



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

La EVOLUCIÓN de la
TELENOVELA JUVENIL
en MÉXICO (1986-2006)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL
P R E S E N T A
LAURA PATRICIA MORALES PÉREZ

ASESORA:
DRA. CAROLA GARCÍA CALDERÓN



MÉXICO, DF.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicado a...

Primeramente, a Dios...por darme la bendición de seguir viva; porque con sus oportunas manos eligió a mis padres y a las personas que aparecerían en el momento adecuado para formar parte de mi existir.

A Nury, mi madre...la mujer que desde su vientre me brindó su amor incondicional; a la amiga silente que sin importar desvelos demostró su apoyo a mis decisiones, reprimendas comprensivas a mis errores y respeto a mi dolor en las adversidades.

A Clemente, mi padre...el amor de mi infancia; el luchador incansable cuya fortaleza y optimismo imprimió en mí los deseos de superación infinitos, que hoy hacen posible este sueño.

A Mayra, mi hermana...quien con su compañía hizo mi niñez entrañable; la mujer que de pequeña toleró mi egoísmo, convirtiéndose en un ejemplo admirable de bondad y ternura; pero igualmente de alguien que pese a los tragos amargos, afronta con entereza los retos.

A Carlos, cuyo destino se unió al mío para colmarnos de amor, detalles y atenciones; el compañero fiel que con su sapiencia ha acrecentado mi madurez para disfrutar de cada momento compartido.

A Jeanine, Mayra e Imelda, mis amigas...cómplices de aventuras y consejeras en las aflicciones; las hermanas con quienes me une un lazo afectivo cimentado en la confianza.

A Tico...el realizador paternal que con su buen carácter y paciencia, además de brindarme su amistad, me ha enseñado las delicias y sinsabores del campo laboral.

A mis amigos y compañeros de generación...con los cuales me involucré en cada materia, encontrando siempre el lado lúdico de los trabajos, saboreando juntos nuestro crecimiento profesional.

A todos aquellos que me impartieron cátedra e influyeron positivamente en mí, hasta despertar el gusto por la docencia y el deseo por difundir el conocimiento.

A Ingrid Alonso Gómez, Rocío Avendaño Sandoval, Adriana Corona Tovar, Carola García Calderón y Roy Roberto Meza Baca, mis sinodales...sin cuyas acertadas observaciones habría sido imposible el enriquecimiento del presente trabajo.

Gracias a todos...porque sin su presencia mi estancia en la H. Universidad Autónoma de México no sería lo que es, una experiencia grata e inolvidable que permanecerá en mis recuerdos eternamente.

ÍNDICE

❖ INTRODUCCIÓN	1
❖ CAPÍTULO I. GENERALIDADES DE LA TELENVELA	
1.1 Melodrama, su antecedente literario	9
Definición, características y estructura del melodrama	9
Antecedentes históricos de la telenovela	11
El folletín y la novela por entregas	11
La historieta romántica	12
La radionovela	12
El teleteatro	13
1.2 Definición de telenovela	14
1.3 Características y elementos de la telenovela	15
Personajes	16
Obstáculos	16
Conflictos	17
Estructura narrativa	18
1.4 Evolución de la telenovela mexicana	20
Telenovelas de temática convencional	22
Del odio al amor...	24
La nobleza perdida	26
La aspiración vuelta mujer	27
Telenovelas históricas	28
Telenovelas didácticas	29
Telenovelas infantiles	30
Telenovelas juveniles	33
Televisión Azteca y...	36
La política ficcionalizada	37
La revaloración de la mujer	39
❖ CAPÍTULO II. LA TELENVELA JUVENIL EN MÉXICO	
2.1 Los años ochenta	43
Y en la televisión...	46
Los jóvenes mexicanos en los ochenta	49
2.2 La telenovela juvenil en México	52
La telenovela juvenil en los ochenta	53
La telenovela juvenil en los noventa	56
La telenovela juvenil en el tercer milenio	66

❖	CAPÍTULO III. LA EVOLUCIÓN DE LA TELENOVELA JUVENIL EN MÉXICO (1986–2006)	
3.1	Construcción dramática	80
3.2	Personajes	85
3.3	La presencia fundamental: protagonistas y antagonistas	89
3.4	Estructura serial	95
3.5	Lineamientos narrativos	98
3.6	La situación de los melodramas juveniles en el tercer milenio	101
3.7	Contenido temático	106
	Temáticas de índole sexual	107
	Virginidad y violación	108
	Embarazo no deseado y aborto	111
	VIH–SIDA	113
	Temáticas de índole social	115
	Drogadicción	115
	Pandillerismo	117
	Trastornos alimenticios	118
3.8	Los entornos juveniles dentro de la ficción	120
	La familia	120
	La escuela	123
❖	CONCLUSIONES	128
❖	BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA, TESIS Y FUENTES ELECTRÓNICAS	133

INTRODUCCIÓN

Este 2008, la telenovela cumple oficialmente cincuenta años de transmitirse en las pantallas mexicanas. Medio siglo de que Televisa comenzara a producir historias llenas de amor, envidias, amistades, rencores y demás sentimientos que cobran vida a través de los personajes y situaciones allí representados, durante los capítulos que sean necesarios para llegar al imprescindible final feliz.

Es así como definiría al programa televisivo que por su permeabilidad en el público, ha sido objeto de estudio de diversas investigaciones y otro sinfín de críticas negativas. Y es que para nadie es un secreto que a pesar de ser el género de ficción por excelencia, mucho se le ha cuestionado por su creación de mundos inexistentes donde la vida ‘color de rosa’, es la ideología característica de ‘la fábrica de sueños’.

En principio se le ha desacreditado porque la clásica representación de la *Cenicienta* se ha vuelto en su más constante argumento dramático. De modo que aún con variantes en el tratamiento, la audiencia siempre ve a la mujer bella, virtuosa ¡y **pobre!**, que por azares del destino se enamora de un joven millonario y termina casada con él tras una larga serie de penurias.

Otro factor de crítica es la imagen que en estas historias se proporciona de la mujer. Es decir, una fémina que carece de aspiraciones profesionales, dado que su más grande anhelo es conocer el verdadero amor, casarse y convertirse así en esposa, ama de casa y madre; cumpliendo con dichos papeles lo que la sociedad espera de ella: sumisión, sacrificio y bondad.

Pero en la actualidad tal estereotipo ya no funciona, pues cada vez la mujer es más independiente y los tiempos donde veían su máxima realización en el matrimonio, ya pasaron. De allí que difícilmente se identifiquen con una *María Isabel*, cuando ahora sus metas se enfocan más en el crecimiento laboral quedando rezagada, por ejemplo, la maternidad.

Son innumerables las producciones que, desde finales de la década de los cincuenta, han ofrecido historias con personajes y situaciones semejantes a la descrita con anterioridad, lo cual ha motivado que también se le juzgue por la poca originalidad de sus argumentos. Esto, aunado con el hecho de que a partir de los años noventa, se adoptó la estrategia de hacer *refritos* de éxitos anteriores, nacionales o extranjeros.

Sin embargo más allá de todo lo dicho, la telenovela es el programa que mayores satisfacciones le ha dado a la televisión mexicana; al grado que a pesar de aplicársele a la perfección la frase ‘la misma gata pero revolcada’ para describir su situación actual, continúa redituándole de grandes ganancias, producto de su exportación a otros países.

Si nos remitimos a su historia, nos percataremos que aunque pareciera ya no sorprender como en 1958 con la emisión de *Senda prohibida*, lo cierto es que ha estado en constante evolución. Una clara muestra son las telenovelas de corte histórico, las de índole social o ‘didáctico’ y las que van dirigidas a un público en particular, las infantiles y las juveniles; siendo precisamente éstas, el objeto de estudio de la presente investigación.

Intitulada “La evolución de la telenovela juvenil en México (1986 – 2006)”, esta tesis es un trabajo fundamentalmente descriptivo en sus dos primeros capítulos, cuyo objetivo reside en mostrar los cambios que el melodrama televisivo ha experimentado en su afán por agradar a los jóvenes mexicanos.

El capítulo uno –*Generalidades de la Telenovela*– inicia con un apartado sobre el melodrama, su origen y los elementos estructurales que se constituyeron en los soportes fundamentales del folletín, la novela por entregas, la historieta romántica, la radionovela y el teleteatro, todos ellos antecedentes históricos de la telenovela.

Las definiciones de autores como Karla Yolanda Covarrubias, Marco Julio Linares y Nora Mazziotti, entre otros, nos ayudan a comprender que todo melodrama televisivo narra por capítulos una historia de amor con personajes y situaciones que, basados o no en hechos reales, conmuevan ‘hasta las lágrimas’ a quienes la siguen.

También se explican las características y elementos de toda historia. Es decir, los personajes protagonistas y antagonistas, representantes del virtuosismo y la malicia; los obstáculos y conflictos a los cuales se enfrenta la pareja principal (el mismo hombre, un amor equivocado o los demás) y la estructura narrativa que le da forma en su totalidad y en cada capítulo (planteamiento, desarrollo, nudo, clímax y desenlace).

Detallado lo anterior, nos acercamos al meollo de la investigación con un panorama general de la evolución de la telenovela mexicana, a través de las historias de temática convencional y los diferentes tipos de telenovela originados en Televisa de los que ya hablábamos.

Mención aparte merece *Simplemente María*, la producción peruana que Televisa exportó en 1970 y cuya historia protagonizada por Saby Kamalich dejó huella en su paso por México, al mostrar una heroína trabajadora, creativa e independiente que sale adelante sin necesidad de casarse con su joven, aristocrático y millonario patrón.

En otro apartado se engloba la historia de TV Azteca, resaltando cómo a partir de la fusión de Canal 13 con Imevisión se comenzaron a romper los esquemas convencionales de ‘la fábrica de sueños’, con telenovelas brasileñas y venezolanas caracterizadas por sus desnudos, escenas de sexo y manejo de lenguaje fuerte; tendencia que se acentuó tras su conformación oficial en 1993.

Sin embargo de las producciones de Azteca 13, sólo dos son los melodramas que le han redituado un buen rating por encima de los de Televisa: *Nada personal* (1995) y *Mirada de mujer* (1997); en los cuales se abordaron temáticas poco habituales en los melodramas mexicanos: la política nacional y la revaloración de la mujer.

Es así como finaliza el capítulo uno y damos comienzo al que tiene por finalidad proporcionar una semblanza pormenorizada de *La Telenovela Juvenil en México*; sin olvidar los entornos político, social, económico y televisivo bajo los cuales surgió, así como un panorama sobre la situación que entonces imperaba en su público meta, los jóvenes.

