

ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL

Escuela de Diseño y Comunicación Visual



**La producción televisiva nacional: entre las categorías aristotélicas y
la parodia melodramática**

Previa la obtención de los títulos de:

Diplomado Superior en Comunicación Pública de Ciencia y Tecnología

Presentado por:

Lic. Marcelo Leyton Pongullo

Guayaquil-Ecuador

2011

DEDICATORIA

A mis padres, José e Isabel,
por ser para el mar, el horizonte.

Marcelo Leyton

AGRADECIMIENTO

Agradezco a David Sosa, por haber hecho todas las preguntas pertinentes antes de iniciar este proyecto académico. También a mis compañeros del grupo de Teatro ARAWA, por las amenas conversaciones y el material bibliográfico que me facilitaron. A todos ellos, mi gratitud.

Marcelo Leyton

TRIBUNAL DE GRADO

Mae. Ruth Matovelle
DIRECTORA DE LA ESCUELA

Msc. David Sosa Delgado
DIRECTOR DE TESIS

DECLARACIÓN EXPRESA

La responsabilidad del contenido de este Proyecto de Grado, corresponde exclusivamente al autor; y el patrimonio intelectual de la misma a la Escuela Superior Politécnica del Litoral.

Lic. Marcelo Leyton

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTO	III
TRIBUNAL DE GRADO	IV
DECLARACIÓN EXPRESA.....	V
ÍNDICE GENERAL	VI

Capítulo 1

Generalidades

1.1.Planteamiento	7
1.2.Justificación.....	8
1.3.Objetivos	9
1.4.Metodología	10

Capítulo 2

Apuntes teóricos

2.1.Las categorías aristotélicas y la producción televisiva	11
2.2.Antecedentes: un bosquejo histórico de la televisión ecuatoriana .	16
3.3.La herencia: entre el melodrama y la parodia melodramática.....	19
2.4.Una radiografía al modo de producción	28
2.5.Consideraciones sobre el gusto televisivo	32

Conclusiones.....	35
Recomendaciones	37
Bibliografía.....	37

Capítulo 1

Generalidades

1.1. Planteamiento

Desde hace aproximadamente tres décadas, la producción audiovisual de dramatizados que ofrece la televisión nacional presenta, tanto en su estructura formal como en su contenido argumental, algunas constantes y comunes características que predominan y se reflejan en el “éxito” de su programación, cuya producción y su posterior transmisión requiere, después de todo este tiempo, un estudio que permita la sistematización de esta realidad, con el fin de identificar las fortalezas y debilidades, las causas y consecuencias, que han hecho posible que estas constantes características se presenten o mantengan en los procesos creativos de los dramatizados.

En esta dirección, los instrumentos de análisis partirán de La Poética de Aristóteles, cuyas categorías permitirán identificar la estructura y el funcionamiento que opera en los dramatizados televisivos. De igual manera con las reflexiones de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, de Augusto Boal en *Teatro del oprimido*; de Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones*; de Martín Hahn en *El Paradigma melodramático*, y de Martín Esslin en el ensayo, *Aristóteles y los publicistas: El anuncio de televisión como forma dramática*, se podrá argumentar de mejor manera, el porqué de la amplia recepción de la producción nacional.

Todas estas necesarias referencias teórica-bibliográfica, más una recopilación de artículos periodísticos publicados en diferentes medios y tiempos, que analizan y cuestionan el tema propuesto, desde diferentes voces y perspectivas, proporcionará

la información y las evidencias necesarias para develar la incidencia social que tiene la producción de dramatizados televisivos como un producto simbólico cultural, que refleja consciente o inconscientemente, nuestra compleja realidad.

1.2. Justificación

Después de medio siglo de existencia, la televisión ecuatoriana como medio de comunicación masivo requiere de un riguroso análisis de su proceso, desarrollo e impacto, que a falta de una investigación seria, que dé cuenta de su complejo recorrido histórico, se hace necesario fragmentar el objeto de estudio (la televisión) para procurar abordar desde una parte de su contenido (producción nacional de dramatizados), la trascendencia que tiene su programación en la recepción de los televidentes.

Esta imperiosa necesidad, surge también, porque los canales de señal abierta (VHF/UHF) han incrementado considerablemente la producción de dramatizados en televisión, situación que ha incidido y seguirá incidiendo significativamente en el imaginario social y cultural de los televidentes de nuestro país. Por tal motivo, y en vista de la carencia de estudios sobre el tema, un acercamiento reflexivo, a la ya amplia producción técnico-creativa de dramatizados televisivos, se torna muy complejo; pero desafiantemente necesario y oportuno.

Más aún, en la actual coyuntura política, un estudio como el propuesto puede servir como una provocadora herramienta de análisis, aporte y debate, de algunas ideas que puedan ser consideradas, de ser posible, para la elaboración y definición de la nueva Ley de comunicación, o en su defecto, puedan contribuir a fomentar el grado de criticidad, tanto de los productores y creadores como de los receptores televisivos.

1.3. Objetivos

- Sistematizar los procesos creativos de la producción dramática televisiva nacional con el fin de encontrar en ella, las constantes y predominantes características de su estructura formal y argumental.
- Analizar, a partir de las universales categorías aristotélica, como la estructura formal y funcional de los géneros dramáticos adaptados a televisión inciden en el gusto y la aceptación de la programación.
- Identificar los factores estructurales involucrados (género, rating, actuación, etc.,) que determinan e influyen en las características creativa de los procesos de producción dramática del país.
- Valorar el aporte significativo de algunas singulares producciones nacionales, cuyas características estructurales merecen ser tomadas como ejemplos a considerar.

