela Calderón, dirigida por Rafael Banquells y producida por Valentín Pimstein, es la historia de Ángel Gutiérrez (interpretado por el mismo Banquells), un burócrata de clase media modesta cuya esposa, Rosa (María Teresa Rivas), le hace la vida imposible al responsabilizarlo por la falta de movilidad social de su familia. Él por su lado, de manera resignada hace lo que puede para satisfacer la necesidad de su esposa dominante de distinguirse socialmente, y así le da rienda suelta a sus deseos consumistas y sus formas denigrantes. Al igual que su esposa, los hijos de Ángel lo subestiman y denigran, situación que no es distinta a lo que ocurre en la oficina donde trabaja, pues tanto sus colegas como su jefe lo desprecian y ridiculizan por ser "mandilón". Esta telenovela es peculiar entre otras cosas, porque a diferencia de los relatos melodramáticos más convencionales desarrollados hasta entonces, el rol protagónico no es de una mujer victimizada, sino de un hombre, lo cual sugiere una variación temática, si bien marginal, significativa pues esto bien pudo ser una oportunidad para que las audiencias masculinas se acercaran al género siendo interpelados desde la posición dramática del personaje central. Según Reyes de la Maza (2000: 16-17), *Gutierritos* representaba la frustración de la clase burocrática nacional que tuvo

17. Esta telenovela fue también producida de manera análoga en Brasil, bajo el nombre de *Gutierritos*, o *Drama dos Humildes*. Adaptada por Walter George Durst e interpretada por Wanda Kosmo y Lima Duarte, se transmitió por Rede Tupi de 1964 a 1965 en el horario de las 19 hs. En México se produjo una segunda versión en 1966.

que lidiar con las restricciones económicas sufridas por sectores medios durante el gobierno de Ruiz Cortines (1952-1958). En ese momento la televisión no tenía cobertura nacional, fuera de la zona central de Ciudad de México, la señal sólo alcanzaba a ser recibida en las ciudades más grandes del país (Jalapa, Puebla, Cuernavaca y Guadalajara, mientras en Monterrey la programación llegaba diferida por Kinetoscopio); el resto de país se enteraba de la televisión por la radio, la prensa y los informativos cinematográficos.

#### 4.3. Teresa

Esta telenovela representa también uno de los modelos paradigmáticos de la tradición melodramática televisiva mexicana. Producida en 1959<sup>18</sup> por la misma corporación de productos de limpieza y Telesistema Mexicano (Canal 4),<sup>19</sup> *Teresa* fue escrita por Mimí Bechalani y dirigida por Rafael Banquells. Una estudiante universitaria de bajos recursos, Teresa, avergonzada de sus orígenes de clase elabora un complejo plan de vida consistente en seducir a ricos solterones para escalar socialmente y hacerse de todo aquello que siempre ha querido. Luego de usar a los hombres explotando su capital social y sus bienes materiales, Teresa los desecha rompiéndoles el corazón. Al final ella recibe su “merecido castigo” pues su dilema central reside en que el hombre a quien realmente ama es tan pobre como ella, pero la termina despreciando por su maquiavélica codicia. Finalmente ella termina sola y amargada. El personaje de Teresa, interpretado por la actriz de cine Maricruz Olivier, participa de la construcción intertextual de la típica villana melodramática,<sup>20</sup> como aquella de *Senda prohibida*, y de la misma manera, representa todo aquello que la sociedad de ese tiempo considera inaceptable en una mujer: ascenso social por