Empezamos con un recuento de lo que sucedía en nuestro país en los ochenta dentro de lo social, la política y lo económico, siendo en el mandato de Carlos Salinas de Gortari donde ocurrieron hechos que marcaron la historia de México como el terremoto de 1985, el fraude patriótico de Chihuahua en 1986 y la conveniente *caída del sistema* en los comicios presidenciales de 1988.

Bajo ese contexto, Televisa seguía siendo la opción televisiva predilecta de la sociedad mexicana por sus melodramas, programas humorísticos y caricaturas. En tanto los jóvenes se beneficiaron con el surgimiento de ‘alternativas’ mediáticas, entre las cuales destaca la revista *Eres*, la estación radiofónica *Rock 101* y el programa televisivo *XE-TU, sueño posible*.

Otro de los apartados lo constituye la situación de los jóvenes mexicanos en dicha década, en donde además de conocer datos estadísticos del INEGI, se habla sobre la moda, la música y el lenguaje, tanto de quienes se convirtieron en el prototipo de la juventud –los estudiantes– como de los grupos contraculturales de las zonas marginadas que cobraron relevancia: los *punketos* y los *chavos banda*.

Explicados los contextos que envolvieron el surgimiento de la telenovela juvenil, iniciamos con la ‘carta fuerte’ del segundo capítulo, donde a través de una descripción detallada de las historias producidas a finales de los ochenta, la década de los noventa y los años que van del tercer milenio, distinguimos los teledramas sobresalientes por ciertas características y/o aportaciones al género que nos ocupa.

El interés por estos melodramas se cimienta en que es el único de los diversos tipos mencionados arriba, que lleva veinte años consecutivos en la barra programática de Televisa. Pero sobre todo porque aún cuando su función primordial sea entretener, también tendría un compromiso social debido al rango de edad de su público meta (12 a 29 años, según la Organización de las Naciones Unidas).

Éste radicaría en la toma de conciencia que podrían despertar en los jóvenes si al retomar las problemáticas que más les aquejan en la actualidad, las representarán de forma verosímil y los hicieran reflexionar si en determinado momento se sumergieran en las mismas.

Bajo esa premisa se seleccionó un universo de telenovelas juveniles para desmenuzarlas en varios parámetros, y distinguir los aspectos en los cuales han evolucionado, y otros tantos por cuyo rezago bien podrían desaparecer o considerarse un simple melodrama más de ‘El Canal de las Estrellas’:

- *Quinceañera* (1987), oficialmente la primera producción de este tipo que combinó una historia amorosa con las problemáticas que aquejaban a los jóvenes de aquel entonces.
- *Muchachitas* (1991), la cual estableció como una de sus características, la presencia de más de una heroína bajo el argumento de contar la trama de cuatro grandes amigas dentro de un entorno escolar.
- *Agujetas de color de rosa* (1995), el antecedente de la división por temporadas.
- *Clase 406* (2002) y *Rebelde* (2004), trabajos de Pedro Damián que, como versiones mexicanas de series extranjeras (*Francisco, el matemático* y *Rebelde way*) contienen elementos de análisis importantes para determinar si sus adaptaciones corresponden al entorno de su público meta.

Iniciamos pues con el primer parámetro: la **construcción dramática**, entendida como la forma de estructurar el relato de una historia de amor, y cuyo desglose nos permitirá observar los estilos narrativos que cada productor adoptó en su momento.

Carla Estrada, con ideas originales y tratamientos igualmente diferentes en los cuatro melodramas a su cargo en los ochenta; Luis de Llano con sus jóvenes protagonistas ávidos de incursionar en el medio artístico; Emilio Larrosa con los ‘incansables’ conflictos amorosos y sociales de sus múltiples heroínas; y Pedro Damián, con una mezcla de dichas construcciones acompañada por una ardua campaña de mercadotecnia.

El segundo parámetro lo constituyen los encargados de darle vida a las acciones en un tiempo y espacio determinados, me refiero a los **personajes**; pues el número total de los que encarnan a la juventud mexicana ha aumentado de manera considerable con el paso de las décadas.

Así, cuando a finales de los ochenta tan sólo se contabilizaba como personajes juveniles a la pareja protagónica y su reducido círculo de amigos, en la actualidad delinean a tal grado la trama que el peso de los adultos prácticamente es nulo, a pesar de que su papel como padres de familia demandaría una mayor presencia.

Por otro lado, aunque es fácil distinguir el estereotipo de la heroína en cualquier telenovela, analizaremos si su representación de mujer bondadosa, comprensiva, sincera, inocente, pura y ‘virginal’, además de inteligente, hábil, perseverante y creativa, la advertimos en un único personaje o está inmersa en una amplia gama de ‘heroínas’.

En consecuencia, tomaremos como base la psicología de las cuatro *Muchachitas* y al cotejarla con los rasgos de algunas otras protagonistas, determinaremos si tales características le proporcionan verosimilitud.

En cuanto a los antagonistas, se pretende demostrar si en efecto existe una evolución al dotarlos de rasgos más humanos que justifiquen, en cierta medida, sus malas acciones. Sobre todo si tomamos en cuenta que según su ‘rango de edad’, bien se objetaría que dicha maldad sólo corresponde a una desorientación propia de una rebeldía natural, acrecentada por diversos conflictos familiares.

Otro elemento del cual se efectúa un análisis es la **estructura serial**; pues divididos por capítulos a través de los cuales se fragmenta la historia, la duración de este tipo de melodramas ha variado. Principalmente porque los **lineamientos narrativos** parecieran no respetarse en esa búsqueda de convertir a las telenovelas juveniles en series, cuando la forma de hacer televisión en México dista mucho de ese género audiovisual.

Los motivos: el alargamiento de la trama inicial por la incursión de nuevos personajes y/o su división por temporadas; ya que innegablemente al ocurrir estos dos hechos, el planteamiento, desarrollo, nudo, clímax y desenlace que deberían identificarse desde el capítulo uno y hasta el final, se vuelven indefinidos.

Retomando la tendencia que desde finales de los noventa impera al realizarse versiones mexicanas de éxitos anteriormente probados, el quinto factor de análisis que integra el presente capítulo es **la situación actual de las telenovelas juveniles en cuestión de versiones originales *versus* refritos.**

Ciertamente una premisa de repetición es inherente al melodrama televisivo y concierne a las anécdotas amorosas, pues su presencia es ineluctable para definirlo, cambiando en todo caso la forma de estructurar el relato de esa lucha entre el bien (la pareja protagónica) y el mal (el villano).

Pero ante la escasez de argumentos originales, Televisa y TV Azteca recurren con exagerada frecuencia a la compra de derechos autorales de series latinoamericanas para continuar su producción. Circunstancia que pesar de ocurrir en todos los demás tipos de melodramas, se ha incrementado de manera significativa en las producciones dirigidas al sector juvenil, más aún en las que se han realizado en el tercer milenio.

En ese sentido habría que ser muy cuidadosos, pues no sólo está en juego la atención de la audiencia; ya que si bien se aseguraría en cierto modo su permanencia frente al televisor por las expectativas de lo ‘novedoso’ de dicha adaptación, también representa un riesgo latente cuando sus personajes, situaciones y entorno en general no guarda vínculo alguno con la realidad que comparten los individuos de una sociedad.

Por ende, en el penúltimo apartado del tercer capítulo se analiza el **contenido temático** de los melodramas juveniles, dado que la inclusión de problemáticas ‘cotidianas’ de su público meta, constituye una estrategia para mantener su atención y cautivar a aquéllos que siguen renuentes a ver las historias en las cuales bien podrían verse ‘reflejados’.

Quinceañera fue el primer trabajo en abordar temáticas de interés para los jóvenes, y aunque con cierta mesura, jerarquizó diversos elementos cotidianos de su entorno social, con el fin de construir una realidad más natural y reconocible ante sus ojos. De modo que no sólo manejó el tema del amor, sino que trató de entender a la juventud para que los muchachos se cuestionaran sus errores sin caer en lo didáctico.

Las problemáticas representadas en esta telenovela –tabú de la virginidad, embarazo no deseado, drogadicción y pandillerismo– encontraron cabida en varias producciones más (*Buscando el paraíso, Soñadoras, Locura de amor, Amigas y rivales, Clase 406 y Rebelde*). Aunque desde luego con sus variantes en el tratamiento, mismos que a veces las hicieron caer en lo inverosímil por la manera como las resolvieron.

El paso del tiempo también ha marcado la incursión de nuevos temas como la infección por VIH o los trastornos alimenticios de la anorexia y la bulimia; pero al igual que los mencionados arriba, tuvieron un desarrollo secundario.

Esta situación conlleva a cierto retroceso, porque el manejo de informaciones confusas, los hacer caer de nuevo en el estilo ‘color de rosa’ tan propio de Televisa; caracterizado por una realidad homogeneizada que, centrada en muchachos de clases media y alta con pretensiones artísticas, en lo absoluto incluye la pluralidad de entornos sociales que en verdad existen.

Con el objetivo de cubrir ese punto, en el último apartado, **los entornos juveniles dentro de la ficción** encuentran eco a través de una crítica en derredor de las representaciones que las telenovelas juveniles hacen del hogar y la escuela; donde la visión de la organización social por excelencia (la familia) resulta fragmentada, y que hablando del escenario escolar, le otorga mucho mayor relevancia como institución socializadora.

En consecuencia, por un lado se puntualiza en las transformaciones que según este subgénero telenoveleros muestra la familia nuclear –aquella constituida por un hombre y una mujer unidos en matrimonio, que viven con sus hijos; pues como los tiempos también cambian, cada vez se vuelven más presentes los hogares disfuncionales por la ausencia de alguno de los progenitores, sin importar condición económica.

Y por el otro están las entidades educativas que, a pesar de no corresponder a las instituciones públicas en las cuales la mayoría de los adolescentes mexicanos cursan sus estudios, sí concuerdan con el lugar en el que entablan lazos de amistad con quienes pueden expresar sus emociones y ansiedades más íntimas sin temor a ser juzgados, simplemente por percibirse como iguales.

Pues bien, iniciemos el camino para conocer “La evolución de la telenovela juvenil en México (1986–2006)”.



CAPÍTULO I

GENERALIDADES DE LA TELENOVELA

CAPÍTULO I

GENERALIDADES DE LA TELENOVELA

La telenovela se ha consolidado como un soporte fundamental de la televisión comercial en México. Tras 50 años de existencia, ha logrado conservarse en el gusto del público mexicano; el cual pese a sus diferencias de edad, género, posición social o económica, es innegable que por lo menos alguna vez ha seguido la historia amorosa de una pareja.