1.4. Metodología

La sistematización de los procesos creativos en torno a la producción dramática televisiva nacional, requiere de una amplia recopilación de información histórica, la misma que se encuentra descuidada, dispersa e incompleta; porque al no ser un objeto de estudio de interés, no se cuenta con un documentado registro bibliográfico que revele el alcance simbólico cultural de su desarrollo. Sin embargo, consciente de estas limitaciones para alcanzar la exhaustividad del proyecto, se ha logrado organizar y constituir una muestra representativa de la realidad que se investiga.

Para ello, se ha tomado como marco referencial a las categorías aristotélicas, cuya adaptación y aplicación al estudio de los procesos de producción televisiva, ayudarán a tomar una distancia crítica y reflexiva sobre la estructura formal y funcional de los predominantes géneros dramáticos televisivos que se han ido presentado durante el desarrollo de la producción dramática nacional.

Con todas estas consideraciones, más la identificación de los factores estructurales (género, rating, actuación, etc.,) que determinan, influyen y se proyectan en las características creativas de la producción dramática del país; se podrá motivar y argumentar, la necesidad de buscar nuevas opciones creativas dentro del competitivo terreno de la producción dramática nacional.

Para ello, es preciso recordar y valorar el aporte significativo de algunas producciones nacionales, cuyas singulares características estructurales -superando los mismos modos de producción- han contribuido a la historia de la producción dramática nacional.

Capítulo 2

Apuntes teóricos

2.1. Las categorías aristotélicas y la producción televisiva

En contexto. La palabra Teatro proviene del griego *Theatrón*, que significa, entre otras cosas, “yo miro, yo veo, yo observo”. De ahí que su significado también podía recaer en “lugar desde donde se mira” o “los que miran”, todas estas definiciones han tenido un largo recorrido semántico hasta que la academia lo ha restringido, mayoritariamente, aun género literario y/o a la “cosa” representada, y por extensión, al lugar donde se contempla la “cosa” representada.

Si se retoma la etimología, el Teatro podría ser reconsiderado no solo por el significado sino por el mecanismo (visión), el soporte (acción) y la proyección (personaje), como uno de los primeros recursos audiovisuales existentes. Bajo este alineamiento, las categorías aristotélicas, expuesta en *La Poética* (384-322), representan una herramienta de análisis teatral que pueden ayudar a resignificar la estructura y el contenido de las producciones audiovisuales televisivas nacional.

Comenzando por la definición de los dos clásicos géneros teatrales: la tragedia y la comedia. Se establece en la primera, una estructura cuyos elementos constitutivos prevalecen y funcionan hasta nuestros días.

“La tragedia es, pues, la imitación (mímesis) de una acción de carácter elevado y completa, (ethos) dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de belleza de una especie particular según su diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no

por medio de una narración, la cual, moviendo a la compasión y temor (fobos, éleos), obra en el espectador la purificación (katharsis) propia de estos estados emotivos”.¹

De igual manera en la comedia, aunque solo se ha podido preservar unas cuantas líneas sobre su condición, la estructura que ella demanda no está lejos de su actual y predominante práctica.

“La imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior, no, con todo, según toda clase de vicio, sino respecto de la parte risible de lo que es éticamente bajo y vergonzoso”.²

Para Aristóteles, todo héroe trágico actúan y su actuación presenta dos inseparables aspectos a considerar: el *ethos* y la *dianoia*, que en su conjunto constituyen la acción desarrollada por el personaje. Sin embargo, para fines didácticos se podría decir que el *ethos* es la acción misma y la *dianoia* es la justificación, es decir, el discurso que determina esa acción.

En otras palabras, el *ethos* y la *dianoia*, son los valores (facultades, pasiones y hábitos) que positivamente operan en la acción del personaje. Este accionar (*ethos* individual) debe estar en total armonía con los valores imperante y establecidos de la polis (*ethos* social).

¹ (Aristóteles, 1987)

² (Aristóteles, 1987)

Cuando el *ethos* individual no coincide con el *ethos* social, se evidencia la *harmantia* o falla trágica, que es la única impureza, el único valor o accionar del personaje que deber ser superado para lograr la armonía con el *ethos* social. En esta confrontación de tendencias, entre *ethos*, la *harmantia* causa el conflicto y provoca la peripecia o cambio brusco en el destino del personaje, condición necesaria para el desarrollo de la acción dramática.

Estructurado el conflicto a causa de la *harmantia* o falla trágica, el espectador establece una empatía con el protagonista, que no es otra cosa que una relación emocional de identificación y proyección a partir, según Aristóteles, de la compasión y el miedo (éleos y fobos). Cuando dicha identificación llega a ser tal, se logra la *Katarsis*, que no es otra cosa que la purificación o la liberación de estos estados emotivos por parte del espectador.

En consecuencia, la empatía emocional lleva al espectador a asumir una actitud pasiva, porque delega los poderes de la acción y pensamiento, a la voluntad y destino del personaje. En estas condiciones, si el personaje sufre, ama o lucha por la justicia, el espectador también sufrirá, amará y luchará con él, sin ninguna oportunidad de reflexionar ampliamente sobre la posibilidad de otra “realidad”. Aunque el personaje reconozca el alcance de su falla trágica, situación que se denomina anagnórisis, el *ethos* social será determinante para el desenlace de su accionar.

En rigor, estas categorías aristotélicas, provenientes de la estructura teatral clásica, también se pueden extender y aplicar a la estructura formal de los actuales y predominantes géneros televisivos como son: el drama y el melodrama.

Con respecto al origen etimológico, el drama proviene del griego δράμα, hacer, actuar, accionar; significados que lo llevan a relacionarse directamente con el Teatro, y que en muchas ocasiones suelen usarse como sinónimos. Lo cierto es que el drama está considerado como un género que plantea un conflicto entre los personajes principales, donde predominan temas relacionados con la pasión, la justicia, el amor, etc., con un desenlace o/y final que tiende a lo trágico o feliz, cuyo objetivo principal es el de provocar una respuesta franca y emotiva en el espectador a partir de la confección verosímil de los personajes y sus acciones, lográndose de esta manera una inmediata empatía y aceptación con la trama.

