

ANÁLISIS DE LAS TELENÓVELAS

Milagros GÓMEZ PADILLA
Susana CAAVEIRO BARCIA
Universidade da Coruña

INTRODUCCIÓN

Al intentar estudiar las telenovelas, nos hemos planteado, en un primer momento, una cuestión: ¿Qué mecanismos convierten la realidad en ficción cinematográfica? Pero ésta no es la única pregunta con la que nos hemos encontrado, sino que al proseguir nuestro análisis se producen otras interrogantes: ¿Cuáles son sus mecanismos?, ¿cómo se organizan?, ¿se podrían analizar igual que un texto literario?.

Consideramos que la forma más sencilla de explicar todas estas cuestiones es el método semiótico. Hemos elegido esta metodología porque partimos del concepto de *texto cinematográfico* como signo, dado que incluye significado y significante. En otros términos, como afirman Casetti y Di Chio²⁵, un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones comunicativas.

Nuestro trabajo tiene un planteamiento semiótico. Desde hace tiempo hay estudios de narratología audiovisual. Estamos ante un texto fílmico; aplicaremos los métodos ya consolidados de la semiótica audiovisual.

Partimos de la consideración de que lo que se comunica es la historia y se *comunica* a través del discurso. Para Chatman²⁶, el discurso narrativo consta de una secuencia, conexión de *enunciados narrativos*, en donde el *enunciado* es independiente del medio expresivo concreto, y lo considera técnicamente como cualquier expresión independiente de la sustancia en que se manifiesta; autores como Bettetini²⁷, llaman al enunciado DIEGESIS, es decir, la zona ocupada y

²⁵ Casetti y Di Chio (1991: 10)

²⁶ Chatman (1990: 32)

²⁷ Bettetini (1984: 8)

formada por el material audiovisual, dentro de la cual se utilizan un conjunto de actos de significación. Considera DIEGESIS: “sinónimo de enunciación, entendiendo esta última como despliegue de las virtualidades significantes del texto en la temporalidad rígida de su manifestación indefinidamente repetible”.

EL TEXTO FÍLMICO

Analizamos a continuación los elementos que conforman el texto fílmico, comenzando con los sucesos o acontecimientos.

Se ha dicho tradicionalmente que los sucesos eran la *trama*, lo que Aristóteles denominaba “mythos”. La disposición de éstos la realiza el discurso, que no tiene por qué coincidir con la historia. La historia es una sucesión de acciones. Pero, ¿qué entendemos por acción? Según Chatman²⁸, la acción es un cambio de estado causado por un agente y un paciente. Sin embargo, esto solo no nos sirve para explicar la relación que existe entre los diferentes sucesos, dado que éstos no son sólo lineales, sino que también existen otro tipo de relaciones.

Goodman²⁹ considera que existe una relación de causalidad, la probabilidad, es decir, se van eligiendo los sucesos de forma paulatina. Pouillon³⁰, por su parte, defiende que lo que proporciona unidad al texto es la contingencia, que depende para su existencia, ocurrencia, carácter, etc... de algo que todavía no está seguro. Para Barthes³¹, la *trama* se basa en la hermenéutica, esto es, articula de varias maneras una pregunta, su respuesta y la variedad de sucesos casuales que pueden formular la pregunta o retasar la respuesta.

Quizás la relación entre los sucesos la realice el público implícito, que rellena los huecos que se producen entre ellos, de forma implícita o explícita, o como denomina el crítico francés al conocimiento común, a través del código gnómico o referencial, es decir, la inferencia del público. Pero los sucesos, aparte de la lógica de conexión, tienen otra relación de jerarquía o relación paradigmática que los divide en :

–NÚCLEOS, que son los más importantes, siguiendo a Barthes, forman parte del código hermenéutico, y hacen avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones. No se pueden suprimir.

–SATÉLITES o funciones de catálisis, no son cruciales, pero su omisión empobrece la trama. Son el resultado de las elecciones. Sirven para rellenar, elaborar, y completar el núcleo.

²⁸ Chatman (1990: 45)

²⁹ Goodman (1954; 54)

³⁰ Pouillon (1946: 26)

³¹ Barthes (:17)

Esta relación también se establece en las telenovelas. Una de sus características principales es que existe un suceso-núcleo, que es recurrente a todas ellas, es decir, encuentro, separación y unión feliz definitiva. Por el contrario, los sucesos satélites varían en cada serie, son los que producen la ruptura de la linealidad de la historia amorosa.