Dicha situación se debe a una razón en particular: la telenovela es un programa que si bien surgió pensando en el entretenimiento del sector femenino, ha cumplido con dicha función sin hacer distinciones. De manera que hombres, niños, jóvenes y ancianos, también se han convertido en receptores del igualmente llamado melodrama televisivo.

En nuestro país con la transmisión en vivo de *Senda prohibida* en 1958 y ante la buena aceptación del público, Televisa comenzó la producción de este género; el cual evolucionó no sólo por los avances tecnológicos como el videotape y el apuntador electrónico, sino de igual modo por la gama de historias que surgieron con el transcurrir de los años.

Si bien muchas de ellas preservan la anécdota de la *Cenicienta*, con el paso del tiempo han variado sus tratamientos, pues con *El maleficio* (1983), *Cuna de lobos* (1986) y *El extraño retorno de Diana Salazar* (1988), empezaron incorporarse temas relacionados con la brujería, la supuesta transferencia genética de la maldad y la reencarnación, según lo relata Jenaro Villamil en su libro *La televisión que nos gobierna: modelo y estructura desde sus orígenes*.

Asimismo podemos afirmar que aun cuando el melodrama mexicano siempre presenta una visión femenina en cada una de sus historias, ésta ha evolucionado desde que la emisión de *Simplemente María* en 1970, proporcionó a un personaje femenino trabajador e independiente, contrario al estereotipo de la mujer sumisa y abnegada cuyo único valor es su belleza.

El presente capítulo tiene por objetivo mostrar precisamente la evolución que la telenovela mexicana ha experimentado a través de una semblanza en torno a la estructuración de sus historias de amor; tomando en cuenta también los tipos de melodramas surgidos según el público al cual van dirigidos y los fines particulares que persiguieron en su momento.

No obstante antes de ello es preciso abordar sus generalidades. En principio, hablaremos de su antecedente literario: el melodrama, pues a partir de él se definieron sus características y elementos. Es decir, la fragmentación por episodios y el manejo del suspenso en cada uno de ellos para atraer y conservar la atención del público.

1.1 MELODRAMA. SU ANTECEDENTE LITERARIO

El origen del melodrama se remonta al antiguo teatro griego correspondiente a los siglos VI y V a.C., cuando se realizaban obras que combinaban el drama (la acción representada) y la música a través del coro. Sin embargo su verdadera consolidación se dio a partir de los siglos XVII y XVIII al popularizarse en Italia y Francia.

Aunque en estos países se prohibió su exhibición en teatros populares, pronto se convirtió en un espectáculo ambulante que iba de ‘feria en feria’; en el cual imperaban la pantomima, la danza y los efectos sonoros. De ellos, la música se constituyó como el más relevante por subrayar los momentos verdaderamente sobresalientes de la historia:

“La música de melodrama es a la vez expresiva y descriptiva. Su función es antes que nada emocional. En la pantomima sustituye al diálogo, prepara y apoya los efectos dramáticos, acompaña la entrada y salida de los personajes”¹

En un principio la orquesta era el acompañamiento musical predilecto en todo melodrama; pero cuando empezaron a presentarse en las plazas, el público participaba leyendo los parlamentos o coreando las letras de las canciones que se escribían en carteles o pancartas.

De acuerdo con dichos rasgos y en opinión de Eric Bentley y Charles Nodier, el verdadero nacimiento del melodrama ocurrió en 1800 con la obra *Coelina ou l'enfant du mystere* (Celina o el hijo del misterio), autoría del dramaturgo francés Guilbert de Pixérecourt.

Pero ¿qué significa el término melodrama? ¿Por qué considerarlo el antecedente literario de la telenovela? ¿Realmente de él tomó la estructura que la ha vuelto tan popular en su manera de contar una historia? Para responder estas interrogantes es necesario partir de la definición de melodrama para luego mencionar sus características y estructura.

DEFINICIÓN, CARACTERÍSTICAS Y ESTRUCTURA DEL MELODRAMA

Etimológicamente el melodrama está compuesto por los términos griegos *mélos* (frase musical) y *drama* (acción representada); en torno a este primer concepto han surgido otros que además expresan ciertas características del género.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, el melodrama es una especie de drama de acción, cuyo principal objetivo es despertar la curiosidad y la emoción en su público. De manera similar lo considera Denis Diderot, pero agrega que ese drama de lo ordinario se refiere a la representación de problemáticas que bien nos pueden concernir a nosotros, nuestros familiares y amigos.

¹ Jean-Marie Thomasseau. *El melodrama*. Pág. 144

Existe la posibilidad de que un pueblo se vea reflejado en un melodrama, por lo cual “es un medio de expresión emocional, que no sólo se alimenta de palabras, sino de acciones envueltas en los más vivos sentimientos”² Acciones protagonizadas por personajes que sobresaltan las emociones del espectador gracias a la puesta en escena, los efectos especiales y la música, que interviene en los momentos más dramáticos de la historia.

Por tanto, el melodrama es un género popular; un espectáculo visual que ofrece una ‘imitación’ del mundo real donde los personajes, sus acciones y las situaciones que enfrentan se resaltan a través de la música.

No obstante, lo que verdaderamente le ha otorgado la simpatía de la gente han sido, son y serán los sentimientos ahí manifestados; pues siendo su objetivo principal ‘emocionar hasta las lágrimas’, se convierte en un medio para dar escape a las emociones del público.

Sin embargo los primeros melodramas desechaban los asuntos amorosos como núcleo central de sus tramas y daban mayor importancia a las cuestiones de honor y devoción patriótica. Situación que se modificó a partir de 1815, cuando se inicia la representación de historias encaminadas a narrar amores contrariados o imposibles debido a los azares del destino.

Paralela a esta primera característica, la aparición de tres personajes (dos buenos y uno malo) se hizo latente con el propósito de cumplir el molde melodramático definido por Grimm en su *Correspondance Litteraire*:

“Tomad dos personajes virtuosos y uno malo, ya sea un tirano o un traidor perverso; haced que éste siembre la discordia entre los primeros, que los haga desdichados...hasta que el poder del tirano sea aniquilado por alguna sublevación, o la traición del malvado sea descubierta por algún personaje episódico y compasivo; y que el malo muera y los buenos se salven”³

Otro rasgo que también contribuyó al éxito del melodrama fue su estructura abierta.

Cuando las obras melodramáticas se exhibían en plazas populares de Italia y Francia durante los siglos XVII y XVIII, se utilizaban telones para separar una escena de otra; gracias a lo cual se estableció la fragmentación por episodios, mismos que a su vez están conformados por las tres partes fundamentales de toda historia: inicio, desarrollo y desenlace.

El manejo del suspenso genera “tal cantidad de interrogantes *que provoca* el deseo del lector o teleauditorio de estar al pendiente del próximo episodio”⁴ Por consiguiente, constituye el factor sorpresa al tener en sus manos la posibilidad de modificar violentamente el curso de los acontecimientos.

² Karla Yolanda Covarrubias. *Cuéntame en qué se quedó*. Pág. 168

³ Jean-Marie Thomasseau. Op. Cit. Pág. 17

⁴ María de Lourdes Hernández Viramontes. *La evolución temática de las telenovelas mexicanas (1958-1995)* Pág. 9

Una vez explicado qué es el melodrama y cuáles son sus características y estructura, es momento de abordar los antecedentes históricos de la telenovela; pues desde el folletín hasta el teleteatro, este género se constituyó como el soporte principal que los hizo populares entre la gente.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA TELENOVELA

EL FOLLETÍN Y LA NOVELA POR ENTREGAS

A mediados del siglo XIX, con el arranque de la prensa en el año de 1830, nació un nuevo medio de comunicación dirigido a las masas: el folletín; cuya primera aparición oficial sucedió el 28 de septiembre de 1837, con la publicación periódica de *Las memorias del diablo* de Frédéric Soulé, en el rotativo *Le Journal des Débats*.

Pronto este tipo de publicación cautivó al público, porque además de contar con tan sólo 16 o 30 páginas, y fragmentar la lectura sin perder el sentido de la obra, en cada episodio integraba un toque de suspenso gracias al cual el lector quedaba intrigado y ansioso por saber más.

En México primero se publicaron las traducciones de las novelas de Alejandro Dumas (*Los tres mosqueteros* y *El Conde de Montecristo*), Eugenio Sué (*Los misterios de París* y *El judío errante*), así como del poeta Víctor Hugo (*Nuestra Señora de Notre Dame*), en el periódico *Siglo XIX*, dentro del espacio denominado *Variedades*.

Poco después surgieron novelistas mexicanos como Justo Sierra O'Reilly, autor de la primera obra literaria publicada en folletín con todos los elementos propios del género: *La hija del judío*, relato que apareció en el periódico *El Fénix de Mérida*, del 1º de noviembre de 1848 al 25 de diciembre de 1849.

Para estas fechas, el folletín ya se había constituido como un vehículo de difusión propio al desprenderse del periódico; situación que dio inicio al desarrollo de la novela por entregas; la cual le llegaba al lector por partes, a capítulos o pliegos, pues se escribía 'sobre la marcha' y en caso de que no funcionara se improvisaba añadiendo cualquier elemento que ayudara a preservar el interés de la historia.

Por consiguiente el autor no sabía con exactitud cómo acabaría su obra, lo que constituye la gran diferencia entre la novela por entregas y el folletín; pues éste (como ya se dijo) era una sección del periódico en donde se publicaba por partes una novela escrita de antemano en su totalidad.

Las mujeres determinaron como público mayoritario algunas características de la novela por entregas, que abordaba con frecuencia el tema amoroso. Así solían aparecer problemas como el matrimonio y el adulterio, la pobreza, los hijos abandonados de padre y madre desconocidos y la orfandad, entre otros.

En ocasiones las novelas por entregas se apoyaban con ilustraciones en colores llamativos; circunstancia que se convirtió en elemento clave para el surgimiento de la historieta.

LA HISTORIETA ROMÁNTICA

Los orígenes de la historieta se remontan a finales del siglo XIX en Estados Unidos, donde las técnicas de impresión favorecieron el desarrollo de la prensa gráfica. Mientras que en México su precedente se encuentra en *Historia de una mujer*, serie que la cigarrera *El buen tono* insertó en cada cajetilla a partir de 1880.

Aprovechando el avance tecnológico de la prensa escrita a principios del siglo XX, “los diarios empiezan a comprar los derechos para reproducir tiras cómicas extranjeras en sus planas”⁵, mas en nuestro país pronto aparecieron autores que se basaron en diversas series estadounidenses para crear sus propias tiras.