Aunque los protagonistas no sean dioses o aristócratas como en la tragedia griega, la empatía está dada por la verosimilitud de los personajes y sus acciones o por el grado de convención que el espectador delegue a los personajes. Así lo expresa Augusto Boal cuando afirma que:

“La empatía no ocurre sólo con el héroe trágico: basta con ver a los chicos, excitadísimos, mirando una serie del Far-West por la televisión, o las miradas románticas del público mientras en la tele se besan el héroe y la heroína. Se trata de pura empatía. La empatía nos hace sentir lo que les pasa a los otros como si nos estuviera sucediendo a nosotros mismos”.³

Cuando esta capacidad para conmover alcanza la exacerbación emocional de los telespectadores (receptores), se llega al melodrama (acción cantada); que es el otro género dramático televisivo, que ayudado por la música, logra que sus personajes arquetípicos desarrollen una historia donde el Bien siempre triunfa sobre el Mal; precepto moral con mucho éxito popular debido a la compasión y el miedo

³ (Boal, pág 49)

(eleos y fobos) que la tradición judeo-cristiana ha podido arraigar y mantener a través del sufrimiento, la esperanza, la paciencia. Estas características son muy bien aprovechadas, consciente o inconscientemente, por los productores televisivos para mantener la empatía, y medir en el rating, el masivo y “acondicionado” gusto televisivo.

Un signo cultural de esta realidad es el auge de la producción de telenovelas orientales, donde lo exótico, entiéndase entre otras cosas, la diferente fisonomía de los personajes, se fusiona con la fórmula melodramática para abrir, con mucha aceptación, un espacio en el saturado mercado televisivo latinoamericano. El melodrama funciona.

Con estos antecedentes, la vigencia de las universales categorías aristotélicas, también se ponen de manifiesto en el contenido de importantes ensayos como el de Martín Esslin, *Aristóteles y los publicistas: El anuncio de televisión como forma dramática* (1982), donde se logra desmontar la estructura narrativa de los anuncios televisivos a partir de las categorías teatrales. Esta referencia pone de manifiesto la aplicabilidad de estas categorías como herramientas de análisis.

Son todas estas consideraciones teóricas, las que permitirán realizar un acercamiento, más riguroso y más crítico, a los diferentes procesos creativos de la creciente producción televisiva nacional, con el fin de evitar subjetividades tendenciosas llenas de prejuicios valorativos, que no aportan ni al desarrollo de la producción nacional ni al fomento de una cultura crítica frente a los medios.

2.2. Antecedentes: un bosquejo histórico de la televisión ecuatoriana

Los inicios de la televisión ecuatoriana están asociados con los nombres de la manabita Linda Zambrano, oriunda de Bahía de Caráquez y de su esposo alemán, Horts Michael Rosembaum, ambos amantes de la nueva tecnología, asistieron a mediados de la década de los 50's, a la Feria Internacional de la Tecnología realizada en Hannover, Alemania, lugar donde se encontraron con esta novedosa invención.

Después de un largo peregrinar, por la falta leyes y estatutos que permitan y regulen el funcionamiento de la televisión, el 1 de junio de 1960, el entonces Presidente de la República, Dr. Camilo Ponce Enríquez y el Ministro de Obras Públicas, Arq. Sixto Durán Ballén, entregaron por decreto a la señora Linda Zambrano, la debida autorización para el funcionamiento de la primera televisión ecuatoriana con sede en la ciudad de Guayaquil.

Con este importante paso, el 12 de diciembre de ese mismo año, canal 4 (RTS) llevó a cabo desde el quinto piso del edificio de la Casa de la Cultura, la primera transmisión televisiva del país; por tal motivo, se estableció conmemorar en esta fecha, el Día de la televisión ecuatoriana.

A partir de este acontecimiento histórico, poco a poco, las iniciativas se iban sumando. El 1 de marzo de 1967, se estrenó Canal 2, hoy Ecuavisa. El 30 de mayo de 1969, Canal 10, hoy TC Televisión. Años más tarde, el 22 de febrero de 1974, canal 5, Teleamazonas con la primera red a color del país. Luego, el 18 de abril de 1977, canal 8, hoy Gama TV. El 18 de abril de 1994, Sí TV, ahora Canal UNO.

Así, la televisión ecuatoriana comienza a ser una empresa privada en vías de expansión y desarrollo que, junto a la prensa escrita y la radio, entra a formar parte del nuevo y amplio sistema de comunicación del país. Pero, sobre todo, empieza a formar parte de una agresiva y competitiva industria cultural, que se rige por las leyes de la oferta y demanda del mercado. Condición que va a determinar otras necesidades como: el estar a la vanguardia en el manejo de la nuevas tecnología, el poder contar con los mejores profesionales de la comunicación y/o demandar de políticas que faciliten su labor social y comercial.

Todo esto con el fin de competir en mejores condiciones y poder cubrir la creciente demanda del mercado a través de la programación ofrecida a los televidentes. Para lograr este objetivo, la proyección y el consumo de enlatados, como se los llama a productos audiovisuales foráneos, comenzaron a primar e influir en la programación nacional, por el simple hecho de ser los más baratos, rápidos de negociar y, lo más importante, por su alta rentabilidad económica. Criterio que hasta ahora se mantiene.

En estas condiciones, la televisión privada comercial alcanzaba su mayor desarrollo, mientras que la televisión pública y comunitaria seguirá siendo en todos los sentidos, las grandes ausentes. Solo el 26 octubre del 2007, aparecerá TV Ecuador, primer canal público del país.