---

18. En esa época, las telenovelas (un término originalmente usado sólo para describir las historias que se exhibían el Canal 4) se transmitían por las tardes, pero como los patrocinadores (Colgate-Palmolive) querían abarcar el mercado de las amas de casa-consumidoras, comenzaron a transmitir las telenovelas también en las mañanas, “mientras el esposo está en el trabajo y los niños en la escuela”. *Cuidado con el ángel* se transmitió a las 10 am durante 1959, y en 1960 *La casa del odio* se transmitió en el Canal 2. Ese mismo año, el Canal 2 estrenó *La comedia humana*, un espacio de tiempo (una hora) dedicado a exhibir versiones televisivas de la literatura clásica, como *Teresa Raquin* de Zola y *La piel de zapa de Balzac*. Luis de Llano Palmer, director de operaciones en Televisión, fue responsable de muchas de las decisiones de producción que se tomaron dentro de Televisión en relación a todos estos nuevos programas, y fue uno de los personajes centrales de Telesistema, ya que contribuyó activamente al desarrollo y consolidación de las telenovelas en México.

19. Según Agustín (1990: 101), en sus inicios el Canal 4 (1951) sólo transmitía tres horas y media al día a los 2.500 sets de televisión de los 10.000 sets registrados y aprobados por el Ministerio de Economía.

20. De nueva cuenta los cronistas de telenovelas cuentan que Telesistema recibió cartas de mujeres indignadas por la crueldad del personaje y que Maricruz Olivier tuvo que soportar a multitudes de televidentes enojados con Teresa.

medio de la explotación emocional de "corazones inocentes", la mentira y el ocultamiento de su identidad socioeconómica real (que por supuesto implica no reconocer socialmente a sus padres pues la pobreza de estos la avergüenza). El ocultamiento de la identidad (de clase), la contingente revelación de esta, así como las situaciones interdiegéticas que esto cataliza, enmarcadas por una moral conservadora, serán uno de los motivos y motores narrativos característicos de las series melodramáticas televisivas herederas del paradigma que emerge con estas telenovelas iniciales.

## 5. La oligofactura de telenovelas en México

En esta primera etapa del desarrollo de las telenovelas en México, los productores/directores Luis de Llano, Ernesto Alonso (150 telenovelas producidas hasta la fecha), Rafael Banquells, Raúl Araiza y Valentín Pimpstein (100 telenovelas producidas hasta 1995), junto con una élite de escritores,<sup>21</sup> fueron agentes clave en la configuración de estilos y estéticas melodramáticas peculiares sobre el ámbito del amor, la vida privada y lo doméstico en México. Estos grupos de creadores del audiovisual televisivo, trabajando bajo las reglas de la producción industrializada de seriales, participaron de manera prominente en el establecimiento de los límites del género melodramático en México, al combinar discursos sociales dominantes sobre lo romántico, la familia y las relaciones sociales a través de su visión particular, articulando así regímenes de producción cultural especializados en la representación de ficción sobre las esferas privadas y su rol imaginario en la constitución de identidades. Martín-Barbero se ha referido en términos generales al modelo mexicano de telenovela en función de las características socioculturales aquí referidas. Particularmente ha caracterizado una tipología mexicana que tiende a exaltar las emociones y pasiones más primordiales de manera hiperbólica, excluyendo sistemáticamente la ambigüedad y complejidad del funcionamiento social de sus ficciones al eludir referencias explícitas a tiempos y lugares sociohistóricos específicos (Martín-Barbero, 1995: 279). De igual forma, Ana López se ha referido al modelo mexicano en términos de su visión extraordinariamente maniquea del mundo de las relaciones personales, caracterizada por la crucial ausencia de referentes históricos específicos: las telenovelas mexicanas "tienden a privilegiar las emociones primarias sobre el contexto sociohistórico, pero sustituyen los diálogos y los sets absolutamente espartanos por el barroquismo significativo de su puesta en escena" (López, 1995: 261-262).

---

21. Estella Calderon, Fernanda Villeli, Mimi Bachelani, Marissa Garrido, Caridad Bravo Adams, Yolanda Vargas Dulché y Raúl Astor.

