

DE LA HISTORIA DE LA TELENVELA A LA TELENVELA HISTÓRICA. LAS CARACTERÍSTICAS DEL FORMATO DE LA TELENVELA A TRAVÉS DEL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA TELEVISIVA *

From Telenovela's History to Historic Telenovela. Format
Characteristics Through TV Industry's Development

Adrien J. Charlois Allende

Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México, desde 2008. Actualmente se desempeña como profesor-investigador del Departamento de Estudios de la Comunicación Social, de la Universidad de Guadalajara. Igualmente imparte cursos sobre medios de comunicación masiva e historia de la radio y la televisión en el Departamento de Historia de la misma institución. Desde 2010 es Secretario Técnico de la revista Comunicación y Sociedad.

adriencharlois@hotmail.com

Correspondencia: Paseo Poniente 2093, Col. Jardines del Country.
Guadalajara, Jalisco, México. Cp. 44210.

* Este trabajo es producto de la investigación "Ficciones de la historia e historias en ficción. El tramado de la historia en el formato de la telenovela mexicana. El caso de *Senda de Gloria*", realizada para obtener el grado de Maestro en Comunicación de la Universidad de Guadalajara, México.

RESUMEN

En este texto se intenta dar un salto en el análisis de un sub-formato específico de la telenovela, la telenovela histórica, pasando de la historia del formato general, entrelazado con sus condicionantes industriales, a las características del sub-formato. Siguiendo las etapas de la industria de ficción televisiva propuestas por Nora Mazziotti, se intenta plantear lo que de industrial tiene un sub-formato que, en México, ha permitido entrelazar discurso histórico nacional con melodrama televisado. Olvidada de los estudios de la telenovela mexicana ha sido necesario partir de ellos para comenzar a generar historiografía de la propia narración histórica mediática.

Palabras clave: Historia, Telenovela, Telenovela Histórica, Industria Televisiva, México.

ABSTRACT

This essay tries to take a leap on the analysis of a specific sub-format of the telenovela, historic telenovela, going from the history of the format through the industrial conditions and to the characteristics of the sub-format. Following the stages of the TV fiction industry suggested by Nora Mazziotti, we try to state the industrial part of a sub-format, which in Mexico has enabled the interrelation between national historical discourses with televised melodrama. Forgotten from the telenovela studies it has been necessary to rely in them to begin generating mediated historical narrations of its own media historiography.

Key words: History, Telenovela, Historical Telenovela, Television Industry, Mexico.

Recibido: 22 de julio de 2011
Aprobado: 4 de agosto de 2011

Poco a poco, repensar la práctica de la historiografía en formatos televisivos se va volviendo interés común en distintas partes del planeta. Entendiendo que la presencia de discurso histórico en televisión es algo recurrente, distintos académicos, tanto desde la historia como desde la comunicación han puesto sus miradas en este entrecruzamiento narrativo.

Pero entender la historia en un formato, tiene como condición previa conocer las particularidades propias del mismo. Es decir, hay que partir de la historia del formato para reflexionar en torno a la historia en el formato. De ahí la idea de este texto de partir de un recorrido en torno a la historia de la telenovela mexicana para recuperar el sub-formato propio de la telenovela histórica.

DE LA TELENOVELA MEXICANA: INDUSTRIA, FORMATO, EVOLUCIONES Y PERMANENCIAS

La telenovela no nació con la televisión mexicana, pero es en este espacio donde ha abrevado de múltiples matrices narrativas para ser lo que actualmente es, tal y como actualmente se le reconoce como mexicana. Como la mayoría de los productos y formatos de la televisión nacional, éste comparte con el desarrollo de su plataforma muchas características. Es decir, los elementos, hechos y procesos que han constituido la trama de la historia nacional de la televisión han dejado su marca en el formato, confirmando de esta manera que éste hace referencia al modo en que se ensamblan elementos narrativos e industriales.

Es de esta manera que aquí se entiende que describir un formato, más allá de un listado de características, debe ser una historia de la constitución de éstas. Una primera pista para entender la telenovela desde este punto es la historicidad que le han otorgado Martín-Barbero y Muñoz (1992), para quien estudiar el formato es reconstituir la forma en que distintas matrices narrativas se han articulado en un producto. Estas matrices, que se conforman como características, generan a su vez marcas de reconocimiento en las audiencias, para quienes la ausencia o presencia de uno o más elementos pueden determinar su juicio respecto al carácter de una telenovela, y así su reconocimiento.

Se entiende así a la telenovela como un formato dinámico. A pesar de tener características determinadas, los melodramas televisados tienen variaciones que apropian las determinantes no sólo sociales, sino industriales y comerciales del producto.

En este contexto, se pretende dar una visión global del desarrollo de la telenovela mexicana como modelo de formato en constante contacto con las evoluciones de la industria en que se produce. Este intento parte de un esfuerzo por ligar parte

de la literatura existente respecto a la telenovela con la historia de la industria televisiva nacional.

Tratando de estructurar diacrónicamente el presente apartado, se establece una línea cronológica de la evolución de la telenovela propuesta por primera vez por Nora Mazziotti en su libro sobre la industria de la telenovela (1996) y seguido y ampliado después por Guillermo Orozco (2006). Según este modelo, la telenovela en todos los países latinoamericanos ha pasado por distintas etapas en vías de consolidación como producto industrial: inicial, artesanal, industrial, transnacionalización y, agregada por Orozco al modelo original, la etapa de mercantilización. A través de las tres primeras etapas se trata de dar cuenta de la relación entre la telenovela y la industria de la televisión en el ánimo de resaltar la estructuración del formato.

Claro que, en cierta manera, la transnacionalización y la mercantilización tienen elementos que han permitido analizar los cambios en el formato tradicional de la telenovela, como lo han demostrado Mazziotti y Orozco en los trabajos antes mencionados, pero estos cambios son posteriores a la primera evolución de la telenovela histórica mexicana. De esta manera, un objetivo de primordial importancia en este texto es establecer las características de la telenovela mexicana y, en este intento, se busca articular, en la historia del melodrama televisivo mexicano, lo acontecido con el fenómeno de la telenovela histórica.

No se busca hacer un recuento de las 897 telenovelas que hasta 2006 se han producido en México (Hernández y Orozco, 2007, p. 143). Lo que se intenta es articular lo que de industrial tiene el formato de la telenovela con lo que de narrativo presenta como partícula de producción de sentido, desde la cual se estructura una trama ya tradicional.

La etapa inicial

La etapa inicial de la telenovela mexicana arranca, prácticamente, con el comienzo de la industria de la televisión nacional. En ese momento las condicionantes industriales del momento quedaron marcadas en la forma en que las telenovelas eran presentadas y forman parte, en cierta manera de las condicionantes narrativas de la telenovela actual.