Para ilustrar un poco más esta desventaja, un resumen estadístico de las categorías de estaciones de televisión abierta, aplicado alas tres provincias más representativas del país, se publica en la página web de la Superintendencia de Telecomunicaciones para dar cuenta de esta situación (30 de diciembre del 2010).

Provincia	C. Privado	C. Público	C. Comunitario	Total	% Estación privada
Guayas	26	2	0	26	92,3
Pichincha	25	1	0	25	96,2
Azuay	24	3	0	27	88,9

Este resumen estadístico devela, aún más, no solo la desigual existencia entre un canal privado y otro público o comunitario, sino, que se pone de manifiesto desde los inicios de la televisión ecuatoriana, el predominio de una programación condicionada a los intereses privados y comerciales. Umberto Eco, semiótico italiano da cuenta de esta realidad.

“La televisión sabe que puede determinar los gustos del público sin necesidad de adecuarse excesivamente a él. En régimen de libre competencia, se adapta a la ley de oferta y demanda pero, no respecto al público, sino respecto a los empresarios. Educa al público según los intereses de las firmas anunciantes. En régimen de monopolio se adapta a la ley de oferta y demanda según las conveniencias del partido en el poder”.⁴

Razón por la cual, las empresas televisivas necesitan de una programación que seleccione e incluya, solo las producciones de dramatizados que favorezcan y/o se adapten, obligatoriamente, al gusto del televidente, con el único fin de lograr sus objetivos comerciales.

⁴ (Eco, pág 327)

Así, encontró en la popularidad del efecto melodramático, las condiciones necesarias para homogenizar, condicionar y masificar, el gusto televisivo, en aras de una alta rentabilidad económica.

2.3. La herencia: entre el melodrama y la parodia melodramática

Los inicios de las producciones nacionales estuvo muy marcado por la influencia del melodrama radial cubano, el cine mexicano y las telenovelas venezolanas, que para ese momento en toda Latinoamérica se expandía rápidamente desde la década del 30, llevando consigo e imponiendo después, una serie de códigos y valores culturales que fueron adoptados como patrones culturales de conducta y de creación.

Quizás, la masiva aceptación del melodrama se deba, entre otras razones, a la fácil decodificación de su estructura, donde los personajes están divididos en buenos y malos, atrapados en un destino cruel y en algunos casos inverosímil, cuyo desenlace siempre es aleccionador porque premia la virtud y castiga la maldad, terminando en la mayoría de los casos en un final feliz.

Además, el melodrama (drama cantado) es un género que exagera los sentimientos y emociones por medio de la música, recurso eficaz para vulnerar o manipular las emociones de los televidentes, razón por la cual se le resta el ánimo de reflexionar y profundizar sobre lo observado.

Todas estas constantes características hacen que los televidentes puedan sentirse rápidamente identificados (empatía) con los personajes (ethos individual) y las situaciones (ethos social) que ellos padecen (miedo y compasión). La empatía es

inmediata porque ven en los personajes el reflejo de su existencia. Sin lugar a dudas, la televisión ha tenido y tiene en el melodrama, su forma de vida.

Así, de esta manera, el paradigma melodramático fue creando una serie de emblemáticos personajes arquetípicos que eran reproducidos en la mayoría de las producciones televisivas latinoamericanas.

“Ecuador no fue la excepción, el auge televisivo melodramático se reflejó en el nombre de las producciones ofrecidos en ese entonces. Por ejemplo, en 1967, Ecuavisa “A los pocos meses de ser inaugurada la estación televisiva, se presentó, La mujer y el pecado, de la autoría de José Guerra Castillo, dirigida por Miguel Ángel Arbonoz y adaptada a guion de telenovela por el dramaturgo José Martínez Queirolo”.⁵

Luego se fueron presentando una serie de telenovelas, entre las que se resumen, La chica de Manta (1985), Por Amor Propio (1987), Valeria (1991), El Angel de Piedra (1998) Isabela (1993), Ángel o Demonio (1994), Dulce Tormento (1994), María Soledad (1995), Puerto Lucía (1997), Yo vendo unos ojos negros (2004), entre otras.

Paralelamente, una consideración especial se merecen; en primer lugar, la producción de *Pasado y confeso* (1994- 2005) y *De la vida real* (1999-2005), teleseries con un tono también melodramático, pero con un formato periodístico, se pudieron mantener con mucho éxito algunas temporadas; y en segundo lugar, la acertada decisión de adaptar para la televisión algunos clásicos de la literatura

⁵ (Guionistas ecuatorianos polemizan sobre las nuevas telenovelas, 2008)

nacional, se destacan, *Los Sangurimas* (1993), *Cumandá* (1993), *El Chulla Romero y Flores* (1995), y muchos más; Para ambos casos, el nivel de aceptación fue muy significativo.

Por su parte, Teleamazonas, también registra su primera telenovela nacional, *La Casa de los lirios*, con una duración de 100 capítulos, un verdadero recort para la época. Más tarde, se produce una variedad de series entre las que se cuenta, *El teniente Parodi*, *El puente llevará su nombre*, *La calle*; otras en cambio presentaban un matiz histórico como en el caso de *Recuerdos en Paita* en honor a Manuelita Sáenz, *Olmedo: el castigo de la grandeza*, *J.J. El ruiseñor de América*; y un particular reconocimiento merece la producción de documentales como, *El último auca libre*, *Galápagos para siempre* y *Zámbiza*.

Desde los inicios la producción nacional está marcado por la herencia melodramática, así lo confirma el actor Antonio Santos, quien interpretó el personaje de un mayordomo en una de las primeras telenovelas ecuatorianas, “Ni al amor, ni al mar”, transmitida por Telecuatro, (RTS).