Un ejemplo de ello fue *Mamerto y sus conocencias* (1925), parodia de la tira norteamericana *Educando a papá*; pero cuando en 1934 la tira cómica deja de ser insertada en los periódicos, aparece de manera oficial la historieta: un cuadernillo a color e independiente, cuyo primer nombre fue ‘paquín’ o ‘poquitos’.

En las primeras historietas mexicanas se distinguían tres géneros: el cómico, el de aventuras y el romántico; mismo que tras el lanzamiento al mercado de *El pepín* en 1944, convirtió al melodrama en el género predominante y preferido del sector femenino.

Dicha situación se afirmó con la aparición de las más famosas historietas de Yolanda Vargas Dulché: *La Doctora Corazón*, *Memín Pingüín* y *Lágrimas, risas y llanto*, la más representativa del género melodramático con series como *Yesenia* y *Rubí*.

Para este año, un nuevo medio de comunicación se había instalado en la mayor parte del mundo: la radio; cuya “ilusión de integrar, por encima de las desigualdades profundas de clases y grupos...al conjunto de la sociedad”⁶, la logró con la emisión de las radionovelas.

LA RADIONOVELA

Un suceso que preparó el surgimiento de la radionovela ocurrió a principios de los años 30, cuando algunos patrocinadores deseaban comprar una hora completa de tiempo radiofónico; lo cual a las grandes empresas como *Colgate Palmolive* y *Procter and Gamble*, les daba la posibilidad de anunciar cuatro productos diferentes.

“Debido al incremento de programas patrocinados y a que los anuncios más recurrentes eran de jabón, el término *soap opera* (ópera de jabón) fue acuñado para las series que se transmitían dentro de esa forma de publicidad”⁷

Fue así como gracias a los espacios radiofónicos se originó la radionovela. Es decir, la adaptación a las técnicas de radio de diferentes obras literarias para desarrollar una forma de narración bajo un nuevo modo de oír la lectura; donde la voz, los efectos y la música le otorgaban vida al relato.

⁵ Sitio web: [http:// www. mexicanadecomunicacion.com](http://www.mexicanadecomunicacion.com)

⁶ Raymundo Mier y Mabel Piccini. *Desierto de espejos. Juventud y televisión en México*. Pág. 248

⁷ Francisco Javier Torres Aguilera. *Telenovelas, televisión y comunicación* Pág. 24

La primera radionovela transmitida a nivel internacional fue *Betty and Bob* (1944), creada por Frank Hummert y Anne Achenhurts. México, por su parte, mantuvo la misma tendencia que con los folletines al traducir al español las obras de autores extranjeros.

Pero ante la nula respuesta frente a las copias de los programas norteamericanos, las radionovelas se adaptaron a la realidad y gusto del auditorio mexicano. De modo que radionovelas exitosas como *Secreto de confesión*, *Un ángel en el fango*, *Ave sin nido* y *Anita de Montemar*, surgieron de la inspiración de las grandes escritoras del género: Caridad Bravo Adams, Delia Fiallo, Fernanda Villeli e Inés Rodena.

Aunque por lo regular la extensión de las radionovelas era reducida, pues iban de los 25 a los 36 capítulos, Vicente Leñero nos cuenta en su *Talacha periodística*, que *El derecho de nacer* –obra original de Félix B. Caignet– finalizó hasta el capítulo 314; pues el amor traicionado de una linda joven y la cobardía sin nombre de un miserable conmovió al público mexicano.

Por ende, la duración total de las radionovelas –al igual que sucedió con las novelas por entregas– dependía del interés de la audiencia, quien decidía si salían del aire o se alargaban por meses.

EL TELETEATRO

De acuerdo con Luis Terán, en *Crónica de la telenovela. Lágrimas de exportación*, aunque las telenovelas mexicanas proceden de manera directa de las radionovelas, tomaron su mecánica de producción de los teatros; cuyos pioneros son Enrique Ruelas y Brígida Alexander con sus respectivos programas *Teatro Relámpago* y *Se levanta el telón*.

Desde 1951, éstos se convirtieron en una nueva fórmula de entretenimiento para el público, quien podía sintonizarlos en los canales 2 y 4, de lunes a domingo:

“...los lunes se transmitía el de Manolo Fábregas...el de Bonos del Ahorro Nacional o el teatro de Nadia Haro Oliva; los martes, *Puerta al suspenso*; el miércoles, *Teatro Familiar* con Carmen Molina; el jueves, *El mil caras* con Luis Manuel Pelayo y Luis Beristain; los viernes, *Teatro Internacional* y *Cita con Aldo Monti*; finalmente los domingos se transmitía el *Teatro Fantástico* de Enrique Alonso”⁸

Si bien se decía que el teleteatro sólo consistía en colocar cámaras y grabar las funciones de teatro, durante sus primeros años se enfrentó a diversos problemas; la mayoría de los cuales derivaron de la forma en cómo se adaptaban las historias originales al medio televisivo.

Otro inconveniente recayó en la falta de concentración de los actores; quienes al no memorizar por completo sus parlamentos, no sólo ocasionaban que la obra quedara inconclusa, sino también que a veces se omitiera la parte esencial de la misma.

⁸ Ana Elizabeth Terrones Saavedra. *La telenovela: entretenimiento o cultura*. Pág.42

Un ejemplo de ello ocurrió el 19 de enero de 1952, en Canal 4, cuando en la adaptación televisiva de la obra de Arthur Miller, *Todos eran mis hijos*, “un actor...se saltó un parlamento fundamental del segundo acto; siguió corriendo la obra, pero ya faltaba lo principal: la clave de la trama, la explicación de por qué sucedía lo que estaba pasando”⁹

No obstante, gracias a la incursión a los teleteatros de actores como los hermanos Soler, Manolo Fábregas, Angélica María, Silvia Pinal, Silvia Derbez, Marga López y María Teresa Rivas, entre otros; las adaptaciones de obras literarias realizadas en los años venideros gozaron de excelente calidad.

La década de los 50 significó el auge y la consolidación del teleteatro, cuyas compañías se encontraban bien afianzadas; sobre todo las de Ángel Garasa –quien siempre tuvo uno semanalmente; la de *Fernando Soler y sus Comediantes*; el *Teatro Bon Soir* de Jesús Valero y el *Teatro Colgate*.

Sin embargo cuando se logró transferir la idea de las radionovelas a la televisión, los teleteatros fueron desapareciendo y la telenovela hizo entonces su aparición.

1.2 DEFINICIÓN DE TELENOVELA

Primero que nada, la telenovela es vista como un *programa televisivo* transmitido diariamente (de lunes a viernes) enfocado al entretenimiento colectivo; un *producto audiovisual* que desde hace cincuenta años goza de gran aceptación entre el gusto de la gente. De allí que las dos televisoras comerciales más importantes de nuestro país le dediquen por lo menos uno de sus canales.

Televisa –pionera en el rubro– emite su barra melodramática en ‘el Canal de las Estrellas’ desde las cuatro de la tarde hasta las 10:30 de la noche; mientras la empresa de Ricardo Salinas Pliego lo hace a través de ‘Azteca 13’ a partir de las 19:00 hrs., concluyendo también a las 22:30 p.m., para dar inicio al noticiario *Hechos*.

Si bien es un *género* que nació con el fin de entretener a las masas –de manera particular al público femenino– es indiscutible que tras el éxito obtenido por Televisa con la transmisión de *Senda prohibida* (1958), comenzó la producción en serie del melodrama televisivo al haber acaparado la atención de ‘propios y extraños’.

Esta situación se repitió años más tarde en Televisión Azteca cuando al decidirse a producir sus propias telenovelas –en lugar de importar las de mayor éxito de países como Argentina, Brasil, Colombia y Venezuela– sus historias incursionaron en la llamada *industria cultural*.

De modo que este *género televisivo de ficción* se transformó rápidamente en el *producto de exportación* que mayores ganancias le ha retribuido a la televisión mexicana.

⁹ Armando de María y Campos. *El teleteatro en México*. Pág. 51

“Regido por la lógica de la práctica económica y supeditada a las reglas del mercado, esta ficción se convierte en un producto de exportación que implica una inversión y un consecuente grado de rentabilidad”¹⁰

Tan sólo los melodramas producidos por Televisa (a los cuales se les asigna un presupuesto de unos 40 mil dólares por capítulo) “se exportan a más de 100 países: 4 de la región norteamericana, 16 latinoamericanos, 9 caribeños, 34 en Europa, 8 de Oriente Medio, 18 más de África y 16 de la zona Asia Pacífico”¹¹

Este hecho se debe a que su *contenido melodramático* atrapa la atención de la gente porque presenta *personajes y situaciones* y claramente definidos; con lo cual responde a ciertas reglas que lo han llevado a conservar su esencia. Es decir, contar historias de amor envueltas de intrigas, obstáculos y conflictos que sus protagonistas deberán derribar para alcanzar la felicidad.

“La telenovela es un *género de la industria cultural*...el concepto de género es necesario, porque determina cómo hacer un producto, qué contar, cómo contarlo. El texto tiene sus convenciones genéricas, sus formalizaciones, sus límites. Y las audiencias, cuando ven un título, saben de qué género se trata, esperan algo de él de acuerdo con el pacto que el texto les propone”¹²

De modo que aun cuando en ocasiones el melodrama televisivo muestra mundos inexistentes que jamás serán posibles y fantasías absurdas e inverosímiles, con frecuencia se inspira en la realidad al retomar un aspecto de la vida cotidiana y llevarlo a la ficción; estrategia que le ha valido mantenerse vigente en las pantallas mexicanas desde 1958 a la fecha.

Ante las exigencias de un auditorio que ya no cree ‘en la vida color de rosa’, los melodramas han adaptado situaciones del mundo real al de la ficción; con el propósito de continuar siendo “un universo de emociones y sentimientos en despliegue”¹³

1.3 CARACTERÍSTICAS Y ELEMENTOS DE LA TELENOVELA

La telenovela presenta una serie de características y elementos que la definen como género y le permiten hablar de la vida a través de sus personajes.

Inmersos en una historia con acontecimientos ordinarios y situaciones inesperadas, éstos luchan hasta el final para lograr sus objetivos y vencer los obstáculos y conflictos que se les presentan, con la premisa de ser recompensados por su esfuerzo.

Enseguida, desarrollaremos con más detalle todos estos recursos narrativos.