Contextualmente esta es una etapa importante. Hay que recordar que la televisión era una industria naciente, la cual buscaba una consolidación en el mercado mexicano. Sucesivamente, en los años 1950, 1951 y 1952 fueron inaugurados los canales 4, 2 y 5, los cuales, para el momento, solamente tenían cobertura en el Valle de México, con una audiencia limitada y con fuertes problemas económicos para establecerse.

Años antes un debate había surgido en torno a las características del nuevo medio. Una comisión enviada a Estados Unidos y Europa (*Informe Novo-Camarena*) había planteado las características de los dos modelos de televisión existentes: el privado y el público. En México, por decisión presidencial, se eligió el modelo Norteamericano, privado y de fines comerciales. La decisión benefició a tres aspirantes a concesiones, por orden de aparición, Rómulo O’Farrill, Emilio Azcárraga Vidaurreta y Guillermo González Camarena.

Correspondió a estos tres industriales, de procedencias distintas, establecer los modelos iniciales de lo que se programaría a través del nuevo medio. Frente a la fuerte, casi inalcanzable, competencia del cine y la radio, la televisión debía abreviar de éstas para poder sostener una programación continua y programada con anterioridad.

Sin embargo para la industria del cine, la televisión representaba no sólo competencia, sino una competencia indigna de ser tomada en cuenta. La gran industria del cine mexicano de esas décadas no se veía emparentada con la televisión y veía con recelo lo que en ella se transmitía. Incluso la industria cinematográfica bloqueó la transmisión de películas nacionales en la televisión, aún siendo Emilio Azcárraga accionista de los famosos Estudios Churubusco.

Así pues, fue la radio, la otra parte del espectro mediático de la cual también Azcárraga era un actor principal con su estación señera XEW, el medio al que la televisión volteó para nutrir su parrilla de transmisión. De la radio transmigraron formatos, estructuras de producción y actores a la televisión. Fue a través de ésta que las nuevas narrativas públicas se fueron constituyendo.

Es en este punto de inflexión que nació la telenovela o, mejor dicho, el teleteatro como antecesor directo de ésta. Sin embargo la telenovela mexicana es hija directa de la radionovela (Martín-Barbero y Muñoz, 1992), especialmente de la tradición cubana. Este aspecto, según Mazziotti (1996) le da a la telenovela mexicana características particulares que la distancian de otros modelos latinoamericanos, en especial de su siempre competidora, la telenovela brasileña.

Martín-Barbero extiende la genealogía a la novela de folletín seriada del siglo XIX. Este modelo se introdujo a Cuba a través de las lecturas que se hacían en las fábricas de puros mientras los trabajadores desempeñaban su labor (práctica que continúa en la Cuba comunista). De ahí se tomó el modelo para la producción radiofónica de historias seriadas, muchos de cuyos títulos pasaron luego a ser narradas en televisión en México.

Otro aspecto importante a tomar en cuenta en esta etapa inicial tanto de la telenovela como de la televisión mexicana es la necesidad de patrocinios para llenar la parrilla televisiva. El nuevo medio de comunicación requirió de

enormes esfuerzos económicos para arrancar. Ante la existencia de una libre competencia en el establecimiento de la nueva industria y de las necesidades de comprar tecnología importada, en el contexto de una fuerte devaluación del peso mexicano (Hernández Lomelí, 2004), los propietarios de los canales tenían que luchar por hacerse de una audiencia importante y por hacerse de una parte del *share* publicitario en el país.

En el aspecto creativo, y para superar la situación que imposibilitaba la producción propia de contenidos, parte de la estrategia pasó por vender los espacios televisivos a agencias publicitarias que se encargaran de la creación de programas. Es en este contexto que se introduce el modelo norteamericano del *Soap Opera*. El *Soap Opera* consolidaba el modelo de narrativa seriada producida por compañías cuyo interés era la venta de productos de limpieza para las amas de casa como *Colgate* o *Palmolive* (Torres Aguilera, 1991). Aunque la telenovela latinoamericana en general se diferencia en muchos aspectos de este modelo norteamericano, es indudable que fue éste un formato del cual abrevaron los formatos seriados posteriores.

Gran parte del aporte de la *Soap Opera* está en la idea de dividir una historia en múltiples capítulos continuados, sin un fin capitular, lo cual permitía mantener el interés de las audiencias. Aunque el modelo anglosajón producía historias larguísimas, incluso de varios años de transmisión, el modelo latinoamericano, en un proceso posterior, se fue estandarizando en un promedio de entre 100 y 180 capítulos más cerrados y predecibles que los de sus antecesores (Hernández y Orozco, 2007, p. 149).

Una tercera articulación es importante en esta etapa. La televisión era un fenómeno nuevo, aunque Azcárraga proviniera del *show business* nadie sabía qué era lo que había que programar, es decir los formatos televisivos no nacían como tales. Ya se vio que la telenovela abrevó de su versión radiofónica y de una estrategia publicitaria, sin embargo un elemento importante del nacimiento de la nueva narrativa provino del teatro. Como bien lo señala Manuel Bauche (1999) en su historia de la televisión mexicana, esta etapa inicial de la telenovela podría bien entenderse como una transición entre el teleteatro, hijo directo del teatro, y la telenovela. Desgraciadamente, dadas las características de la televisión inicial, no quedan más que fotos y libretos de esta primera etapa. Sin embargo es importante reconocer en el teatro clásico una narrativa fundadora de la telenovela.

Finalmente otros autores han visto una cuarta articulación narrativa que permitió el surgimiento de la telenovela y que, en cierta manera engrana parte de las que anteriormente se han mencionado. Mayra Cué Sierra (2005), explica que una gran fuente de historias fue la literatura. En este sentido están las obras literarias de Charles Dickens y Emily Bronte, *Grandes Ilusiones* y *Cumbres Borrascosas*, que fueron adaptadas en años posteriores a la telenovela mexicana. Sin embargo ésta fue una tendencia marginal.

Por otro lado está el aporte de las historietas populares. La principal introductora de este tipo de seriados cortos fue Yolanda Vargas Dulché, quien escribió historietas, y posteriores guiones de telenovela, tan populares como *Yesenia*. Esta versión coincide con lo que Martín-Barbero determina como la matriz cultural de la lectura de folletín. Aunque el autor colombiano retrotrae esta matriz al siglo XIX, estos son claros ejemplos de cómo este tipo de literatura “entró” en la televisión.