“La chica pobre y bastarda que se enamora apasionadamente del joven rico; la maldad encarnada en un personaje que busca la infelicidad de los protagonistas, y el infaltable bufón de la historia, entre otros clichés, formaban parte de la trama principal de las telenovelas ecuatorianas hace 41 años”.⁶

⁶ (Guionistas ecuatorianos polemizan sobre las nuevas telenovelas, 2008)

El melodrama era, para ese momento, un modelo a seguir e imitar por la masiva aceptación y éxito comercial que representaba. Condición necesaria para su desarrollo. Sin embargo, ahora este género se percibe como un cliché que debe ser superado. El cambiar de paradigma televisivo en la producción nacional se fue haciendo paulatinamente necesario.

Es a partir de la década de los 80`s, con el desarrollo de la economía global de mercado, el avance de la tecnología y la consolidación cultural de la imagen (iconósfera), más la visión y la confianza de empresarios, productores y creadores, la producción audiovisual nacional se iba incrementando cada vez más.

Después de esta década, un balance de la producción nacional de dramatizados, revela el progresivo incremento de las comedias o telecomedias. Este cambio de paradigma se debe al rotundo éxito alcanzado por producciones de Ecuavisa como, Mis adorables entenados, Tal para cual, que van perfilando el nuevo camino a seguir.

Luego, a inicios de los 90`s, surge en TC, canal 10, Ni en vivo ni en directo, programa que va a liderar e imponer hasta nuestros días, un nuevo estilo para abordar la comedia. Sus creadores, David Reinoso, Galo Recalde, Jorge Toledo, exponen en breves escenas a personajes tipos como, Moti y Pescado, aludiendo a los estereotipos de la Sierra y la Costa, respectivamente; Otro era el Marciano, una especie de marciano con aptitud guayaca y libidinosa. Posteriormente, esta producción se cambia a Ecuavisa donde pasa algunas temporadas, hasta llegar y permanecer hasta hoy en Teleamazonas.

Durante estos años de recorrido, este programa va teniendo algunas modificaciones y aportaciones relevante, aparece en escena otros emblemáticos personajes tipos, “el cholito”, la mofle y el panzón de la Pareja feliz, que últimamente van a ser los protagonistas de nuevas telecomedias.

Luego del éxito obtenido por Ni en vivo ni en directo, TC retoma la idea original de Pura paja, que era un simple fragmento de ese programa, para convertirlo con un formato más completo en Mi recinto, que se caracteriza por tener como protagonista al Garañón, personaje que agudiza el estereotipo del marginal montubio costeño.

“Otra telenovela que se estrenará a finales de este mes es “El Garañón del millón”, que será transmitida por TC Televisión. Este personaje, que se burla del montubio, debutó en un sketch cómico del mismo canal, y por su popularidad se lo adaptó a un guion de telenovela”.⁷

La cadena RTS, le da continuidad a la producción de Mis adorables entenados con plata, Taxi coca, Don Cangá; también se arriesga con una parodia novelada en La Cholicienta.

Simultáneamente también se fueron presentando, indistintamente de los canales, franquicias de exitosas comedias. En Ecuavisa se recuerdan, Súper Papá; Clifort, de el Show de Bill Cosby; la Niñera, de Nany; Hasta llegar a las telecomedias, El Cholito I, El Secreto de Toño Palomino, La Panadería, La Taxista.

⁷ (Guionistas ecuatorianos polemizan sobre las nuevas telenovelas, 2008)

En un encuentro de guionistas ecuatorianos, se analizó esta nueva tendencia de hacer telenovelas. Una de ellos, Cecil Stacio de El Secreto de Toño Palomino, argumentaba que la audiencia está cansada de la clásica historia llorona y dramática. “Ahora se apunta hacia la telenovela postmoderna que se originó en el mercado colombiano hace unas década, en la que se busca enganchar al televidente por el infaltable tinte cómico”.⁸

Las novelas colombianas, Pedro, el escamoso; Betty, la fea; Hasta que la plata nos separe, por citar solo tres; son tomadas como paradigma de la nueva tendencia televisiva nacional. Se caracterizan por tener a un antihéroe como protagonista, en términos aristotélicos, una persona con una calidad moral o psíquica inferior, socialmente risible, vergonzosa y de inmediata aceptación. El éxito alcanzado por estas producciones colombianas se va a despertar el interés por imitarlas. Es así que en la nueva producción nacional comienza a ganar espacio un modelo importado.

Sin más argumentos creativos, el nuevo modelo ascendía como un nuevo género televisivo, mientras el drama y melodrama iban decayendo notablemente, a pesar de ser los géneros que históricamente tienen mucha aceptación.

Una prueba de esta nueva tendencia paradigmática se presentó en el titular del diario El Universo, *Más humor y menos drama en las nuevas producciones de Ecuavisa*, donde se expone en un detallado informe, el predominio de las nuevas comedias o sitcom (situación de comedia).

“Desde el pasado 5 de enero y de manera simultánea, Ecuavisa graba dos de los tres nuevos productos que pondrá en pantalla en este primer

⁸ (Guionistas ecuatorianos polemizan sobre las nuevas telenovelas, 2008)

trimestre: ‘El Combo Amarillo’ y ‘La Panadería 2’ (el tercer proyecto es el ‘Capitán Expertus’, cuyo rodaje se inició recientemente)”.⁹

Otra muestra más que reafirma lo dicho, la dio diario El Comercio con la nota, *Teleamazonas apuesta a las comedias para el 2011*. Este representativo canal también retoma la producción de comedias por ser un género con el éxito asegurado, para ello cuenta con telecomedias como, *La pareja feliz II*, *La tremebunda corte*, *Vivos*; en definitiva, este canal también deja a un lado el melodrama.