¹⁰ Marcelo A. Moreno. *Aproximación a la telenovela* en Sitio web: <http://www.video.com.mx>

¹¹ Televisa San Ángel: *líder mundial en producción de telenovelas* en Sitio web: <http://www.canal100.com.mx>

¹² Nora Mazziotti. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Pág. 13

¹³ Antonio Suaste Castillo. *Proceso literario para escribir telenovela*. Pág. 21

PERSONAJES

Por *personaje* se entiende “cada uno de los entes humanos que son parte fundamental de una obra literaria y que oímos hablar y vemos vivir; o bien nos cuentan (por ellos mismos o por el autor) sus experiencias”¹⁴

Todo personaje en una telenovela tiende a jugar un papel específico, sea como protagonista, antagonista o secundario.

- **Protagonista.** Es aquella o aquel sobre el cual gira la historia a contar; por lo regular presenta muchas cualidades y ningún defecto. Vive el mayor conflicto y frecuentemente es aquél con quien el espectador se identifica más; esto se debe a que “los telespectadores se reconocen a sí mismos, pues se ventilan problemas humanos que suelen ser los que cotidianamente vive la gente”¹⁵
- **Antagonista.** Representa los obstáculos que deberá derribar el protagonista, a quien se contrapone. Como segundo elemento básico de una telenovela tiene un objetivo general, claro y único, contrario al que persigue su ‘oponente’; es sin duda el personaje con la fuerza necesaria para definir la acción.
- **Secundarios.** Son los personajes que participan en la historia ayudando, motivando o frenando las acciones del protagonista; en algunos casos se convierten en piezas clave para que éste resuelva el conflicto.

Cada uno de estos personajes debe estar bien delimitado, tanto en sus características físicas y psicológicas como en el papel que desempeñará dentro de la historia; pues ello contribuirá a exaltar las emociones del espectador en todo momento.

Dado que es común que los protagonistas recaigan en más de dos personajes –sobre todo si la historia gira en torno a varias parejas– de todas formas un sólo objetivo se convierte en la meta por alcanzar; y ése es sin duda lograr la felicidad anhelada.

Dicho objetivo frecuentemente da origen al imprescindible ‘triángulo amoroso’, donde se representa la lucha entre el (la) protagonista y su oponente; ya sea que dos hombres se disputen el amor de una mujer, o bien dos mujeres luchan por conquistar a un hombre.

OBSTÁCULOS

Mientras un objetivo general determina la acción en una historia, nada impide que sean varios los obstáculos que se interpongan entre el protagonista y su meta. Un obstáculo es un “elemento (objeto, personaje, casualidad, sentimiento, etc.) que se opone a un objetivo, lo cual genera conflicto”¹⁶

Tales obstáculos adoptan distintas formas. Cuando un hombre pretende conquistar a una mujer (anécdota fundamental en las telenovelas) los obstáculos son:

¹⁴ Diccionario Enciclopédico Grijalbo. Tomo 4. Pág. 1435

¹⁵ Ezequiel Ander – Egg. *Teleadictos y vidiotas en la aldea planetaria*. Pág. 159

¹⁶ Yves Lavandier. *La dramaturgia, los mecanismos del relato cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Pág. 545

- El propio hombre que –por sus características físicas, psicológicas o sociales– aleja de su lado a la mujer que ama, sin proponérselo.
- La mujer que no quiere enamorarse, la que ama al hombre equivocado. Continuamente los protagonistas creen amar a la persona ‘indicada’, sin darse cuenta que ésta podría no ser el amor; y por consiguiente no perciben que el verdadero se encuentra muy cerca de su lado.
- Los demás: un rival (el antagonista) y a veces la familia de uno o el otro; los cuales hacen lo imposible por impedir que la pareja protagonista sea feliz.

CONFLICTOS

Una primera definición de conflicto dictamina que es una “presentación simultánea de tendencias opuestas, lo que provoca una situación angustiosa y de tensión entre individuos o grupos sociales”¹⁷ Por tanto el ser humano se ve envuelto en una enorme tensión cuando dos fuerzas se contraponen en su entorno social; sobre todo si una de ellas le impide lograr sus objetivos.

Un *conflicto* se define como todo tipo de situaciones que generan sensaciones desagradables en los personajes, siendo la ansiedad y la frustración los más frecuentes; no obstante el término conflicto engloba mucho más que personas que lloran, gritan o se pegan.

De acuerdo con Linda Seger, en su libro *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, existen cinco tipos de conflictos:

- *Conflicto interno*: se da cuando un personaje no está seguro de sí mismo ni de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere. Es decir, cuando posee un carácter débil y en consecuencia permite que los demás decidan por él.

En los melodramas mexicanos es frecuente que la capacidad decisiva de la pareja protagonista disminuya cuando se trata de cuestiones amorosas, pues casi siempre se dejan envolver por las intrigas y malentendidos ocasionados por sus rivales; situación que sin duda crea este tipo de conflicto.

- *Conflicto de relación*: se presenta sin excepción en todas las historias, básicamente por la diferencia de caracteres entre el protagonista y el antagonista, quienes nunca estarán de acuerdo en nada.

- *Conflicto social*: se maneja en aquellas historias cuyo tema tiene que ver con la justicia, la corrupción, la opresión, etc.

Conflictos de este tipo empezaron a abordarse con mayor claridad y sin el miedo a la censura tras la emisión de *Nada personal* (1995), una coproducción que hizo Televisión Azteca con la compañía ‘Argos’ de Epigmenio Ibarra; en la cual se incluyeron aspectos de la política mexicana como la corrupción.

- *Conflicto de situación*: tiene su origen en las antiguas historias de catástrofes en donde los personajes tenían que afrontar situaciones de vida o muerte.

¹⁷ Diccionario Enciclopédico Grijalbo. Tomo 2. Pág. 480

➤ *Conflicto cósmico*: se plantea entre un ser humano y una fuerza sobrenatural (llámese Dios, diablo o cualquier otro ente invisible).

Dichos tipos de conflicto concuerdan con los señalados por Marco Julio Linares. Esto es:

“1) El hombre contra el destino (Dios, Naturaleza, Universo); 2) El hombre contra sí mismo y sus pasiones; 3) El hombre contra la sociedad y 4) Todos contra todos”¹⁸

Sin estas características no se puede hablar de un buen melodrama, que requiere obligatoriamente de una estructura narrativa para darle sentido a la historia.

ESTRUCTURA NARRATIVA

Como ya se mencionó en un principio, la telenovela heredó del melodrama dos rasgos importantes: 1) la fragmentación de la historia por episodios y 2) el suspenso en cada uno de ellos; características esenciales que han determinado su estructura.

De acuerdo con Nora Mazziotti, los melodramas latinoamericanos presentan una estructura serial que “implica la segmentación de los relatos, la continuación de la historia en capítulos sucesivos y la creación de ‘ganchos’ al final de cada capítulo, que generen el suspenso y muevan a verlos en la emisión siguiente”¹⁹

Tal fragmentación por capítulos ha variado con el transcurso del tiempo. Cuando se empezaron a producir las primeras telenovelas mexicanas, tenían una duración aproximada de 50 capítulos; pero a partir de los años 70’ su extensión aumentó a los 160, aunque esto puede variar según el éxito de la misma.

Cada capítulo debe dividirse por lo menos en tres bloques para dar paso a los anuncios comerciales; sin olvidar incluir antes un pequeño suspenso, de modo que los espectadores conserven la atención y sigan la trama hasta el final.

Por lo regular las telenovelas son siempre cronológicas; a la fecha es el género audiovisual que ha respetado dicha estructura. Otros –como el cine– se caracterizan por comenzar el relato de sus historias, ya sea desde el final o la mitad de las mismas; o bien por alguna acción relevante protagonizada por el personaje principal.

En México, sólo una telenovela ha iniciado de la manera anteriormente descrita: *Amarte es mi pecado* (2004), producida por Ernesto Alonso, en donde se efectúa un salto al pasado –llamado en el lenguaje audiovisual *flash back*; y por medio de una sola escena, la heroína recuerda que se encuentra detenida en el ministerio porque hirió con una pistola a un hombre que intentó violarla.

¹⁸ Marco Julio Linares. *El guión. Elementos, formato y estructura*. Pág. 229

¹⁹ Nora Mazziotti. Op. Cit. Pág. 40

A excepción de éste, todos los demás melodramas de Televisa –incluso los de Televisión Azteca– presentan una narración lineal constituida por tres etapas primordiales: Planteamiento, Desarrollo y Desenlace; momentos en donde a su vez hacen su aparición otros dos elementos significativos para mantener el interés del público: el Nudo y el (los) Clímax.

➤ Planteamiento: Es la parte inicial. Muestra los lineamientos generales de la historia y en consecuencia presenta a la mayor parte de los personajes para que el público conozca su perfil psicológico y empiece a identificarse con ellos. Describe los acontecimientos que llevarán al protagonista a desear algo; es decir, a definir su objetivo.

La duración del planteamiento no debe ser demasiado larga, pues si no atrapa rápidamente la atención del espectador lo perderá. Por eso en la denominada ‘semana de estreno’ se despejan dudas como ‘¿De qué tratará la telenovela, quiénes serán los personajes principales, dónde tendrá lugar y en qué tiempo?’

➤ Desarrollo: Es en esta etapa cuando los personajes (en esencia la pareja protagónica) atraviesan por una serie de ayudas y obstáculos que enlazado uno tras otro conforman el denominado nudo dramático.

➤ Nudo dramático: Llamado igualmente ‘punto de confrontación’, entrelaza diversos acontecimientos con el fin de acercar al protagonista con el conflicto real de la historia. Ante uno de ellos la vida del personaje cambia en una dirección inesperada; por ende es común que los escritores de telenovela utilicen accidentes, enfermedades, muertes, intrigas y malentendidos como los recursos idóneos para establecerlos.

➤ Clímax: Son aquellos momentos en donde los secretos son revelados voluntariamente o descubiertos de forma repentina; de manera que “el conflicto alcanza su punto culminante como resultado de una serie de crisis”²⁰

En un melodrama televisivo transmitido de lunes a viernes, el clímax de mayor tensión se manifiesta en el final del episodio de cada viernes, y si se acerca el desenlace del mismo, los clímax más trascendentes llegan en las últimas dos semanas de transmisión; de modo que por medio de ellos empieza a darse paso al fin de la historia.

➤ Desenlace: Consiste únicamente en el cierre de la historia. Con frecuencia cada personaje ‘recibe su merecido’; los buenos alcanzan la felicidad y los villanos son víctimas de sus propias maldades. Pero esto no significa que las obras dramáticas siempre terminen con un final feliz.