Como ya bien se ha mencionado, de esta etapa inicial no quedan muchos rastros documentales en video, debido a la ausencia del *videotape*. Es difícil asegurar que los productos surgidos en este momento pudieran ser calificados de telenovelas, ya que existe una cierta inestabilidad en las características de un solo formato y se entiende más como la experimentación propia de una nueva industria. Sin embargo podemos decir que aquí surgen algunas características de la telenovela que se irían consolidando en las distintas etapas. Por un lado, se integra el melodrama y la serialidad de la radionovela cubana. Guillermo Orozco (2006) plantea que a través de esta matriz se introdujo también la preeminencia de la oralidad sobre lo visual, de las tramas en interiores sobre la filmación en exteriores. Se trajo también de la radio a sus actores, escritores y productores, introduciendo así los estilos y características ya establecidas del medio predecesor. Otro elemento, que viene de planos temporales y sociales anteriores y se introdujo en la telenovela, es lo melodramático como eje de la articulación de las historias narradas en la televisión.

Del *Soap Opera* se importa el modelo de comercialización de la telenovela. Un modo de producción de historias dominado por la necesidad de publicidad en ciertos sectores de la audiencia (primero para las mujeres y poco a poco para hombres y jóvenes). A la telenovela en ese sentido se adapta muy bien lo melodramático como estrategia de construcción de sentido para la audiencia femenina. De la misma manera, aspectos como la serialidad se confirman en esta etapa, como un modelo de crear una atención continua durante distintos episodios.

A través de este modelo se adoptan esquemas que autores como Mazziotti (1996) o Verón (1997) reconocen como incondicionales de la telenovela: los finales capitulares con secreto y suspenso, la utilidad de la búsqueda de revelaciones como motores de la narrativa y otros elementos que aportan no sólo a la construcción de la trama, sino a la continua atención de las audiencias.

Finalmente del teatro se importan también actores y actrices, así como modos de actuar ya adoptados en México. Personajes como Manolo Fábregas son característicos de esta transición entre el teatro y la televisión.

La etapa artesanal y la industrialización

Aunque los autores que establecieron esta distinción diacrónica en la evolución del melodrama televisado separan estas etapas como claramente diferenciadas, para motivos de este texto parece que, de acuerdo a los procesos evolutivos de la industria televisiva mexicana, deberían ir unidos. La industria mexicana, a partir de fines de los cincuenta vive una nueva etapa, que Francisco Hernández (2004 y 2007) define como el primer monopolio. Según las descripciones de Orozco y Mazziotti de las etapas de la telenovela, los factores industriales fueron los que definieron y establecieron las nuevas condiciones de la telenovela. Las principales diferencias entre las etapas artesanal e industrial tienen más que ver con innovaciones, primero tecnológicas y luego mercadotécnicas, que permitieron evolucionar a la telenovela como producto señero de la industria televisiva latinoamericana.

Cabe dar un breve recorrido con lo que sucedió en la industria televisiva en esta nueva etapa. Siguiendo con la historia de la televisión mexicana escrita por Francisco Hernández Lomelí (2004 y 2007), a partir de 1955 un fenómeno era palpable, la industria naciente de la televisión no era un negocio rentable. Por factores a los que se ha hecho alusión anteriormente, la competencia entre tres cadenas televisivas representaba un peligro para la evolución del negocio. La producción propia era insostenible, la competencia por una escasa audiencia indeseable y la inversión constante en tecnología importada representaba un problema en tiempos de devaluación, sin dejar de lado el control político del que era ya víctima el nuevo medio.

De esta manera, para marzo de 1955 y bajo la tutela presidencial, los tres empresarios propietarios de las respectivas cadenas decidieron unirse en un solo monopolio televisivo: Telesistema Mexicano S.A. En pocos años la alianza industrial rindió sus frutos. A través de un sistema de repetidoras la televisión, que hasta entonces se había quedado estancada en pocas zonas de emisión (Valle de México, Puebla y la frontera del país), se expandió por el territorio convirtiéndose en una verdadera televisora nacional que de 1955 a 1968 logró, poco a poco, ir abarcando las 32 entidades federativas mexicanas (Hernández y Orozco, 2007, p. 52).

Este fenómeno permitió a la televisión volverse una industria autosustentable que no dependía de más inyecciones de dinero de las que generaba ella misma. Teniendo una mayor audiencia, el negocio generaba posibilidades de mantenerse por vía de publicidad, que veía en la televisión un medio de largo alcance.

Aunada a esta coyuntura político-económica en esta etapa, que se extiende hasta los años setenta, se insertan dos innovaciones tecnológicas, una extranjera y otra nacional, que permitieron hacer una nueva televisión mexicana en cuanto a

contenidos se refiere. Estas innovaciones han permitido a la telenovela mexicana, según Mazziotti (1996, 2006) y Orozco (2006), ser lo que es actualmente y posicionarse donde se ha establecido, nacional e internacionalmente, a lo largo de las por lo menos cuatro décadas de su existencia.

Andrew Paxman (2002) destaca la importancia de la introducción de tecnologías extranjeras (prácticamente todas lo son en el caso de México) y su hibridación con narrativas nacionales. Según la postura de este autor es a través de esta doble adaptación que la televisión mexicana ha evolucionado, en cuanto a contenidos y alcances industriales se refiere.

Así pues, la primera de las tecnologías a las que se ha hecho alusión es el *videotape*. Éste fue introducido en México en 1957, en donde inmediatamente fue utilizado para la producción de telenovelas. Esta innovación permitió dos cosas en la evolución del formato:

- 1 La posibilidad de industrializar la producción de telenovelas. Con la grabación en este medio tecnológico es posible evitar los errores de la actuación improvisada, que siempre generaron problemas, sobre todo cuando, como en el caso de la telenovela mexicana, los actores no son profesionales, sino “estrellas” provenientes de distintos medios (o creadas *in situ*) y que se inauguran en la televisión como actores.
- 2 El *videotape* proporcionó una vía para lograr el sueño de los empresarios mexicanos, la internacionalización de sus productos. Desde que Azcárraga era empresario de la radio, uno de sus principales motores fue el deseo de volver a México el país productor de medios para toda América Latina. De la misma manera, en televisión se trató de que las producciones mexicanas tuvieran el mayor alcance posible. El *videotape*, junto con la venta de libretos, permitió a la telenovela mexicana comenzar su expansión en el continente americano, inicio de su expansión mundial. La innovación tecnológica permitió producir en serie, telenovelas baratas para vender por todo el mundo, rasgo que según Mazziotti (1996) caracterizó al modelo mexicano de telenovela.