“En la producción ‘El Cholito’, primera parte emitida por Ecuavisa, ‘nos fue súper que bien’, aunque ‘Mostro de amor’ no superó el ‘raiting’ de su predecesora, Reinoso señala que cumplió con las expectativas económicas. Esto se debe, según dice a que ‘el público prefiere más la comedia que el género dramático’...”.¹⁰

Entre otras razones, hoy, la nueva producción nacional está determinada por el predominio y la aceptación masiva de las comedias. El giro paradigmático, en cuanto al género de la producción audiovisual nacional se debe, no solo a la influencia del modelo importado, sino, siguiendo las reflexiones de Martín Hahn, a que:

“El abuso de la tendencia arquetípica y la degeneración de los estereotipos han llevado al melodrama a, por vía de la exageración, a la parodia. La hipérbole de los sentimientos, situaciones y personajes han

⁹ (Más humor y menos drama en las nuevas producciones de Ecuavisa, 2011)

¹⁰ (Teleamazonas apuesta a las comedias para el 2011, 2011)

corrompido la hipnosis que producía en el espectador la compasión y las lágrimas, para sustituirla por la risa nerviosa y la burla explícita. Este efecto es denominado parodia del melodrama”.¹¹

En otras palabras, Martín Hahn propone que las mismas características del melodrama se encuentran extremadamente exageradas y expresadas en una parodia. De aquí que, las características predominantes de la producción de dramatizados tiene como principal objetivo, no a la comedia o telecomedia como erróneamente se la denomina, sino, a la parodia del melodrama o a la parodia de la realidad melodramática.

Parece ser un simple juego de palabras pero, en realidad, son una serie de constantes características que se proyectan en la estructura formal y en la recepción de la mayoría de nuevas y significativas producciones. Hahn así lo confirma.

“La parodia del melodrama usualmente se burla del espectador mismo, de los patrones de conducta de fácil reconocimiento, de los sentimientos universales y de los arquetipos más comunes manejados con anterioridad por el mismo género”.¹²

Sin embargo, hay que recordar que la parodia tiene un carácter crítico y transgresor, porque al exagerar las características arquetípicas, pone en evidencia las virtudes o defectos de un personaje o una situación. En el caso de la nueva

¹¹ (Hahs, 2000)

¹² (Hahs, 2000)

producción nacional, la parodia solo tiene un recurrente y condicionado objetivo: conseguir el mayor rating posible.

“El lenguaje es el medio más eficaz usado por la parodia del melodrama, está lleno de efectos descalificantes que toman mayor fuerza con la ayuda del gesto exagerado, los accesorios y el vestuario. Exige de los actores una actitud falsa que permite vaciar al hombre de su humanidad hasta convertirlo en objeto”.¹³

Para ilustrar esta contundente afirmación, basta seleccionar tres “exitosas” producciones ya referenciadas con anterioridad: el Cholito, el Garañón y la Taxista, que son personajes social y culturalmente muy representativos y, por lo tanto, fácil de identificar; recordando la definición aristotélica seria, “por su calidad moral o psíquica inferior”, risiblemente marginal y por ende “éticamente bajo y vergonzoso”. Así, al parecer, estas producciones quisieron visibilizar o reivindicar ciertas condiciones del cholo, del montubio y de la indígena, respectivamente.

No obstante, en la recreación de estos personajes populares, se logró una rápida y masiva identificación. Gracias a la parodia y al humor (¿?) su condición marginal se convirtió en espectáculo, acentuando aún más el estereotipo y los prejuicios sociales, hasta convertirlos en simples objetos alegóricos de una banal realidad melodramática.

“El hombre latinoamericano le agrada la parodia como género que lo hiciera reír más que cualquier otra forma cómica teatral, La razón se

¹³ (Hahs, 2000)

debía a que la baja autoestima del latinoamericano no le permitía aceptar y creer en héroes, reyes o sabios; entonces, debía descalificarlos, burlarse de ellos hasta rebajarlos al mismo nivel que se encontraba el pueblo. La única manera que el latinoamericano conseguía reivindicarse a si mismo, era por vía de la descalificación de quien se atreviera a superarlo”.¹⁴

Con el uso y el abuso de estos personajes estereotipados se evidencia lo que Jesús Martín Barbero llama, un chantaje ideológico.

2.4. Una radiografía al modo de producción

La producción nacional tiene en su recorrido histórico una serie de experiencias que le podrían ayudar a sistematizar una nueva y diferente forma de encarar los procesos creativos de los dramatizados televisivos.

En este sentido, uno de los principales problemas que ha podido superar, es el poder contar con un presupuesto económico favorable. Razón por la cual, de alguna manera, se justifica el auge de la producción nacional. Porque sin el debido respaldo económico por parte de los canales privados, la producción televisiva no ganaría confianza ni proyección.

Gracias a ello, también se ha podido superar uno de los mayores impedimentos que se presentaban durante el proceso de la transmisión televisiva, que en resumidas cuentas era: la falta de tecnología adecuada y el personal idóneo para operarla. Sin lugar a dudas, la tecnología con la que se cuenta ahora es de primer orden, y las personas idóneas para manejarla son profesionales que se han formado

¹⁴ Cabruja, J. I. *Citado por Martin Hann.*

en los diferentes centros académicos y tecnológicos del país. Antes, era impensable esta situación.

En hora buena, hoy en Ecuador, la mayoría de universidades y centros tecnológicos cuentan con espacios para la formación de competentes profesionales, tanto como para el área de la comunicación social como para el manejo de los recursos técnicos que ella demanda. Es decir, de esos centros formativos, egresarán los próximos productores, camarógrafos, editores, libretistas, etcétera; que esperan tener las oportunidades necesarias para proponer y aplicar nuevas formas de producción.

Sin embargo, se debe considerar muy seriamente la falta de espacios formativos para los profesionales de la escena, llámese actor, actriz o director de escena. En nuestro medio, cualquier persona -en el mejor de los casos- que haya desarrollado su espontaneidad o su histrionismo; y/o, -en el peor de ellos- que exhiba el perfil del clásico “talento de televisión”, puede ser considerado, erróneamente, como un potencial profesional de la escena o de televisión. Con esta realidad, la historia de la producción nacional se ha ido escribiendo.