Algunos melodramas han concluido con finales inesperados. Por ejemplo, en *Mirada de mujer* (1997), *María Inés* se niega la oportunidad de ser feliz con *Alejandro*; mientras que en *Angélica* (1985), el conflicto se resuelve con la muerte de la protagonista. O bien, finales que no quedan totalmente claros y dejan abierta la posibilidad de una segunda parte del melodrama en donde se resuelva la incógnita.

²⁰ Edgar Ceballos. *Principios de construcción dramática*. Pág. 274

Como ejemplo de ello se encuentra *Lazos de amor* (1995), en cuyo capítulo final no se sabe si fue *María Guadalupe* (la buena) o *María Paula* (la mala) quien sobrevivió a un incendio. Yéndonos a un melodrama más reciente, tenemos el caso de *Rubí* (2004), en el cual parece que la protagonista consumará su venganza a través de su sobrina, la reencarnación de su belleza.

No obstante, es muy común que las telenovelas mexicanas finalicen de tres maneras:

- Con la clásica boda de los protagonistas: la iglesia llena de flores e invitados de lujo y la pareja de novios frente al altar, jurándose amor eterno.
- Con un tierno beso entre los protagonistas, enmarcado en un hermoso paisaje.
- Con el paso del tiempo, es decir, los protagonistas aparecen colmados de dicha, paz y felicidad, demostrando que en efecto son y ‘serán felices para siempre’.

“El triunfo de la justicia y la seguridad de un final feliz son dos elementos indispensables de la telenovela; no importan las tribulaciones ni las penalidades por las que pasan los protagonistas, al final serán premiados y su amor triunfará”²¹

Una vez proporcionada la definición de telenovela así como sus características y elementos estructurales, es necesario brindar la evolución de este género en México para conocer los cambios que ha experimentado con el paso del tiempo e imaginarnos cuál podría ser su futuro en las principales televisoras de nuestro país.

1.4 EVOLUCIÓN DE LA TELENOVELA MEXICANA

La telenovela es el soporte fundamental de la televisión mexicana; pues aunque por ella ha circulado una gran variedad de programas de entretenimiento, es innegable la permanencia del melodrama dentro del gusto del público mexicano y de diversos países.

Prueba de ello es que desde la primera exportación de una telenovela mexicana a otras naciones (*Gutierritos*, 1965), Televisa y Televisión Azteca han colocado sus melodramas en el mercado internacional.

La razón de dicho logro no es difícil de adivinar, porque aun cuando este género televisivo es fuertemente criticado por su clásica representación de la *Cenicienta*; es un hecho que sin las grandes historias de amor tampoco podríamos hablar de él.

Dicha situación se explica si recordamos que el antecedente literario de la telenovela es el melodrama; donde la ilustración del bien y del mal a través de situaciones retomadas de la cotidianidad, exalta las emociones de los espectadores.

²¹ Irene Martínez Zarandona. *Las telenovelas* en Sitio web: <http://www.sepiensa.org.mx>

En México, podríamos decir que su historia se remonta prácticamente a los inicios de la televisión, cuyas transmisiones arrancaron el 1º de septiembre de 1950, por XHTV, Canal 4; con la emisión del Cuarto Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés desde la Cámara de Diputados.

Como se mencionó, desde 1951 el teleteatro empezó a ocupar diversos espacios de la televisión mexicana, sobre todo en el horario vespertino. No obstante a partir de 1950, Canal 4 presentó como parte de su programación algunas miniseries como *Aventuras de Roulletabille* y *Ángeles de la calle* (1951).

Aventuras de Roulletabille (1950) es el primer antecedente registrado de lo que a partir de 1958 se conoció de manera oficial como telenovela. Consistían en episodios de 15 minutos transmitidos en vivo y sin publicidad, y contaba la historia de “un joven periodista que descifraba el crimen cometido contra una hermosa mujer”²²

Patrocinada por Lotería Nacional, *Ángeles de la calle* (1951) –historia original de Félix B. Caignet– se transmitía semanalmente todos los sábados, en vivo, por Canal 4, cuya adaptación televisiva de Brígida Alexander, narra la historia de un niño rico quien cansado de la frivolidad de su familia, escapa de su casa y se involucra con una pandilla de niños de la calle.

Según el periodista Álvaro Cueva (colaborador de *Milenio Diario*), ésta debería ser la primera telenovela formal en la historia de la televisión mexicana. Sin embargo es con *Senda prohibida* con que se da origen a la producción de telenovelas en México.

Anunciada bajo el slogan “La novela de las 6:30, su novela Colgate”, a partir del 12 de junio de 1958, el público tenía una cita en Canal 4 para ver esta historia escrita por Fernanda Villeli y protagonizada por Silvia Derbez y Rafael Banquells; la cual se transmitía en vivo –debido a la inexistencia del *videotape*– y en blanco y negro.

Ese mismo año se produjo *Gutierritos*, original de Estela Calderón, en donde Rafael Banquells interpretó a *Ángel Gutiérrez*; un hombre cuya esposa de carácter reacio y dominante lo humilla a cada rato.

También con la participación de María Teresa Rivas y Mauricio Garcés, esta telenovela (anteriormente hecha en radio) convirtió al personaje de *Ángel Gutiérrez* “en el primer icono de los melodramas seriados y tuvo tanto impacto que se hizo común que la gente llamara *Gutierritos* a los hombres sumisos”²³

Durante sus primeros años, el melodrama variaba en sus historias; “no se basaban en la fábula de *La Cenicienta* o de la eterna mártir. Al contrario, se centraban en personajes casi diabólicos, encarnación irracional del mal encantado”²⁴; como ejemplo tenemos a *Teresa* (1959), de la inspiración de Mimí Bechelani.

Con las actuaciones de Maricruz Olivier, Aldo Monti, Luis Beristáin y Beatriz Aguirre, esta tercera producción mexicana giraba en torno a una mujer que ascendía socialmente manipulando a sus amantes gracias a su belleza.

²² Álvaro Cueva. *Telenovelas en México*. Pág.26

²³ Ibid. Pág. 91

²⁴ Luis Reyes de la Maza. *Crónica de la telenovela. México sentimental*. Pág. 18

En esta época aún no nacían los productores de televisión, y los patrocinadores de los melodramas —en particular la empresa *Colgate Palmolive*— tomaban las decisiones importantes “en cuanto a la dirección escénica, de cámaras, iluminación y, sobre todo, la historia y el elenco a interpretarla”²⁵

En los años sesenta, cuando todavía persistía esta situación, se experimentó con la producción de telenovelas matutinas que pasaban a las 10:30 a.m.: *Secretaria o mujer* (1960), *Cielo sin estrellas* (1961) y *Abismos de amor* (1961). Sin embargo no tuvieron éxito y sólo los melodramas transmitidos en horarios vespertinos conservaron su lugar y se consolidaron en el gusto del público.

Dicha consolidación inició con la aparición de dos avances tecnológicos: el *videotape*, que permitía la corrección de errores en la edición; y el *apuntador*, gracias al cual los actores decían sus parlamentos sin necesidad de memorizarlos, dado que una persona los leía y se los comunicaba por medio del también llamado ‘chícharo’.

Autores como Gabino Carrandi y Nora Mazziotti afirman que con la invención del *videotape* se comenzó una etapa de desarrollo importante en el melodrama televisivo; progreso que en un principio sólo consistía en adelantar la producción de episodios para después —enlatados— mejorarlos por medio del montaje.

Y si bien a 50 años de existencia la telenovela ha progresado en la medida que lo han hecho las televisoras en su infraestructura —instalaciones, equipamiento, técnicas de grabación y edición— también es posible percibir sus avances deteniéndonos en los diversos tratamientos que se les han dado a las historias de amor a lo largo del tiempo.

TELENOVELAS DE TEMÁTICA CONVENCIONAL

Son aquellas en donde se representa la clásica historia de *La Cenicienta*; es decir, cuando una mujer humilde se enamora de un hombre adinerado (o viceversa), y que tras vencer una serie de obstáculos logra consolidar su amor.

Los melodramas producidos por Televisa manejan esta anécdota; pues es común que sus historias planteen diferencias de clase entre sus personajes, lo cual conlleva obviamente a un amor imposible marcado por los prejuicios sociales en torno al dinero.

El ejemplo más representativo de este tipo de telenovelas es *María Isabel*, una producción de Valentín Pimstein que tras su aparición en las pantallas mexicanas en 1966, hizo historia por haber significado el traslado de una historieta al lenguaje telenoveler.

Original de Yolanda Vargas Dulché, este melodrama lo estelarizó Silvia Derbez; quien interpretó a una humilde muchacha de campo que luego de emigrar a la ciudad para trabajar como sirvienta, se casa con su viudo y millonario patrón, transformándose ‘en una distinguida dama de sociedad’.

²⁵ Osvlado Granados Ramírez y Alberto Martínez Cruz. *La telenovela en Televisión Azteca*. Pág. 20

El personaje de largas trenzas y vestimenta indígena ‘que llega a la conquista de la ciudad y de un apuesto galán’, regresó a la pantalla chica en 1997 con la segunda adaptación televisiva de la citada historietita; ahora bajo el título completo de *Si tú supieras, María Isabel*, producción de Carla Estrada e interpretado por Adela Noriega.

En 1979, llegaría a las pantallas mexicanas otra historia que hasta el momento se recuerda como la más exitosa de esa década: *Los ricos también lloran*; misma que le abrió a México las puertas de mercados internacionales como los de Europa Oriental, Asia y Medio Oriente.

Esta producción de Valentín Pimstein, convirtió a Verónica Castro en ‘la máxima estrella del género’ por su interpretación de *Mariana*: una lustradora de calzado que tras la pérdida de su único familiar es recibida por caridad en la casa de un millonario, en donde encuentra el amor casándose con el hijo de éste.

Escrita por Inés Rodena, *Los ricos también lloran* se dividió en dos partes. En su primer desarrollo, la historia de la *Cenicienta* se volvió realidad cuando el amor de los protagonistas se consolida en la unión matrimonial. Mientras en la continuación de la misma, María Zarattini y Carlos Romero contaron cómo la heroína enloquece al grado de regalar a su hijo.

Los ricos también lloran –historia gracias a la cual se idolatró a Verónica Castro en España, China, Rusia e Italia– tuvo su primer refrito en 1995 con la adaptación que Carlos Romero hiciera del argumento original de Inés Rodena. El título: *María la del barrio*, melodrama que cerró la trilogía de las *Marías* protagonizadas por Thalía en dicha década.