La segunda innovación tecnológica que llevó al estado actual a la telenovela mexicana fue la introducción en 1970 del apuntador electrónico (Hernández y Orozco, 2007, p. 156), comúnmente llamado “chícharo”. Dentro del anecdotario de la televisión nacional se comenta que esta es una invención mexicana requerida ante la imposibilidad de los actores de aprender su libreto. Sea esto verdad o no, el caso es que el apuntador electrónico, que no es más que un intercomunicador que se inserta directo en el oído del actor, permitió la entrada masiva de actores no profesionales en la escena de la producción televisiva, consolidando la creación de un *Star System* nacional e internacional.

Más allá de esto lo importante es que, junto con el *videotape*, el apuntador electrónico facilitó la producción en serie de telenovelas, evitando los tiempos de aprendizaje de guiones por parte de los actores y acelerando el ritmo de grabación y edición, permitiendo al modelo mexicano consolidarse, junto con el brasileño, como el mayor exportador de telenovelas.

Sin embargo esto produjo una determinante en las telenovelas mexicanas. La rapidez y abaratamiento de producción junto con la inserción de actores novatos ha generado que el producto mexicano, a diferencia del brasileño, sea considerado de mala calidad. El modelo mexicano apela a recursos emocionales fáciles, a escenografías de mala calidad y a la filmación mayoritariamente en interiores. La necesidad de hacer un producto barato y exportable ha llevado a la telenovela mexicana al nivel más economicista de los recursos con los que cuenta la industria nacional. De la misma manera las actuaciones son improvisadas debido a la poca escuela de los actores, particularidad que diferencia a la telenovela nacional de la brasileña y del más reciente híbrido colombiano.

Estas etapas son claramente definitorias para la telenovela mexicana. No hay que olvidar que de 1955 a 1968 (Hernández, 2004), año en que vuelve a existir competencia gracias a la aparición de los canales 8, de empresarios regiomontanos, y 13 de capitalinos, había un monopolio total de la televisión por parte de Telesistema Mexicano. Este hecho les permitió estandarizar la producción de formatos con base en su éxito.

Con la introducción de los nuevos canales a la competencia por el espectro nacional, se introdujeron lo que Hernández (2004, p. 177) llama innovaciones culturales, es decir nuevas maneras de hacer televisión, tanto en contenidos como en organización. Pero incluso en este breve periodo de competencia que duró hasta 1973, año en que a través de la absorción del Canal 8 por parte de Telesistema Mexicano se crea Televisa y de la nacionalización del Canal 13, la telenovela continuó como formato alimentándose de las matrices anteriormente descritas y consolidando las narrativas que habían dado largo éxito.

Es en este periodo que la telenovela dejó de ser un producto para la mujer y se intentó dar con nuevas audiencias a través no sólo de la transformación del formato, sino de la incursión en nuevos horarios de la parrilla televisiva. Así, en este periodo se incursionó en temáticas nuevas dirigidas a hombres y jóvenes. De gran trascendencia entre estas innovaciones, como lo marca Torres Aguilera (1991), fue la utilización del formato de la telenovela como plataforma para otros fines, en especial el educativo. De 1975 a 1982 surgieron las telenovelas llamadas “de contenido social” que a través de las historias tradicionales

trataban de incidir (y en muchos casos lo lograron) en aspectos relevantes de la vida social de México, tales como la educación o la sexualidad. Es también en este periodo en que surgen las telenovelas históricas de Ernesto Alonso y Miguel Sabido, las cuales constituyeron un modelo de articular periodos históricos con sus personajes destacados, narrados paralelamente a tramas de telenovela normal.

En el movimiento entre el primer monopolio (Telesistema Mexicano), la segunda competencia (con los canales 8 y 13) y el segundo monopolio (Televisa), se consolidó el modelo mexicano de telenovela mexicana o, como lo llama Nora Mazziotti (1996), el “Modelo Televisa”. Con la venida del tercer periodo de competencia o, más bien, el “duopolio” al establecerse TV Azteca tras la venta por parte del gobierno del Canal 13, surgirían nuevas formas de articular narrativas en el formato de la telenovela.

El modelo mexicano de telenovela

Hasta ahora se ha intentado trazar una breve historia de la telenovela mexicana en relación con las condicionantes industriales del formato. A través de dos momentos se han definido distintas matrices e innovaciones que, ya sea por cuestiones económicas o por estrategias narrativas para generar y atraer audiencia, han permitido la creación y alimentación de un formato televisivo por varias décadas de existencia. Sin embargo, hace falta especificar cómo esas narrativas le han aportado singularidades al modelo mexicano y cuáles de las diferentes características son reconocidas por diferentes autores como propias del mismo.

Primero que nada, habría que decir que el modelo mexicano es reconocido como especial dentro de las distintas versiones del formato latinoamericano. Por lo general se le considera el más tradicional frente a versiones más innovadoras como la brasileña, la colombiana y las recientes producciones argentinas. Sin embargo, esta tradicionalidad ha influido en otros modelos como el venezolano (Mazziotti, 1996 y 2005) y, por otro lado, le ha dado un reconocimiento internacional a México como productor y exportador de primera importancia en cuanto a ficción se trata.

Esta tradicionalidad nace precisamente de las matrices narrativas de las que se ha alimentado, tales como la radionovela cubana, las lecturas seriadas o el teatro tradicional.

Esta característica se hace patente en gran parte de las tramas. Para Mazziotti (1996, 2005 y 2006) las telenovelas mexicanas representan el modelo esencialmente melodramático, sentimentalista, maniqueísta y moralista. Se ajustan a un esquema en el que las historias son narradas de manera lineal y son notorias por sus llantos, su visión maniquea del mundo y la carencia de referentes históricos específicos.

Su colocación temprana en el mercado latinoamericano se debe a que existían en México empresas con capacidad de producción y a que este mercado ya estaba familiarizado con la ficción mexicana, que tenía las mismas características melodramáticas, representada en el cine y la radio, de la cual se traspasaron muchos productos a la televisión.

Martín-Barbero (1992) coincide en esta versión. Según este autor la telenovela mexicana retoma de su antecesor cinematográfico muchos elementos del mundo tradicional y religioso mexicano para articular un nuevo formato. Por medio del reconocimiento de este tipo de cine en toda América Latina fue posible exportar dicho tipo de narrativas.

Por su parte Guillermo Orozco (2007, p. 153-155) afirma que la telenovela mexicana es esencialista, permeada por una moral cristiana que funciona como motor de la trama, en donde la redención a través del sufrimiento, el triunfo del bien sobre el mal, la justicia de la bondad del pobre sobre la maldad del rico (o como en el caso de *La fea más bella*, del “feo” sobre el “guapo”), son elementos centrales. Resulta curioso y, a la vez, interesante constatar que en la estructuración del espectro radial mexicano, al momento de asignar a cada canal una identidad característica, Miguel Alemán, para entonces vicepresidente Ejecutivo de Televisa, planteara que el Canal 2, el canal donde se transmiten las telenovelas de la compañía, debía ocuparse de “satisfacer las exigencias y necesidades de las clases medias, con apego a los tradicionales valores de las familias mexicanas” (1976, p. 195). Las narrativas melodramáticas, tienen en ese aspecto una justificación político-comercial para continuar siendo lo que ya son.