El problema se agudiza aún más, cuando en las nuevas producciones, se pone de manifiesto una sola clase, un solo estilo, una sola manera de encarar la actuación, que a pretexto de ser melodrama, comedia o parodia, se logra llegar sin esfuerzo alguno, a la sobre actuación.

Una hipótesis de este predominante acondicionamiento interpretativo, podría ser, no solo la imperante falta de una sólida formación ética-estética, sino, el producto de la desdibujada herencia del boom de los 80's, cuando en Guayaquil, el

teatro El Juglar, liderado por Ernesto Suárez, descubre junto a sus actores (de origen humilde), como en el histrionismo ciudadano se recrea fácilmente un desbordante costumbrismo urbano marginal, característica que fue bien aprovechada y potenciada como paradigma del teatro y de la actuación.

Por eso, no es casual la correspondencia. Si la mayoría de las producciones de dramatizados televisivos se dan en la ciudad de Guayaquil, se infiere que sus actores-personajes van a reflejar su acondicionado histriónico costumbrismo urbano marginal, que tanto -según algunos involucrados- gusta mucho a la audiencia nacional. ¿Será posible tal afirmación?

Para responder a esta pregunta, se necesita poner entredicho al principal argumento que la sostiene: el rating, que mide, según los involucrados, la aceptación y el gusto de la producción. Según Eco, “Un rating es sólo un número. Mide la cantidad de un auditorio. No mide la eficacia. No verifica siquiera si el espectáculo gusta a la gente”.¹⁵ En otras palabras, el rating es una falaz medición cuantitativa que intenta determinar estadísticamente el gusto.

Estas son las razones que hay que considerar; especialmente, cuando se toma al “gusto” del público como termómetro que justifica la elección de tal o cual historia, a pretexto de cumplir la preferencia demandada. Si esto fuera cierto, como se explica la aceptación de los programas con otro formato como *Pasado y confeso* y *De la vida real*, que contaron con una enorme popularidad y varias temporadas en Ecuavisa.

Y la experiencia fue más contundente, cuando este mismo canal, apostó a la adaptación y a la producción de algunos clásicos de la literatura ecuatoriana. Los

¹⁵ (Eco, 1997)

resultados de este proyecto televisivo fueron favorables, a pesar que las historias era conocidas, se logró cautivar a una numerosa audiencia; situación que deja sin asidero el predominante y pregonado “argumento” del gusto de la comedia por parte de los televidentes.

Cuestionado el “argumento”, las futuras producciones televisivas deben considerar las experiencias recorridas, de tal manera que los nuevos proyectos asuman los riesgos necesarios para mejorar las propuestas televisivas. Parodiando un poco a Eco; la televisión, más que responder a exigencia, lo que realmente debe hacer es, crear otras demandas.

2.5. Consideraciones sobre el gusto televisivo

En el intento por bosquejar una explicación sobre la imperante presencia del melodrama y su parodia, en la historia de la producción dramática nacional; se logra alcanzar una respuesta que incluye a la herencia o tradición cultural como uno de los factores que ha contribuido al acondicionamiento social del gusto.

El otro factor que se debe señalar es la homogenización del gusto a partir de la sugestión e imposición del género. En consecuencia, la televisión como un producto de la industria cultural, se somete a la ley de oferta y demanda del mercado, e impone una programación que le garantice los réditos económicos más altos posibles. De esta manera, la libertad de los televidentes se restringirá a la monopólica oferta de sus anhelados intereses comerciales.

A estos anteriores factores, se suma una teoría neurofisiológica que explica, de alguna manera, el porqué de la preferencia de estos géneros televisivos. Para ello, es importante recordar que los hemisferios del cerebro tienen funciones diferentes. El izquierdo es utilizado para el análisis y el pensamiento lógico-verbal. El derecho para la aceptación de imágenes y el pensamiento espacial. Frente a esta realidad fisiológica, se plantean dos posibles situaciones: en la primera, la hiperactividad hemisferio derecho determina que la información recibida, consuma toda la energía disponible, dejándolo al izquierdo sin la capacidad de analizarla en profundidad. En la segunda, el problema se presenta cuando por el impacto de la información, la imagen se trasladada directamente a la base emocional del cerebro, sin tocar o activar la capacidad reflexiva.

Todos los estudios realizados sobre la televisión, en torno a esta teoría, permiten afirmar que esta sería la razón de los efectos hipnóticos y creadores de

dependencia. Además de modificar la mirada sobre la realidad, cambiar los hábitos sociales e imponer modelos culturales.

“En consecuencia, esta comunicación visual provoca en la masa de fruidores unos cambios psicológicos que no pueden dejar de tener su equivalente en el campo sociológico y crean una nueva forma de civilización, una radical modificación de las relaciones entre los hombres y el mundo que los rodea, sus semejantes, el universo de la cultura”.¹⁶

En otras palabras; si un televidente desprotegido, se deja influenciar por la abrumadora capacidad emotiva del melodrama, las probabilidades para acondicionar el gusto televisivo, serán mayores. Una de las razones, el predominio del hemisferio derecho que anula el ejercicio reflexivo del izquierdo.

Es poco probable que el televidente pueda modificar el gusto por los programas, de ahí que se necesita de una política cultural que permita, por un lado, limitar los intereses comerciales y, por otro, diversificar y ampliar las ofertas televisivas.

Todas estas consideraciones parten de la imponente e influyente presencia de la televisión y su programación, entre ella los dramatizados nacionales, en la cotidianeidad de la vida pública. Su potencial comunicativo debe complementarse con el sistema de educación formal y no arrebatarle su papel hegemónico.