Ejemplos como el de *María Isabel* y *Los ricos también lloran* son tan sólo algunas muestras de las muchas telenovelas producidas en nuestro país clasificadas como ‘tradicionales’ y que se han realizado tanto en Televisa como en Televisión Azteca; pese a que esta última nació con la premisa de ofrecer a los espectadores una nueva alternativa televisiva.

Tan sólo basta mencionar que *A flor de piel* (1994) –segunda producción melodramática de Televisión Azteca– contaba “el romance entre una joven humilde dedicada a grabar fiestas en video y el hijo de un millonario que a su vez se siente responsable por la muerte de su único hermano”²⁶

Con las actuaciones estelares de Mariana Garza y Gerardo Murguía, esta historia *original* de Eric y Solange Krohnengold se constituyó en el último trabajo de la compañía O’Farril Asociados con TV Azteca; quien lo menos que pretendía era utilizar la fórmula que por años le diera satisfacciones a Televisa.

²⁶ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 15

Sin embargo, paradójicamente la empresa de Ricardo Salinas Pliego lograría apuntarse su primer éxito internacional con *La hija del jardinero* (2003), un melodrama producido por Igor Manrique que se exportó a países como Rumania, Francia e Italia con la historia de *Luisa Fernanda*; una joven de escasos recursos que se enamora de un muchacho rico sin imaginar que es dueña de una inmensa fortuna.

DEL ODIO AL AMOR...

De las telenovelas de temática convencional se han derivado algunas variantes en el manejo de sus historias, cuyo único fin es mantener el interés del televidente. Por ejemplo, ciertos melodramas se han inspirado en el refrán, *'del odio al amor sólo hay un paso'*; sin embargo, no todos mantienen la anécdota del cuento de hadas del que hemos hablado.

La primera telenovela centrada en desarrollar la historia amorosa de una pareja que se debatía entre el amor y el odio fue *Desencuentro* (1964); la cual trataba de una joven que presa de sus deseos de venganzas se propone conquistar al supuesto responsable de la muerte de su padre. Sin embargo, termina enamorada de él y por lo tanto con un constante sufrimiento.

Este mismo enredo lo vimos en la telenovela juvenil *Rebelde* (2004), que bajo la batuta de Pedro Damián, se representó con la línea amorosa entre los personajes de *Mía* (Anahí) y *Miguel* (Alfonso Herrera); aunque cabe destacar que de ningún modo fue una nueva versión de *Desencuentro*.

No obstante, el melodrama que bajo tal esquema alcanzara un éxito indiscutible convirtiéndose también en un clásico de la televisión mexicana fue *La mentira*; una producción más de Ernesto Alonso que salió 'al aire' en 1965, en Canal 2.

Protagonizada por Julissa y Enrique Lizalde, la historia escrita por Caridad Bravo Adams sobre un hombre que experimentaba amor y odio por la mujer a quien creía la responsable de la muerte de su hermano, repitió en su adaptación televisiva el éxito indiscutible que había alcanzado en su versión radiofónica.

También cimentadas en el refrán anteriormente citado, existen telenovelas donde la protagonista demuestra su 'heroísmo' sacrificando su amor en beneficio de su familia. Por este motivo, se ve obligada a casarse con un hombre a quien no ama, pero por el cual empieza a sentir un amor verdadero conforme avanza la historia.

Escrita por Caridad Bravo Adams y producida por el llamado 'Señor Telenovela', Ernesto Alonso, *Bodas de odio* (1983) cautivó al público con la historia de una joven (Christian Bach) que se casa con un rico empresario (Miguel Palmer) para salvar la fortuna de su familia, aunque su corazón le pertenecía a un militar (Frank Moro).

En el 2003, Carla Estrada encabezaría el equipo de producción de *Amor real* (segunda versión de *Bodas de odio*) donde Adela Noriega, Fernando Colunga y Mauricio Islas interpretaron los roles principales, y que tras haber finalizado el 13 de octubre de 2003 en su horario estelar de las 21:00 hrs., se retransmitió en Canal 2 a partir del 19 de enero del 2004, pero ahora a las 5 de la tarde.

Doménica Montero (1978), *La indomable* (1987), *Valeria y Maximiliano* (1991) y *Apuesta por un amor* (2004) son también ejemplos de este tipo de tratamiento; cuyo rasgo en común es el carácter fuerte de las 'heroínas'. No obstante la primera se diferencia del resto, porque sólo hasta el final de la historia se efectúa un enlace matrimonial entre sus protagonistas.

Original de Inés Rodena, *Doménica Montero* era una mujer que tras ser 'plantada' en el altar se refugia en su hacienda donde muestra la dureza de su carácter. Sin embargo cuando llega un atractivo y bondadoso hombre a la región, los fantasmas de su pasado la atormentan, pues había jurado no volver a amar.

Promocionada bajo el slogan 'Nació para el amor, vive para el odio', en esta producción de Valentín Pimstein, el principal obstáculo lo constituía precisamente el carácter de la heroína; quien a la defensiva por el engaño sufrido se niega a reconocer que se enamoró de nuevo.

Para 1995, esta historia volvería a la televisión mexicana bajo el título de *La dueña*, una producción de Florinda Meza que consolidó a Angélica Rivera como protagonista, gracias a la adaptación de María del Carmen Peña, Carlos Daniel González y Alejandro Orive, quienes conservaron en *Regina* a una mujer de nobles sentimientos, oculta bajo una máscara de dureza que sólo el verdadero amor logra redescubrir.

La indomable –protagonizada por Leticia Calderón y Arturo Peniche– trataba de una mujer de carácter difícil que pese haberse casado por interés, termina enamorada de otro hombre a quien supuestamente despreciaba. Un argumento original de Hilda Morales cuya segunda versión dentro del ámbito juvenil (*Alma rebelde*, 1999), no contó con el apoyo del público tal como lo hiciera la primera producción telenoveler de Julissa.

La historia original y adaptación de Nora Alemán que bajo la batuta de Carlos Sotomayor se llamó *Valeria y Maximiliano*, es una telenovela todavía recordada por muchos debido al apasionado romance entre una chica rica y mimada, transformada en una mujer de carácter tras perderlo todo y sacrificarse por su familia, y un hombre de mundo que le perdona cualquier desplante, excepto que se haya casado con él sin amor.

No obstante en esta telenovela dirigida por Luis Vélez, Luis Miguel Barona y Claudio Reyes Rubio, al final triunfa la felicidad sobre el orgullo de los personajes a quienes Leticia Calderón y Juan Ferrara les dieron vida.

Versión mexicana de la colombiana *La potra zaina*, Angelli Nesma produjo *Apuesta por un amor* que con la dirección escénica de Alfredo Gurrola y Benjamín Cann representó de manera más tradicional la anécdota de la mujer de reacio carácter (Patricia Manterola) que se une en matrimonio con un hombre al cual desprecia (Juan Soler); pero con quien no sólo conoce el verdadero amor sino también procrea un hijo.

LA NOBLEZA PERDIDA

Una variante más de las telenovelas de temática convencional que con frecuencia está ligada a la representación de *La Cenicienta*, se encuentra en aquellas historias donde las heroínas humildes son de origen noble, sólo que no lo saben y por ello su relación amorosa se torna imposible.

De la inspiración de Yolanda Vargas Dulché, en 1970 se volvió a adaptar una historieta al lenguaje televisivo, en esta ocasión le tocó el turno a *Yesenia*; una joven a la cual sus abuelos aristocráticos regalaron a una pareja de gitanos por considerar que fue producto del ‘pecado’.

Con Fanny Cano interpretando a la gitana que se casa con un militar bajo las leyes de su ‘tribu’, Valentín Pimstein utilizó como recurso narrativo el secreto sobre el verdadero origen de la protagonista. Así –tal como se había planteado en la revista *Lágrimas y Risas*– *Yesenia* descubre por medio de una medalla que es hija de una mujer millonaria, desesperada por encontrarla.

Del mismo productor, *La venganza* llegó a las pantallas mexicanas en 1977; la cual en la adaptación de Tere Medina, narraba la historia de una mujer pobre que luego de casarse con un ‘junior’ y sufrir toda clase de humillaciones, se marcha del pueblo para después regresar convertida en una millonaria distinguida a quien nadie reconoce.

¿Y cómo es que la heroína de este melodrama original de Inés Rodena se vuelve dueña de una inmensa fortuna? La respuesta es sencilla: el personaje interpretado por Helena Rojo no era más que la hija perdida de un magnate al que encontró ‘por casualidad’ en su paso por la ciudad.

Marimar, segunda entrega de la trilogía de las *Marías* de Thalía, consistió precisamente en una nueva versión de *La venganza*, aunque ahora fue Verónica Pimstein la encargada de supervisar todo el trabajo de producción; para lo cual decidió que Carlos Romero hiciera la adaptación, mientras Beatriz Sheridan y Juan Carlos Muñoz dirigían las escenas.

Otra telenovela en donde se empleó un secreto de este tipo como estrategia melodramática para crear suspenso y mantener la atención del público, se hizo presente en *El privilegio de amar* (1998), versión mexicana del melodrama venezolano *Cristal*.

En la adaptación de Liliana Abud sobre la historia original de Delia Fiallo, *Cristina* (Adela Noriega) es una muchacha humilde que mientras lucha por convertir realidad su ilusión de ser modelo se enamora de *Víctor Manuel* (René Strickler), ‘hijo’ de la dueña de la casa de modas donde trabaja.

En un principio *Víctor Manuel* sólo la corteja para ‘jugar’ con ella; sin embargo cae en las redes de su propia trampa y termina perdidamente enamorado de *Cristina*. Pero cuando decide hacer pública su relación a pesar de los prejuicios de su madre, reaparece *Tamara* (Cinthia Klitbo) –su exnovia– quien se alía con *Luciana Duval* (Helena Rojo) para separarlos.

Mas cuando ésta se entera que *Cristina* es la bebé recién nacida que abandonó por falta de recursos, su actitud de mujer altiva, prepotente, orgullosa y dura de carácter se modificó para dar paso a la madre que busca conseguir el perdón de la hija, a quien en su momento le hiciera ‘la vida de cuadritos’.

Pero en contraste con estos melodramas denominados ‘tradicionales’, tenemos la emisión de una historia que se alejó de la visión en donde a la mujer se le estereotipaba como la fémica portadora de una enorme belleza, gracias a la cual ascendía al no tener mayores aptitudes. De ella hablaremos brevemente a continuación.

LA ASPIRACIÓN VUELTA MUJER

En 1970, cuando nuestro país ya exportaba sus melodramas a diversas naciones del mundo, Televisa recibió con los brazos abiertos una producción extranjera proveniente de Perú: *Simplemente María*.