VEROSIMILITUD

El público en este tipo de series no deja de saber que asiste a un espectáculo imaginario, y por otro lado, su posición es pasiva y externa, por lo que es más difícil atraer su atención. Por ser un público tan pasivo, se debe buscar la verosimilitud, que el público se sienta identificado con lo que está viendo, a través de claves realistas, de presentarlo todo como algo normal, se dan imágenes que pertenecen a la misma clase social, espacios similares, etc. Son bastante ortodoxos, tienen su base en una norma correcta, es decir, presentan ideologías con una fuerte raigambre moral. Se propone la abnegación como forma de conducta, que al final siempre acaba recompensada. Los personajes se crean para entrar en los hogares, por eso repiten tics, problemas, expresiones...para hacerlos más familiares, más cercanos a nosotros, telespectadores.

A pesar de nuestra anterior defensa de la verosimilitud de las telenovelas, hay que destacar que ésta sólo se produce en los existentes, es decir, el ambiente y los personajes; dado que en lo referente a los sucesos o en la trama argumental es difícil hablar de verosimilitud. ¿Qué queremos decir con esto? Lo que queremos decir es que la trama se va complicando por medio de una serie de peripecias, que nos recuerda a la teoría poética que propone Aristóteles, y que también está latente en el empleo de la anagnórisis final.

Es importante destacar que los episodios carecen de sentido independiente, esto es, la trama está fragmentada; hay un suceso-núcleo rodeado de sucesos satélites cuya linealidad se ve cortada en el momento de máxima atención. Debido a esto, se produce el suspense de la acción. Antes de avanzar, es preciso aclarar que la sorpresa y el suspense no son iguales, pero sí complementarios. La incertidumbre que se produce alrededor de los personajes puede ser parcial: El final está claro, lo que es incierto son los medios que se emplean.

Hitchcock³² creía que “hay que darle al público todos los datos lo antes posible”. O como también asegura Chejov: “si al principio de la historia nos presentan un clavo en la pared, al final de la historia el personaje principal acaba colgado de ese mismo clavo”.

³² Alfred Hitchcock citado en : *Historia y Discurso* (Chatman:Madrid, Taurus, 1990: 63)

También se da la relación de prolepsis y *dar los datos*. El presagiar puede aparecer también bajo la forma de inferencias hechas a partir de los existentes.

EL TIEMPO

En lo referente al tiempo nos basaremos en Genette para establecer las diferencias existentes en la relación temporal.

Con respecto al orden, el discurso puede disponer de los sucesos tantas veces como quiera. En las telenovelas hay escenas retrospectivas, es decir, se produce un salto hacia sucesos anteriores, que se consigue a través de técnicas como la voz en *off*, imagen en blanco y negro, la imagen difuminada, etc.

Dentro de la anacronía hay que distinguir entre la distancia y la amplitud, esto es, la distancia es el lapso de tiempo desde ahora hacia atrás, siendo considerable en este tipo de series porque el retroceso se produce hacia el punto de partida para ayudar al espectador a no perder el hilo conductor de la trama; la amplitud es la duración del suceso anacrónico en sí mismo, en contraposición la amplitud es más breve.

La duración trata de la relación entre el tiempo de la lectura profunda y el tiempo que duraron los sucesos de la historia. En los culebrones hay dos posibilidades.

El *ralentí* o alargamiento, que se produce cuando el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia resulta un recurso muy empleado en este tipo de series. La técnica que se utiliza es la de la *cámara lenta*, entendiendo este término como la repetición continua de una escena, o bien que la duración de la escena sea mayor de lo habitual.

Otra posibilidad es la pausa, es decir, el tiempo de la historia se detiene aunque el discurso continúa. La técnica empleada es la *imagen congelada*.

Al ser series tan largas, no es anormal que uno de los personajes resuma sucesos anteriores, lo que no significa que el tiempo del discurso sea más breve que el suceso que relata, sino que el tiempo de la historia y el del discurso son iguales, porque es el tiempo del recuerdo. Su finalidad es recordar al espectador el hilo conductor de la trama. La frecuencia es repetitiva porque hay varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia.

En ocasiones, en el tiempo de la historia, se producen hechos simultáneos, esto es representado por la narración fílmica a través de la técnica del *crossing up*, la articulación de secuencias breves, que intercaladas en el texto, dan sensación de simultaneidad.

Es muy corriente decir que el cine sólo puede ocurrir en el presente. El cineasta confía en la capacidad del espectador para rellenar las elipsis, esto es, para no narrar hechos que se sobreentienden como el ir de un lugar a otro, etc.

Los cineastas van cortando de una manera más radical a medida que el público se vuelve más entendido. De esta forma se evitan las escenas exteriores.

Nos queda hablar sobre el tiempo de la narración, lo que Betettini³³ denomina tiempo de lectura. Y hemos visto cómo el tiempo de la historia se desarrolla dentro del tiempo del discurso, y los mecanismos que emplea para ello. Veremos cómo ambos tiempos convergen en la constitución de otro más importante dentro de la narración fílmica, como es el tiempo de lectura.