## 6. La geografía simbólica de la epistemología melodramática

Las narrativas desarrolladas por los productores televisivos mencionados con anterioridad ubican el *ethos* del conflicto dramático en las complejas relaciones de parentesco, representando así la estructura social por medio de metáforas altamente polarizantes y discursos maniqueos. Las peculiaridades estilistas de las telenovelas fundacionales pueden explicarse parcialmente haciendo referencia a la carencia de recursos tanto tecnológicos, como de producción en el emergente ámbito televisivo nacional. Claro, es importante evitar ciertos reduccionismos materialistas y tecnológicos al sugerir hipótesis que expliquen el cambio cultural en relación con las telenovelas (otorgándole prioridad ontológica al "hardware" sobre el "software" y viceversa). Sin embargo, eludir *a priori* posibles co-determinaciones tecnológicas en la constitución de sentidos y formas simbólicas, sería igualmente engañoso. Es necesario tomar en cuenta que en el contexto de adaptación socioinstitucional de la tecnología televisiva en los años cincuenta, la videograbación como recurso para capturar imágenes en locación era inexistente y esto bien pudo influir en la producción preponderante de relatos susceptibles de ser filmados dentro de un estudio bajo las condiciones más básicas o incluso precarias. Lo que es más, en la primera década del género televisivo, las telenovelas eran producidas y transmitidas en tiempo real, es decir en vivo justo como en el formato teatral.

Las primeras telenovelas estuvieron fuertemente determinadas por la gramática radiofónica más que por un lenguaje cinematográfico, que si bien estaba ya bien consolidado en México, no fue en principio el referente central para la formación de la especificidad expresiva de la televisión. Tales limitaciones estilísticas pudieron jugar un papel importante en la creación de un estilo de representación audiovisual en el que la estética realista no fue el principal objetivo, sino más bien conseguir la densidad y efectividad emocional de lo provisionalmente llamo la *epistemología melodramática*. Es decir, la lógica que tiende a reducir y simplificar los orígenes de todas las tensiones de poder, de sufrimiento emocional y sus correspondientes soluciones a los ámbitos de lo familiar, del amor, la religión y la agencia individual, en términos de un binarismo maniqueo que habitualmente no acepta otras lógicas causales. El mundo es explicado, en esta instancia, por una epistemología (que articula la imaginación moral y melodramática)<sup>22</sup> que naturaliza y universaliza el estado (y espacio) de las cosas, las causas de los conflictos, sus correspondientes soluciones posibles y los lugares y condiciones para resolverlos. Por lo tanto, la locación geográfica de la epistemología melodramática tendió desde un inicio a ser el espacio doméstico, el hogar y ocasionalmente

---

22. Tal y como lo sugiere de forma brillante Hermann Herlinghaus haciendo uso del trabajo de Peter Brooks en su capítulo sobre la heterogeneidad y multitemporalidad latinoamericanas a las que remiten la imaginación melodramática latente en la intermedialidad (2002).



el barrio. Así que las situaciones (y las modalidades de su desarrollo) en las que la mirada fundacional de la telenovela mexicana puso atención suceden dentro de contextos y paisajes domésticos e íntimos. Si tomamos en cuenta esta lógica como el principio que regula y organiza las posibilidades temáticas del género, entonces la carencia de recursos, tecnologías y técnicas formalizadas de representación evidentes en los momentos iniciales del modelo fundacional (tales como el *videotape*, unidades móviles, referentes para el desarrollo de altos valores de producción, etc), pueden ser leídos como complementarios en el delineamiento y construcción de la identidad cultural del género, en tanto dispositivo de una fenomenología de los ámbitos de lo íntimo/privado/personal.

## 7. Los recursos de representación

Cuando la televisión comenzó en México, la mayor parte del capital inyectado a la emergente industria fue predominantemente invertido en consolidar la infraestructura tecnológica y asegurar el flujo ininterrumpido de talento creativo y contenido redituable.