¹⁶ (Eco, 1997)

Solo de esta manera, “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”.¹⁷

¹⁷ (Eco, 1997)

Conclusiones

El análisis temático de este proyecto permite asegurar que ECUAVISA, TELEAMAZONAS, TC Televisión, y en menor escala RTS, son las únicas cadenas televisivas privadas, que desde sus inicios han evidenciado el mayor interés para promover y mantener la producción nacional de dramatizados.

Durante el proceso del desarrollo de la producción nacional, se confirman al melodrama y de la parodia del melodrama, no solo como dos géneros predominantes, sino como dos fórmulas consecuentes a la oferta y demanda del mercado televisivo.

La imperiosa necesidad de mantener el cuestionado *rating*, a partir de una *televidencia* cautiva, obliga a los productores a utilizar mecánicamente la “exitosa” receta televisiva (melodrama y la parodia melodramática), so pretexto de darle al público lo que le gusta, evidencian “un gran déficit de propuesta creativa”¹⁸, que pone entredicho la calidad de la producción nacional.

Situación que se repite en la popularidad de algunos personajes (Cholito, Garañón, Taxista), que recurren al estereotipo, sin perfil psicológico, para evidenciar su histriónico costumbrismo urbano marginal como reflejo de su acondicionado estilo interpretativo. Realidad que se va a mantener por la falta de espacios para la formación de profesionales de la escena.

Es oportuno reseñar en la historia de producción nacional, la aceptación que obtuvieron los programas *Pasado y confeso*, *De la vida real*, que sumados a las

¹⁸ (Ricaurte, 2010)

producciones que recreaban los clásicos de la literatura ecuatoriana, y a pesar de tener un tono melodramático, estas historias lograron un rotundo éxito televisivo, que se reflejó en la permanencia sostenida de algunas temporadas.

Gracias a estas experiencias se pueden hacer algunas importantes observaciones. Primero, que la producción nacional necesita contar con buenas e interesantes historias.

Mientras *Pasado y confeso* y *De la vida real*, las sacaban del inagotable archivo periodístico; la otra producción, la desempolvaba obviamente de la literatura. Aunque muchas de ellas eran conocidas, el poder verlas recreadas en formato televisivo, despertaba mucho interés.

Segundo, que estas mencionadas producciones contaban con actores con mucha experiencia; pero, en la mayoría de los casos, con poca formación profesional, situación que los llevaba a la sobre actuación; sin embargo las producciones fueron exitosas, de ahí el énfasis y la importancia que tienen los libretistas como recreadores de buenas historias.

Tercero, que el gusto de los televidentes no pasa por el predominio de un género, ni por un porcentaje que marca el rating de sintonía, ellos son simplemente una mediciones cuantitativa de la audiencia, es un número que no da cuenta ni de la calidad del programa ni la opinión objetiva de los televidentes.

Recomendaciones

Las sugerencias deben comenzar por revisar y concienciar el modo de producción; si las producciones pertenecen a un canal privado, la lógica de su producción no debe estar determinada solo por las ofertas del mercado, sino por la demanda de calidad (guión, actuación)

Por tal motivo, el tener herramientas de análisis del hecho televisivo, permitiría desarrollar una actitud crítica frente a la homogenización del gusto. Le permitiría tanto a espectadores como a hacedores del hecho televisivo, desarrollar una capacidad de autocrítica y por ende, más creativa de las nuevas producciones televisivas.

Así, el estudio de las categorías aristotélicas debe ser compartido, no como un dogma teórico, sino como una valiosa y necesaria referencia estructural en el momento de crear, producir o simplemente ver, una producción televisiva.

En síntesis, existe la imperiosa necesidad de generar en nuestro medio, nuevos espacios de formación técnica, dirigidos especialmente a los profesionales de la escena como son los actores, actrices, directores, guionistas, etcétera,. La realidad de nuestras producciones así lo demanda.

Bibliografía

Aristóteles. (1987). *La Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.

Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otra poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Cabruja, J. I. *Citado por Martin Hann*.

Eco, U. (1997). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Fábula, Lumen S.A. y Tusquets editores.

Guionistas ecuatorianos polemizan sobre las nuevas telenovelas. (23 de Junio de 2008). *El Telégrafo* .

Hahs, M. (2000). *El paradigma melodramático*. Universidad central de Caracas, Venezuela, Comisión de estudios de posgrado, Facultad de humanidades y de educación.

Más humor y menos drama en las nuevas producciones de Ecuavisa. (19 de enero de 2011). *El Universo* .

Ricaurte, C. (31 de diciembre de 2010). Espectáculo. *El Universo* .

Teleamazonas apuesta a las comedias para el 2011. (9 de enero de 2011). *El Comercio* .

Esslin, Martín. Aristóteles y los publicistas: El anuncio de televisión como forma dramática.

Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Convenio Andrés Bello. Bogotá. 2003.

Pavis, Patrice. El análisis de los espectáculos. Ediciones Paidós. S.A. Barcelona, 2000.

Teatro emitido o TV teatral. Walter Franco. *El Telégrafo*.

Las comedias pierden humos. Carmen Cortez, Mildred Wiesner. El Universo.
Guayaquil, 6 de abril de 2003. Cultura.

Internet

- <http://supertel.gob.ec/>
- <http://www.ecuadortv.ec/ecu.php?c=2741>
- http://www.elnuevoempresario.com/noticia_1194_la-historia-de-la-television-en-el-ecuador.php
- www.saladeprensa.org 1
- <http://www.youtube.com/watch?v=ISbaSEQ4FbE>
- <http://www4.elcomercio.com/2011-01-09/Vida-Diaria/Entretenimiento/Noticias-Secundarias/EC1101010P33TELEAMAZONAS.aspx>
- <http://estructuraecuador.wordpress.com/category/historia-de-la-television/>
- www.utpl.edu.ec/.../roberto_guerrero-historia-de-la-TV-en-Ecuador-y-en-Loja.pdf