Retomando a Mazziotti, la telenovela cuenta una historia de amor, de un amor que cuesta alcanzar, mantener, recuperar; éste es más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre, supera el tiempo, las distancias y las desgracias más terribles. Esta historia de amor se entrelaza con el “drama del reconocimiento”: ¿de quién soy hijo? y ¿dónde está mi hijo? son las preguntas clave. Reconoce en la “revelación de la paternidad oculta” (1996) uno de los rasgos que caracterizan los seriales en todo el mundo. Los dramas narran esa tensión: la búsqueda del desconocimiento al re-conocimiento de la identidad, el desenlace es la recuperación de la identidad. En este final la revelación de la identidad tiene el carácter de reparación justiciera proveniente del melodrama, la identidad debe ser reconocida públicamente.

Otra de las reglas de la telenovela es este desenlace feliz (por lo general una boda), es una de las convenciones imprescindibles ya que no sólo es un premio para los personajes sino para la lealtad de las audiencias. Pero más que una historia de amor, es la historia “de la justicia esencial, de una reparación moral y hay una enorme gravitación de culpa” (citado de Nora Mazziotti por Hernández y Orozco, 2007, p. 153). La historia de la telenovela, se construye de esa manera

a través de personajes arquetípicos, que más que representar a un bueno, un malo, un tonto, etc., representan la bondad, la maldad o la imbecilidad. Estos rasgos no sólo se marcan a través de los diálogos, sino de los maquillajes, las escenografías, la música y, en general, el ambiente que representan.

Como menciona Orozco (2006), las telenovelas mexicanas remiten a pasados remotos a través de valores tradicionalistas. La virginidad, el esfuerzo del pobre, la astucia del rico, las diferencias de raza, clase y género, más allá de las ambientaciones históricas, conforman un estado de las cosas más relacionado con percepciones antiguas, que con valores actuales. Por lo regular, la telenovela mexicana es la reiteración de la historia de la Cenicienta.

Habría que enfatizar que, como ya se ha venido mencionando, las características narrativas aquí descritas no se sostienen por sí solas. Las distintas matrices industriales-narrativas han también caracterizado la visualidad del melodrama televisado. La mayoría de las telenovelas mexicanas son filmadas en interiores, en sets acartonados, ya que lo visual entra en juego en tanto enfatice, incluso lleve al extremo, las características narrativas de la trama. Así por ejemplo podemos ver que la riqueza se representa en mansiones, automóviles y joyas inaccesibles para la mayor parte de los mexicanos; la pobreza con barriadas a las que se les elimina la suciedad característica para acentuar la dignidad del pobre; la bondad y la pureza visten de blanco mientras que la maldad viene acompañada de peinados de tres pisos y parches en el ojo (Vg. *Cuna de lobos*). En fin, es justo decir que a la telenovela mexicana le vino bien esta característica ya que a través de la ambientación barata, esquemática y arquetípica se reducen costos para una industrialización y comercialización más efectiva.

Más allá de las características narrativas, Torres Aguilera (1991) plantea los establecidos del formato utilizados en la producción de telenovelas. Éstas se podrían resumir de la siguiente manera: a) capítulos de 30 a 60 minutos divididos en cuatro actos, b) intensificación de la tensión dramática al finalizar cada capítulo o cada acto c) transmisión de lunes a viernes d) música para enfatizar el drama e) ritmo narrativo lento.

Dentro de estos esquemas técnicos, las tramas de la telenovela pueden ser reducidas a muy pocas, Mazziotti (2005) retoma seis: *plot* de amor, en donde una pareja que se ama es separada por alguna razón, se vuelve a encontrar y todo acaba bien; el *plot* Cenicienta es la metamorfosis de un personaje de acuerdo a modelos sociales vigentes; el *plot* triángulo es el caso del triángulo amoroso; el *plot* del regreso, en donde el hijo pródigo vuelve a la casa paterna; en el *plot* venganza se encuentra la reparación de una injusticia por la propia mano; en el *plot* sacrificio el héroe o la heroína se sacrifica por alguien, o por algo. En esta breve variedad se encuentran

los elementos centrales que se han planteado aquí, y que han perdurado reiterativamente y con pocas innovaciones en por lo menos unas cuatro décadas de telenovela.

¿Y DÓNDE QUEDÓ LA TELENOVELA HISTÓRICA?

Es curioso cómo en la mayoría de los recuentos, los análisis y las caracterizaciones de la telenovela mexicana, la telenovela histórica es un recuento marginal si no es que inexistente. A pesar de su importancia en el mundo de las telenovelas mexicanas, las históricas no han sobrevivido como objetos de análisis, por lo menos no ha sido publicado prácticamente ningún trabajo al respecto.

Algunas pistas hay para explicar este hecho, pero no dejan de ser meras hipótesis de lo que puede ser. En un primer lugar se puede aducir que la telenovela histórica, tal como la hemos visto en televisión nacional, es un fenómeno exclusivamente mexicano. Algunas telenovelas de corte histórico han surgido en lugares como Brasil, sin embargo, en México el formato ya tiene una larga trayectoria. Por tal razón investigadores del fenómeno de la telenovela, la mayoría de ellos de otros países de América Latina, pudieron haber dejado de lado la singularidad de este fenómeno. La telenovela histórica es casual y casi coyuntural, la cual hay que diferenciar especialmente de lo que podríamos denominar telenovela de época.

Decimos que es casual y coyuntural por dos factores. En primer lugar hay que tomar en cuenta que las primeras telenovelas históricas, hasta *Senda de Gloria* (1987), existieron gracias a la colaboración de un productor y un guionista que son, respectivamente, Ernesto Alonso y Miguel Sabido, quienes se habían preocupado por hacer otro tipo de telenovela, entre las que se encuentran las de “contenido social”, que ya se han mencionado más arriba.

El segundo factor, y de mayor importancia, tiene que ver con los costos de producción. Las telenovelas históricas tienen como característica, a diferencia de las telenovelas tradicionales, el filmar en exteriores, con una gran cantidad de extras y con ambientaciones de época. Este hecho para las televisoras representa un costo prácticamente inviable en vistas a su limitada comercialización, ya que cuentan historias nacionales y, por lo tanto son difícilmente exportables. Este costo tampoco puede ser cubierto, como en otras telenovelas, con publicidad inserta debido a las temporalidades que manejan. Siendo así y en vistas a un interés cultural y nacionalista, más allá de las advocaciones de los empresarios televisivos, las telenovelas históricas contaron siempre con el patrocinio del gobierno nacional a través de algunas de sus instituciones (casi siempre las cajas chicas del gobierno, es decir la Lotería Nacional y el Instituto Mexicano del

Seguro Social). Ambos factores se conjugaron para que en México surgiera este fenómeno del que a continuación se darán algunos detalles.