La lectura de un texto acontece en el tiempo, pero en forma independiente de los tiempos representados que allí están en juego. La recepción del film ocurre solamente en él —a lo largo de él— dentro del tiempo que lo instituye, y lo ha construido como objeto significativo dinámicamente expresado.

El espectador se encuentra ante un discurso condicionado por una temporalidad inviolable, materialmente rígida y no disgregable, es decir, no puede releer o adelantarse en la lectura. No puede liberarse de vivir una experiencia frutiva de duraciones y articulaciones predeterminadas.

En el texto fílmico, el tiempo de lectura se articula en relación directa con los tiempos del discurso; así el espectador obtiene informaciones temporales y valorizaciones expresivas en sincronía con el desarrollo diacrónico de la película.

ANÁLISIS DE UNA ESCENA

Pasamos a continuación a analizar de manera práctica unas escenas de una telenovela. La telenovela escogida es “Cristal”; nuestra elección tiene su fundamento en que fue una de las primeras series de estas características emitidas en España. Es, en muchos aspectos, representativa, aunque no se puede tomar como modelo único, ya que todos los culebrones tienen algo de específico y particular. Analizaremos uno de sus episodios.

Vamos a tratar dos de los elementos que no hemos abordado todavía: el escenario, que pertenece a la parte del significante, y los personajes, que pertenecen a la parte del significado. El escenario es el lugar donde se realiza la acción: cada vez que hay un cambio de escenario hay una nueva escena.

En principio estas obras no ofrecen ningún tipo de información visual, ningún indicio; si se hace la prueba de eliminar el volumen no se entiende nada. Al poner en práctica dicha prueba, cualquier espectador puede argumentar que es capaz de entenderlo a través del lenguaje quinésico; pero la información que se obtiene de esta forma es menor que la que proporciona la palabra. Podemos saber el efecto que se produce en los personajes, aunque no la causa que lo origina.

³³ Betettini (1984)

Contemplando una escena, lo primero que nos llama la atención es la iluminación. La luz no tiene significado, carece de función semiótica debido a que no tiene importancia en el conjunto general.

Se utilizan directamente tres focos, que no se mueven, por lo cual la iluminación es tonal, plana. Se puede apreciar que las zonas en las que se desarrolla la escena hay una gran concentración de luz, no con un significado específico sino para distinguir con más nitidez el rostro de los personajes; lo que conlleva a que en algunas escenas la luz sólo llega a una altura determinada, coincidiendo con la estatura del personaje aproximadamente, por esto no es extraño que aparezcan sombras en la cara, en la pared, o cubriendo el rostro de otro personaje, fenómeno que resulta antiestético.

El decorado no es arbitrario, tiene una gran riqueza de significado. En este caso, el salón representa una casa de un personaje con dinero, esto nos lo dice implícitamente la arquitectura contemporánea, reforzada, a su vez, por dos elementos decorativos como son la escultura y el cuadro del fondo. El personaje, que se introduce en este entorno, es una chica que pertenece a un estatus social más bajo. Es ella quien dirige la mirada del espectador, demostrándonos, así, la existencia de un narrador-focalizador, todo esto se nos indica por la forma que tiene de actuar, la exageración de los gestos, es decir, la hipercodificación de los movimientos.

La cámara se va acercando a la protagonista, es un *travelling* para enfatizar la importancia de sus gestos, y para que el paso de un plano general a un primer plano no sea tan brusco.

Se vuelve a observar esa hipercodificación o recurrencia en los gestos tan antinaturales, en la sobreinterpretación del personaje.

El efecto de la tridimensionalidad, que falta en este medio, se produce por la posición de la cámara a la altura de la mesa, la cual está en diagonal, la suma de esto consigue una profundidad marcada por el tamaño de los muebles y el exceso de luz del fondo, que nos marca la importancia de ese espacio; el espectador intuye que va a ocurrir un suceso importante.

El espacio en sí tiene reminiscencias teatrales, sólo pueden verse tres paredes, es el mismo efecto que el escenario de un teatro, en concreto puede relacionarse con la teoría del cuarto muro –teatro realista– que consiste en un cristal presupuesto por el cual el espectador ve lo que se está produciendo dentro.

En la escena siguiente aparece el símbolo de la música, una música fuerte que prepara la sorpresa. La puesta en escena la conduce la trayectoria de la mirada de las dos protagonistas, por medio de un *barrido* o, lo que es lo mismo, un movimiento muy brusco de la cámara que es intencionado para enfatizar la sorpresa, es el momento en el que ambas se analizan y conocen. Hay un corte repentino que marca la baja calidad de estas obras.