Así, inicialmente no hubo presupuesto destinado para construir escenarios complejos que representaran espacios urbanos públicos movilizandolos estéticas realistas. De hecho, se ha sugerido que en la etapa inicial de Telesistema las construcciones escenográficas eran sistemáticamente recicladas para aprovechar al máximo las inversiones iniciales en el diseño y construcción de escenarios. Estas decisiones operativas tuvieron necesariamente un efecto en las posibilidades estéticas de las primeras telenovelas, particularmente en la representación de espacios sociales. La estilización metonímica (no minimalista) propia del género a la que hicimos referencia anteriormente, forma parte de su universo visual. Un árbol representa un parque, un auto representa a una calle, una mesa al comedor, una pareja de extras a la multitud, etc. Pero ¿quién necesita paisajes verosímiles en clave naturalista cuando lo que en realidad importa de la telenovela es que sea eficaz en conmovernos, apasionarnos e involucrarnos emocionalmente? Muchas de las gratificaciones que el género ofrece dependen fuertemente de una estética emocional "excesiva" (Peter Brooks, 1976). Aquí el exceso no se refiere a una cualidad negativa sino más bien a una densidad, y, en este caso a una alta densidad emocional. Una característica fundamental del modelo fundacional de las telenovelas es que la atención de las audiencias no era necesariamente guiada a la calidad plástica y formal de las escenografías, codificada en otros registros en las radionovelas, sino al desempeño dramaturgico y los diálogos de los actores, en tanto que estas *performances* sintetizaban toda esta densidad emocional (de ahí mucho del sentido del uso de las tomas de reacción en grandilocuentes *zoom in* y *close ups*, orquestados con el uso de exabruptos musicales). Esta clase de puesta

en escena ha sido leída habitualmente de forma anacrónica, ya sea expresando desconcierto por las manifiestas exageraciones expresivas o denunciando el acartonamiento o la sobreactuación de los actores.<sup>23</sup>

El melodrama es absorbido por las telenovelas luego de un largo devenir histórico como forma de representación y comunicación. Desde matrices culturales híbridas de la Europa occidental del siglo XVIII hasta el México del siglo XX, el melodrama se ha reorganizado en diversos momentos de acuerdo a las capacidades expresivas y creativas de aquellos que lo han usado y consumido como forma de cultura popular (en tanto formación intermedial, ya sea como teatro, ópera, carnaval, circo o folletín, cine o radio). Pero también podemos imaginar que el melodrama ha sido estructurado por las limitaciones impuestas (con diversos grados de eficacia) por los aparatos y regímenes censores, la moralidad dominante, y también por las limitaciones materiales resultantes de la falta de capital económico. El melodrama tal y como surge en la fase inicial de las telenovelas mexicanas, ha tomado formas distintivas que responden a idiosincrasias locales, que a su vez, estructuran las modalidades de circulación y consumo simbólicos,<sup>24</sup> así como a la cantidad y calidad de *recursos de representación* —y de interpretación— disponibles en ese contexto sociohistórico (es decir, el nivel de especialización técnico de los productores, los niveles y potencialidades creativas disponibles, el presupuesto, disponibilidad tecnológica, etc.).

El modelo fundacional ha ejercido una fuerte influencia genérica en los (inter)textos telenovelescos actuales; de hecho, muchas de las historias originales han sido reelaboradas constantemente adaptándose a los estilos transnacionales contemporáneos (*Senda prohibida*, *Corazón salvaje*, *El derecho de nacer*, *Simplemente María*, *Teresa*). Incluso, Televisa ha venido retransmitiendo varias de las telenovelas clásicas de este modelo (tanto en el Canal 2, el Canal 9 y los canales pagos), haciendo un reciclaje simbólico que moviliza a la memoria y la nostalgia, con todo y lo que eso implica para las formaciones identitarias constituidas en relación con los consumos culturales. Desde los años setenta, este modelo ha coexistido con otras tipologías de telenovelas (realismo social, telenovelas históricas, postrealismo) incluyendo diversos (aunque no numerosos) ejercicios de renovación y experimentación formal.