Otra característica, que puede estar derivada de esta anterior, está marcada en el hecho de que muchas telenovelas históricas fueron después vendidas en formato de video casero o DVD, con el fin de ser atesoradas como documentos historiográficos. El gran éxito que tuvieron algunas producciones y la poca exportabilidad de las mismas, pudieron llevar a otra estrategia de comercialización más parecida a lo que los norteamericanos ahora hacen con las series, su venta doméstica.

En fin, más allá de estas características industriales, la telenovela histórica, con todas las críticas que se le han hecho, tiene una trayectoria propia en el panorama de las telenovelas nacionales. Empezaremos por recorrer este camino para después entrelazar uno de los pocos estudios serios que sobre este tipo de telenovelas existe.

Tratando de situar a la telenovela histórica se podría empezar por decir, en relación con la cronología que antes hemos establecido, que ésta surgió definitivamente y tuvo su mayor auge en la etapa artesanal y de industrialización de la telenovela, aunque ha habido algunas posteriores. Como hemos dicho, esta etapa se caracterizó por pasar de un primer monopolio televisivo a una etapa de competencia y de regreso al monopolio. En estas transiciones, los industriales de la televisión establecieron diferentes posturas frente a los sucesivos gobiernos. Sin embargo, siempre existió algún tipo de relación positiva que permitió al gobierno pasar del desentendimiento frente a la televisión, a una participación más activa en cuanto a control de contenidos y participación directa en el negocio.

En este contexto nació la telenovela histórica. Los principales sujetos que participaron en su génesis y desarrollo concuerdan en que, aunque sucesivamente existió intromisión gubernamental, e incluso patrocinio, en un principio no hubo una decisión por parte del poder por la cual surgieran este tipo de telenovelas. Lo que sí plantean los protagonistas es que este modelo de telenovela surgió gracias a la mancuerna entre uno de los mayores productores y directores de telenovela, Ernesto Alonso, y un grupo de escritores becarios del Centro Mexicano de Escritores que en esos días estaban al final de su beca y preocupados por no tener ingresos visibles. Entre esta generación de escritores (1961-1962), participaron con las primeras telenovelas históricas Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Gabriel Parra, Jaime Augusto Shelley y Miguel Sabido (Proceso, 08-03-1997). A los que después se sumaron Raúl Araiza y Eduardo Lizalde, provenientes del cine y las letras respectivamente.

La primera telenovela histórica surgida de esta mancuerna fue *Maximiliano y Carlota*, de 1965. Hay divergencias sobre su primacía, ya que algunos dan como inauguradora

del formato a *Sor Juana Inés de la Cruz* de 1962 (André Dorcé Ramos, 2005, p. 149), del mismo Ernesto Alonso (Álvaro Cueva, 2005). Minimizando la disputa, lo cierto es que el modelo posterior, que se prolongaría hasta *Senda de Gloria* (1987), tuvo como protagonistas principales al productor y director Ernesto Alonso y al guionista Miguel Sabido.

Este primer ensayo de este tipo dejó muy mal sabor de boca al gobierno mexicano, ya que presentaba a un Maximiliano bello y heroico, mientras que a Benito Juárez lo trataba como un indio en fuga. Así pues, surgió la primera solicitud del gobierno por resarcir la historia planteada. De esta petición surgieron *La Tormenta* (1967) y *El Carruaje* (1972), que tratan distintos aspectos de la vida de Benito Juárez, un Juárez, por supuesto, “menos indio” y “más telenovelesco” (Proceso, 08-03-1997).

Entre ambas telenovelas, se produjeron otras dos bajo los títulos de *Los Caudillos* (1968) y *La Constitución* (1970). La primera se centraba en el periodo independentista y sus personajes, mientras que la segunda estaba ambientada en tiempos de la Revolución Mexicana, con María Félix como atractivo principal, ya que fue su única incursión en televisión. Otra telenovela que abordaba la misma temporalidad fue *La Tierra* (1974), que, según Álvaro Cueva (2005) quedó como la telenovela histórica prohibida ya que abordaba parte de la Guerra Cristera, asunto de dolorosa memoria tanto para el gobierno mexicano como para los católicos nacionales.

El final de este modelo de telenovela histórica y de la cooperación entre Ernesto Alonso, Miguel Sabido, Enrique Lizalde y Raúl Araiza, viene con *Senda de Gloria* (1987). Según el propio Sabido (Castro, 1997) esta telenovela representa el paso de la antorcha a una nueva generación, con historiadores profesionales como Fausto Zerón Medina y Carlos Enrique Taboada y, en general, el grupo Clío de Enrique Krauze. En esta telenovela se aprovecharon los conocimientos generados en las anteriores, conjugados con el patrocinio del Instituto Mexicano del Seguro Social. Esta articulación permitió llevar a la televisión una ambiciosa producción que abarcó el periodo de 1917 a 1940, con una gran cantidad de recursos técnicos, filmaciones en exteriores, extras y locaciones reales.

Senda de Gloria representa el fin de una etapa, la más fructífera, de la telenovela histórica. La siguiente se caracterizaría por las producciones de *El Vuelo del Águila* (1994) y *La Antorcha Encendida* (1996), éstas ya enteramente dirigidas por el grupo Clío de Krauze, quienes establecieron un centro para asesorar este tipo de producciones, así como los documentales *México Siglo XX* y otros para Televisa.

La primera de las telenovelas de esta segunda etapa rompería con algunos tabúes de la historiografía oficial mexicana al tratar la vida de Porfirio Díaz (dictador de fines del siglo XIX) como eje central de la trama. Sin embargo con *La Antorcha Encendida* se retomaron los temas pilares del discurso oficialista.

La telenovela histórica ha sido definida como un melodrama televisivo que representa un periodo específico de la historia colectiva y a sus héroes principales, complementándolo con la historia de personajes no históricos que interconectan sub-tramas de pasión, amor, celos, traición e intriga, es decir, y como se ha visto, historias tradicionales de telenovela (Rodríguez Cadena, 2004, p. 49). En este sentido, las telenovelas históricas mezclan personajes de la historia con gente común y hechos históricos con escenas del cotidiano, por lo anterior este tipo de melodramas televisivos enfatizan la integración del ciudadano ordinario como un acompañante leal de las figuras históricas. De esta manera se asume la idea de igualdad de los héroes con la gente común como protagonistas coexistentes en la construcción nacional.