Desde el punto de vista de la estética, la escena no es buena. Las cámaras se sitúan en *picado*, enfocan desde arriba; y en *contrapicado*, enfocan desde abajo, para marcarnos la diferencia espacial de ambas; cuando una de ellas se sienta, la cámara sigue estando baja para marcar la focalización del personaje.

Los dos personajes están claramente caracterizados: el personaje de la cama está paralítico por lo cual es más estático, hasta en sus movimientos, que el otro personaje. Las rayas horizontales de las sábanas nos refuerzan ese estaticismo, y sirven también para marcar la distancia entre los dos personajes. Su camisón nos demuestra que es una niña: las puntillas, la escasez de maquillaje, que es pálido por estar enferma, el corte de pelo, etc; todo esto diferencia más al otro personaje, mayor que la niña; es una mujer vestida, peinada y maquillada como tal.

Se observa continuamente la hipercodificación, a través de recursos como los primeros planos, o el exceso gestual sobre todo de la cara; los ojos, los movimientos de la boca...

En el plano general, ambas están desmarcadas y se observa un espacio vacío o aire. Nos cambian a un plano general, para poder introducirnos a un suceso satélite que mantiene el suspense de la escena anterior.

En este suceso-satélite también tenemos caracterizados externamente a los personajes. Son dos criadas, como nos lo indica su uniforme, peinado y maquillaje, más simples marcando un rol inferior. Como ya indicamos anteriormente, se observan de nuevo unos gestos exagerados, marcadísimos; utilizando planos medios y primeros planos nos demuestran la sobreinterpretación; un personaje se introduce en el espacio de otro. El lenguaje es más coloquial.

No da ninguna opción al espectador debido a la hipercodificación, y es precisamente ésta la que provoca que el espectador se “enganche” a la serie que esta viendo.

CONCLUSIÓN

Hemos pretendido demostrar que hay tres características fundamentales en las telenovelas: su base es la palabra; existe una hipercodificación, que viene dada por el abuso del zoom, de los primeros planos, y la recurrencia gestual; y la baja calidad estética.

El éxito que han tenido y tienen los culebrones, se debe en gran parte a la coincidencia que se produce entre el receptor implícito y el receptor real. En este caso ambos receptores son uno: aquella persona de clase media, o desea ver en la pantalla unos personajes que tienen sus mismas penalidades, o quizás, mejor, que sufren problemas mayores que los suyos, pero que logran solucionarlos satisfactoriamente, como desearía el espectador que le ocurriese en la

realidad. Es precisamente esto lo que le impregna de ese carácter de realidad, al que ya hemos hecho mención al principio de nuestra comunicación.

Todo esto se aúna en un solo hecho, ya conocido y admitido, la televisión es el medio comunicativo más importante y nos da todo hecho. El público que asiste a este tipo de series no tiene que pensar, ni tan siquiera “descodificar”, es todo sencillo, porque para que se produzca esta sencillez se han injertado varios géneros distintos: el humor, el drama, etc. Se nos presenta así un “imperio de modas”, una “subcultura”.

Los guiones se realizan según la aceptación o el rechazo de un personaje —como decía Scalete— se hace una sinopsis de los guiones para escribir el guión.

Isaac Montero³⁴ afirmó que las telenovelas son un subgénero de las series de televisión, poniendo además de relieve su amplitud. No podemos olvidar este detalle, son excesivamente largas, se pagan por hojas, lo que nos llevaría a pensar en los folletines del siglo XIX, en autores que escribían por palabras —como Galdós— pero siempre guardando las distancias. Sin embargo, no podemos dejar de sorprendernos por un acontecimiento que se ha convertido en fenómeno de masas, en algo que ha llegado a influir en nuestros horarios, ideas, e incluso en nuestro idioma, prueba de ello es el uso de “okey”, o de la expresión “lo ‘last’”, tan manida en una de estas telenovelas.

En este subgénero audiovisual, lo que parece comunicación fluida no es más que una comunicación aparente, porque en ellas se habla mucho y se dice poco cuando en la realidad es siempre preferible hablar poco y decir mucho.

³⁴ Recogido en las Conferencias que ofreció la UIMP. La Coruña, del 26 al 30 de Octubre de 1992.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1979) *Elementos de Semiología*, Madrid.
- BETTINI, G. (1991) *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Madrid: A. Corazón.
- CARMONA, R. (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1990) *Historia y Discurso*, Madrid: Taurus.
- GOODMAN, P. (1954) *The Structure of Literature*, Chicago.
- POUILLON, J. (1946) *Temps et Roman*, París.
"Le temps du récit". *Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez. Rencontres*, Madrid, (1989).