---

23. Ver, por ejemplo, la fantástica comunicación epistolar donde Martín-Barbero les cuenta a los Mattelart su anécdota sobre las reacciones desconcertantes del público frente a una película melodramática mexicana en Colombia (Mattelart y Mattelart, 1989). Silvia Oroz (1992), que lee el uso de la música en las películas melodramáticas latinoamericanas como redundante en vez de complementaria. O las múltiples parodias hechas por comedias televisivas mexicanas producidas por Televisa como *La carabina de Ambrosio* o con el cinismo político de *Privilegio de mandar*.

24. De acuerdo con Fernández y Paxman (2001: 121) de 1965 a 1968 el número de hogares con televisión en México se incrementó de 800.000 a 2 millones.

## Referencias bibliográficas

- Agustín, José (1990): *Tragicomedia mexicana, Vol. 1: La vida en México de 1940*, México, Planeta.
- Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- Fernández, Claudia y Andrew Paxman (2001): *El Tigre: Emilio Azcarraga y su imperio Televisa*, México, Grijalbo.
- Fox, Elizabeth (1997): *Latin American Broadcasting: From Tango to Telenovela*, Luton, University of Luton Press.
- Gubern, Román (2000): *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez Espíndola, José Luis (1988): "La industrialización del melodrama: historia y estructura de la telenovela mexicana", en Raúl Trejo Delarbre (ed.), *Las redes de Televisa*, México, Claves Latinoamericanas.
- Hall, Stuart. (1997): "The Work of Representation", en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage-The Open University.
- Herlinghaus, Hermann (2002): "La imaginación melodramática: Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria", en Hermann Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio.
- Jauss, Hans Robert (1982): *Toward an aesthetic of reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Loaeza, Soledad (1993): "La sociedad mexicana en el Siglo XX", en José Joaquín Blanco y José Woldenberg (eds.), *México a fines de siglo, tomo 1*, México, FCE y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- López, Ana M. (1995): "Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latin America", en Robert C. Allen (ed.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Londres, Routledge, pp. 256-275.
- Martín-Barbero, Jesús (1995a): "Memory and Form in the Latin American Soap Opera", en Robert C. Allen (ed.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Londres, Routledge.
- Martín-Barbero, Jesús (1995b): "Matrices culturales de la telenovela", en Cristina Peñamarín y Pilar López Díez (eds.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid, Comunidad de Madrid-Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey (1999): *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Mattelart, Michelle y Armand Mattelart (1989): *Pensar sobre los medios: comunicación y crítica social*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- McAnany, Emile y Antonio La Pastina (1994): "Telenovelas Audiences: A Review and Methodological Critique of Latin American Research", *Communication Research*, 21, n° 6, pp. 828-849.

André Dorcé

- Morley, David (2000): *Home Territories: Media, mobility and identity*, Londres, Routledge.
- Oroz, Silvia (1995): *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*, México, Filmoteca UNAM.
- Orozco Gómez, Guillermo (2006): "La telenovela en México: ¿De una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?", *Comunicación y Sociedad* (006), pp. 11-35.
- Orozco Gómez, Guillermo (2002): "La televisión en México", en Guillermo Orozco Gómez (ed.), *Historias de la televisión en América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- Paxman, Andrew (2002): "Híbridos, glocalizados y hecho en México: influencias extranjeras en la programación televisiva mexicana desde los cincuentas", *Global Media Journal*, 2 (2).
- Reyes de la Maza, Luis (1999): *Crónica de la telenovela: México sentimental*, México, Clfo.
- Trejo Delarbre, Raúl (ed.) (1988): *Las redes de Televisa*, México, Claves Latinoamericanas.
- Wright Mills, Charles (1975): *The Sociological Imagination*, Oxford, Oxford University Press.