Rodríguez Cadena plantea que las telenovelas históricas presentan la interacción del pasado en asuntos contemporáneos e ilustran la diversidad de versiones de la historia colectiva creada con una variedad de recursos que apelan a las audiencias masivas.

En este contexto la autora sugiere la manera en que las telenovelas adaptan las versiones de la historia sin afectarlas al aplicar las características del melodrama televisivo. Encuentra que es posible reconstruir la historia colectiva sin modificarla sustancialmente y, a la vez, presentar cómo los grandes hechos afectan a los individuos, esto se logra a través de la creación de dos historias paralelas: la gran historia y una historia familiar ficcional con las características del melodrama. Este recurso se utilizó por primera vez en *La tormenta* y fue reutilizado en *Senda de Gloria*, es el modelo que representa a la primera etapa de la telenovela histórica que ya se ha señalado. Así descubre una acumulación de experiencia en la producción de telenovelas históricas producto de la cual *Senda de Gloria* y *El Vuelo del Águila* son las creaciones máximas. Las dos reflejan distintas maneras de aproximarse al recuento del pasado aunque manejan características distintas.

La primera maneja el recurso de historias paralelas (historia Nacional-historia familiar) que vincula al espectador con la trama nacional. Por otro lado, la segunda se basa en la representación melodramática del personaje histórico (Porfirio Díaz), representado así el lado íntimo de las figuras de bronce. Esta perspectiva de dos modelos de hacer telenovela histórica, concuerdan con lo que Miguel Sabido plantea en *Proceso*, en cuanto a que se experimentó primero con la adaptación de personajes históricos a situaciones melodramáticas (caso de *Maximiliano y Carlota*) y, en otros casos, se recurrió al uso de historias paralelas para poder entrelazar historia nacional con vida cotidiana, sin faltar al realismo histórico en esta última.

Finalmente la autora concluye su artículo lanzando dos hipótesis. En primer lugar plantea que a través de su estructura narrativa, las telenovelas históricas reflejan las particularidades íntimas de la condición humana y de eventos colectivos. Recrean

situaciones cotidianas y celebran los hechos de los héroes incorporándolos en las rutinas diarias de las audiencias. De esta manera llevan a las audiencias, como intérpretes del pasado, moldeando su imaginación a través del caos de los eventos históricos, así funcionan como herramientas de control social. Tal afirmación, cercana a un enfoque de efectos en audiencias, aunque contiene elementos válidos de consideración no puede ser probada en la estructura de su estudio. Para llegar a aseverar lo anterior, harían falta estudios desde múltiples enfoques comunicativos, especialmente de recepción.

Por otro lado, la autora argumenta que las telenovelas históricas toman el rol metafórico de narrador primitivo que cuenta historias épicas sobre los orígenes, los valores, los héroes y dioses, los ideales de romance, las batallas del bien contra el mal, la creación y obediencia de las leyes.

La autora plantea que la construcción de la telenovela histórica se da bajo dos modelos. El primero es el que presenta una historia melodramática que corre en paralelo a la historia oficial. El otro modelo es el que hace del personaje histórico un actor del mismo melodrama. Así, la autora deja dos esquemas pertinentes a ser tomados en cuenta.

Aunque esta hipótesis permite esquematizar la idea de la existencia de dos modelos de telenovela histórica, a través de un estudio más a profundidad ha sido posible deducir que, aunque existen dos historias paralelas (ficcional e histórica), éstas se traman de distintas maneras. Destacando por lo menos tres (Charlois, 2010): la ausencia de contacto entre historia y ficción, la existencia de ese contacto (a través de múltiples recursos narrativos) y la historia como contexto de la ficción. Estas imbricaciones permiten que ambas narrativas se engranen en una perpetua generación de sentido histórico. Desde las articulaciones narrativas es que este tipo de telenovela pasa de ser un mero discurso histórico oficialista a una verdadera trama que va más allá del personaje para ahondar en la época.

Como ha planteado Jesús Martín-Barbero (1992), la ficción melodramática del formato de la telenovela en este caso funciona como un anclaje de sentido para las audiencias. Sin que existiera algún nivel de involucramiento de ambas historias, sería difícil pasar de un evento o personaje a otro, construyendo así algún tipo de sentido en los televidentes. Es de esta manera en que los argumentos de Hayden White (1973, 2003) respecto a la construcción del discurso histórico toman sentido. Por un lado el historiador entrama su historia desde el contexto institucional de una industria televisiva y, por el otro, recurre a un formato de la misma para armar su discurso.

Ambos niveles narrativos funcionan como pretexto, y actúan como detonador, para que el otro tenga algún sentido. Las tres formas de involucramiento tienen

su particular utilidad en el propósito de imbricar el nivel ficcional y el histórico, permitiendo a las audiencias acceder a ambos. Sin embargo, sólo tras comprender lo anterior se entiende la preponderancia de la existencia de escenas que articulan lo histórico y lo ficticio a lo largo de la telenovela histórica. Sin ellas, la existencia de un tercer nivel narrativo que distingue la trama histórica de la telenovela no tendría sentido. A pesar de eso, los otros dos niveles permiten no sólo dar contexto a este tercer nivel, sino establecer en líneas generales la esencia de las historias que se están contando.

Las escenas puramente ficticias, a la vez que sus pares históricas, plantean los esquemas básicos de la historia de ficción (los patrones de personalidad, las historias alternas, el drama familiar, etc.), a la vez que los hitos en torno a los cuales el tramado histórico se compone.

Por otro lado, las escenas contextuales, le dan un sentido cronológico a la historia de ficción en tanto la historia sirve como secuencia de hechos. En un segundo nivel, la historia como contexto hace resaltar de manera más clara los esquemas de personalidad de cada personaje ficticio, de la misma manera que intensifican el drama de la familia.

Así pues, queda claro que en las telenovelas históricas una narrativa no funciona sin la otra. La construcción de sentido histórico tiene que ver más con las formas de articulación, que con los acontecimientos y personajes por sí mismos. Es en estas tres formas de imbricación de la historia con la ficción en donde podemos ubicar la forma en que se trama la historia en el formato de telenovela, debido a que el discurso se construye no sólo con los hechos y personas, sino con los conectivos que las unen y la forma de éstos.

Cabe pues decir que la telenovela histórica no sólo han sido casos particulares de la historia industrial de la telenovela. Como se ha podido observar, la telenovela histórica, dentro del universo de telenovelas, ha generado estructuraciones particulares que tienen que ver no sólo con modificaciones de un formato, sino con el movimiento que va de la narrativa a los actores que la articulan.

Dentro de la historia de la televisión mexicana se han visto grupos que toman el control de la creatividad. En el caso de la telenovela histórica este fenómeno tuvo dos movimientos, uno inicial y la continuación por parte del grupo Clío, generando así cambios en el formato. Si hemos de hacer caso a la propuesta de Humberto Musacchio (1989), esta toma de poder de un nuevo grupo de intelectuales identificados con la revista *Vuelta* de Octavio Paz, llevó a cambios, no sólo en las estructuras del formato, sino en los temas y la forma de abordarlos. Aunque por el momento, y viendo la trayectoria de la telenovela histórica, es una propuesta bastante arriesgada de sostener.

REFLEXIONES FINALES

A través de este breve recorrido se ha intentado entrelazar la historia de la telenovela mexicana con aspectos específicos de la historia de la industria televisiva nacional. Con este recorrido se pretendió dar cuenta de la manera en que los aspectos industriales y los narrativos de un formato se articulan para hacer de éste una particularidad desde la cual se crea un producto cultural. Más allá de la creatividad inherente a este tipo de producciones, se ha podido ver que aspectos coyunturales logran reformar y luego estandarizar el entrecruzamiento inicial de distintas matrices narrativas.

La elección de dos momentos en la historia de la telenovela, de los cinco que plantean Nora Mazziotti y Guillermo Orozco, se debió a la búsqueda de los elementos de innovación y estandarización de la telenovela mexicana como un formato particular de la ficción televisiva nacional. A través de estos momentos se vio no sólo la alimentación inicial de las matrices narrativas de la radio, el cine, las lecturas seriadas o el teatro, en el momento de creación de la televisión, sino que momentos políticos e innovaciones tecnológicas permitieron que el formato fuera estabilizándose, creando patrones similares en los diversos productos.

A partir del reconocimiento de estos patrones se pudo identificar la particularidad que la telenovela histórica tiene en la historia de la televisión nacional. Como parte de las distintas telenovelas, la histórica generó sus propios modos de estructurar el melodrama tradicional, con narrativas históricas particulares. La misma telenovela histórica tuvo a su vez un periodo de innovación y otro de estabilidad, lo que permite descubrir modelos distintos de narrar historia en ficción televisada.

Este recorrido permite a su vez, observar que la particularidad de la telenovela histórica la hace un objeto de investigación interesante, del cual pueden extraerse diversas preguntas de investigación. Sin embargo, este interés no ha sido llevado con suficiencia al campo de la práctica investigativa. De esta manera se ha generado un hueco en la historia de la telenovela mexicana y en la descripción de sus particularidades que puede ser llenado desde distintos enfoques teóricos.

Podríamos plantear que la ficción histórica en la televisión mexicana no terminó ahí. Tendríamos que esperar 15 años para volver a ver historia en televisión. Bajo el pretexto del bicentenario de la Independencia mexicana y el centenario de la Revolución nacional, la televisión retomó esta idea como forma de hacer un discurso histórico para las audiencias, sin embargo la propuesta se hizo bajo un formato más adecuado a la época, la serie. Tanto *Los Minondo* (Once TV, 2010) como *Gritos de muerte y libertad* (Televisa, 2010) permitieron acercarse a nuevas formas de tramar sentido histórico, sin embargo, este podrá ser el comienzo de una tercera etapa por analizar.

REFERENCIAS

- Alemán, Miguel. (1976). "El Estado y la televisión". *En Nueva Política*, Núm. 3.
- Bauche Alcalde, Manuel. (1999). *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*, México, Televisa.
- Castro, José Alberto. (1997-Marzo-08). "Zerón-Medina: Ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: Su compromiso debe ser con la verdad". *Proceso*. núm: 1062.
- Castro, José Alberto. (1997). "Zerón-Medina: Ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: Su compromiso debe ser con la verdad". *Proceso* (062). [En línea] Disponible en: http://wp.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=175047. [Consultado el 25 de noviembre de 2011].
- Charlois, Adrien. (2010). *Ficciones de la historia e historias en ficción: la historia en formato de telenovela*. El caso de Senda de Gloria, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Cué Sierra, Mayra. (2005), "Hoy como ayer: la telenovela mexicana". *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [En línea]. Disponible en: http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48&lang=es [Consultado el 20 de mayo de 2011].
- Cueva, Álvaro. (2005). "Telenovelas históricas". *Telemundo*, 6/01/2005, [En Línea] Disponible en: www.alvarocueva.com. [Consultado el 20 de mayo de 2011]
- Dorcé Ramos, André. (2005). The politics of melodrama: *The historical development of the Mexican Telenovela, and the representation of politics in the telenovela Nada Personal, in the context of transition to democracy in Mexico*. Londres: Tesis de doctorado, Department of Media Communications, Goldsmith College, University of London.
- Hernández Lomelí, Francisco. (2004). Innovaciones en la industria mexicana de la televisión. Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.
- Hernández Lomelí, Francisco y Guillermo Orozco Gómez. (2007). *Televisión en México. Un recuento histórico*. México: Universidad de Guadalajara.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz. (coord.) (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.
- Mazziotti, Nora. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

- Mazziotti, Nora. (2005). “La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias”. *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [En línea]. Disponible en: <http://www.miradas.eictv.co.cu> [Consultado el 20 de mayo de 2011].
- Mazziotti, Nora. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Editorial Norma, Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación.
- Musacchio, Humberto. (1989). “Octavio Paz en Televisa/ El laberinto de la impunidad”. En Raúl Trejo Delabre (coordinador), *Televisa, el quinto poder*. México: Claves Latinoamericanas.
- Orozco Gómez, Guillermo. (2006). “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”. *Comunicación y sociedad*, (julio-diciembre/006), pp. 11-35.
- Paxman, Andrew. (2002). “Híbridos, glocalizados y hecho en México: influencias extranjeras en la programación televisiva mexicana desde los cincuentas”. En *Global Media Journal* [En línea], II (2). Disponible en: <http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/index.htm> [Consultado el 20 de mayo de 2011]
- Rodríguez Cadena, María de los Ángeles. (2004). “Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* (34.1). pp. 49-55.
- Torres Aguilera, Francisco Javier. (1991). *Análisis histórico de la exposición a las telenovelas en México (estudio descriptivo)*, Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México.
- Vasallo de Lopes, Maria Immacolata, Silvia Helena Simoes Borelli y Vera da Rocha Resende. (2002). *Vivendo com a telenovela. Mediacoés, recepcao, teleficcionalidade*. Sao Paulo: Summus Editorial.
- Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero Chauvel. (comps.) (1997). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, Colección El Mamífero Parlante.
- White, Hayden. (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.