Basada en la historia de la criada y madre soltera que se supera gracias a una máquina de coser hasta convertirse en una famosa diseñadora de modas, esta telenovela es considerada “el programa de televisión más popular de todos los tiempos en Perú y en la mayoría de los países de Latinoamérica”²⁷

Escrita por Celia Alcántara, *Simplemente María* dejó huella en su paso por México gracias al mensaje social que presentó durante el transcurso de la trama; pues su protagonista *María Ramos* –a diferencia de la *María Isabel* de Yolanda Vargas Dulché– se superó por su talento y no por conquistar el corazón de su millonario patrón.

El personaje interpretado por Saby Kamalich era una joven provinciana llena de ingenuidad que al llegar a la ciudad se enamora de un aristocrático estudiante de medicina, *Roberto Caride* (Ricardo Blume); el cual la seduce y la embaraza para después abandonarla por casarse con alguien de su misma clase.

Pero lejos de aferrarse a ese amor imposible, decide olvidarlo y se concentra en aprender a leer, a escribir y a coser; actividades que la ayudan a superarse y conseguir un trabajo como modista. Por eso es que *María Ramos* es “un personaje poco habitual, pero mucho más positivo: la mujer trabajadora, creativa e independiente...”²⁸

Este melodrama, cuyo primer éxito lo obtuvo gracias a su adaptación radiofónica en 1948, cautivó a las amas de casa mexicanas al superar los niveles de audiencia de las telenovelas nacionales. Y cómo no hacerlo si les ofrecía un mensaje de superación personal a través de un personaje más real que ficticio: “una migrante que supera las dificultades, se alfabetiza y adquiere una profesión”²⁹

²⁷ Sitio web: <http://www.tvnovelasperu.com>

²⁸ Luis Reyes de la Maza. Op. Cit. Pág. 651

²⁹ Nora Mazziotti. Op. Cit. Pág. 70

Simplemente María se emitió en su versión peruana en países como Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Estados Unidos, El Salvador, Honduras, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

En todos estos lugares aumentaron las demandas en cursos de costura y alfabetización así como en las ventas de máquinas de coser, herramienta que ayudó a su protagonista a lograr sus metas.

Para 1989, Valentín Pimstein produjo la versión mexicana de este clásico; mismo que adaptado por Carlos Romero, Kari Fájér y Gabriela Ortigoza, tuvo a Victoria Ruffo en el papel de la campesina deshonrada que, por amor a su hijo, se convierte en una diseñadora de modas de fama internacional.

Adaptación número ocho de la historia escrita por Celia Alcántara, *Simplemente María* “fue un auténtico fenómeno social en muchas plazas, especialmente en la ex comunista Europa Oriental”³⁰ Pero ante todo podríamos decir que se constituyó en una nueva alternativa para representar a la mujer con expectativas de superación.

Ahora nos centraremos en una semblanza de las telenovelas que han contribuido a la evolución del género por el manejo de su contenido. A saber, los melodramas históricos y de corte ‘didáctico’ que aparecieron en la década de los 60’ y 70’, respectivamente. Así como las historias infantiles y juveniles que al dirigirse a un público en particular han formado parte de la barra melodramática del ‘Canal de las Estrellas’.

TELENOVELAS HISTÓRICAS

Hicieron su aparición en las pantallas mexicanas en 1962 con *Sor Juana Inés de la Cruz*, una producción ‘austera’ de Ernesto Alonso que basada en la historia original de Pablo Palomino y Luis Antonio Camargo, abordó la vida de la mujer que “después de haberse convertido en la más grande escritora, poeta y pensadora del Virreinato mexicano, renunció a todo para obedecer su orden religiosa”³¹

A ésta le siguió *México 1900* (1964), escrita por Fernanda Villeli, en donde la protagonista fue una muchacha humilde “que padece los estragos de la Revolución y termina como bailarina en un teatro de revista de principios del siglo XX”³²

Así se empezó a formular una definición de la telenovela histórica: “aquella que se centra en hechos verídicos de la historia de nuestro país, combinándose con acontecimientos y personajes ficticios...haciéndolos parecer paralelas en tiempo y espacio”³³

Dichas características se incluyeron en *Maximiliano y Carlota* (1965); una adaptación televisiva de Guadalupe Dueñas en donde se ponía a Benito Juárez, como el villano de la trágica historia del emperador Maximiliano de Habsburgo y su esposa.

³⁰ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág.175

³¹ Ibid. Pág. 177

³² Ibid. Pág. 139

³³ Jesús Haro Sandoval. *La telenovela mexicana: mundo de realidades y ficciones*. Pág. 48

En 1967, Miguel Alemán Velasco le pidió a Ernesto Alonso que hiciera un melodrama de este mismo corte, en el cual se ‘limpiara’ la imagen del ‘Benemérito de las Américas’; fue entonces cuando surgió *La tormenta*, escrita por Miguel Sabido y Eduardo Lizalde.

En dicha telenovela se trató “la historia política de México desde la Constitución de 1857 hasta el estallido de la Revolución de 1910, haciendo hincapié en el Gobierno de Benito Juárez”³⁴ De este modo se dejó en claro ante el público que fue un hombre que supo sacar adelante al país en una época crítica.

El carruaje (1972), producida por Ernesto Alonso y Miguel Alemán Velasco, también destacó el papel heroico del presidente Juárez, pero ahora durante la Guerra de Reforma y con el argumento de Carlos Enrique Taboada y José Antonio Monsell.

Todas las telenovelas históricas han requerido estudios cuidadosos sobre los diversos periodos que han abarcado en cada una de sus tramas; por ejemplo, la lucha por la Independencia de México representada en *Los caudillos* (1968), un melodrama escrito y adaptado al lenguaje televisivo por Eduardo Lizalde y Miguel Sabido.

O bien de los personajes cuya importancia en la historia de nuestro país es innegable, razón que les ha valido convertirse en ejes centrales de estos melodramas. Tal fue el caso de *El vuelo del águila* (1994), donde Enrique Krauze y Fausto Zerón–Medina pusieron como hilo conductor de la trama el nacimiento, pasión y muerte de Porfirio Díaz.

Sin embargo, tras el final de *La antorcha encendida* (1996), este tipo de telenovelas desapareció de la barra de telenovelas de Televisa; mientras que Televisión Azteca ni siquiera las ha producido. Por lo tanto sería interesante que ante los recientes cambios vividos en el país, las dos empresas se arriesgaran a ofrecer una visión melodramática de un segmento histórico de México.

TELENOVELAS DIDÁCTICAS

Como pudimos ver, varios de los argumentos de las telenovelas históricas fueron autoría de Miguel Sabido. Para la década de los setenta, su nombre volvería a destacar sólo que ahora con melodramas cuyo objetivo de combinar el entretenimiento con fines educativos, llevó a denominarlos también ‘de prodesarrollo’ o ‘educativos’.

La primera telenovela de este corte fue *Ven conmigo* (1975) –una historia de Celia Alcántara, Guillermina Rivas y Miguel Sabido– la cual “mostraba los beneficios de la educación para adultos y procuraba motivar al auditorio a seguir estudiando”³⁵ Posteriormente, se produjeron otras tres del mismo estilo, cada una con un objetivo en particular:

³⁴ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 118

³⁵ Álvaro Cueva. *Sangre de mi sangre*. Pág. 44-45

- *Acompáñame* (1977), melodrama surgido de la pluma de Carlos Olmos y Miguel Sabido que hablaba sobre la planificación familiar, a través de varias trabajadoras sociales convencidas de que la familia pequeña vive mejor.
- *Vamos juntos* (1978), adaptación televisiva realizada por Estela Calderón y Miguel Sabido, que aprovechó el ‘Año Internacional del Niño’ para abordar la importancia de educarlos, quererlos y sobre todo de no golpearlos.
- *Caminemos* (1980), telenovela escrita por Carlos Olmos en donde se abordó el tema de la falta de educación sexual entre adolescentes y que le valió a México ganar “el Premio Anual de la excelencia en Nueva York en la categoría de Mejor Programa Internacional”³⁶

Estos melodramas dejaron verdadera huella en la historia de la televisión mexicana; pues no sólo cumplieron su función de entretener a los espectadores, también lograron otras metas de acuerdo a la temática abordada en cada uno de ellos.

En la transmisión de *Ven conmigo* –emitida desde diciembre de 1975 hasta el mismo mes pero de 1976– “se registraron 939,765 inscripciones al sistema abierto, lo cual representó un aumento de 63 por ciento respecto al año inmediato anterior”³⁷ *Acompáñame*, por su parte, contribuyó a reducir los índices de natalidad en nuestro país al apoyar campañas gubernamentales con el mismo objetivo.

Las telenovelas didácticas, si bien no se han vuelto a producir desde 1980, forman parte de la evolución temática del melodrama mexicano en la medida que, sin olvidar la esencia del género, constituyen un antecedente importante de Televisa por integrar de alguna manera problemáticas de actualidad al mundo de la ficción.

No obstante, como en su momento lo afirmara el escritor Miguel Sabido, “la televisión, y particularmente las telenovelas, jamás han buscado convertirse en salón de clases para su auditorio, *por ello siempre buscó* una metodología establecida para hablar del aborto, el divorcio y la falta de incentivos para el desarrollo infantil”³⁸

TELENOVELAS INFANTILES

Se dijo antes que existen ciertos tipos de telenovelas que se han preservado desde su surgimiento hasta la actualidad en la programación televisiva. Historias que han hecho evolucionar el género pues al ir dirigidas a un sector del público en específico, hicieron necesario replantear su tratamiento; dado que no es lo mismo escribir para el público femenino que hacerlo pensando en el gusto de los niños o los jóvenes.

Una difícil tarea como esa se inició en 1971 con *La recogida*; melodrama escrito y adaptado por Julio Porter que contaba los placeres ocultos de la directora de un orfanato que gozaba atormentando a una niña, cuyo sueño era encontrar a sus padres. Sin embargo, quien conquistó plenamente el gusto de los niños fue *Mundo de juguete* (1974).

³⁶ Álvaro Cueva. *Telenovelas en México*. Pág. 37

³⁷ Adrián Rueda. *Proceso de producción de una telenovela en México*. Pág.11

³⁸ Cabello, Lérica. *El Universal*. Espectáculos. Pág.1, 8 de junio de 1998.

Basada en el éxito argentino *Papá corazón*, *Mundo de juguete* hizo que la fantasía se hiciera realidad con la presencia de una nana a quien sólo *Cristina* (Graciela Mauri) podía ver y visitar de vez en cuando, para que la aconsejara en su misión de lograr que su padre se casara con una novicia del colegio donde estudiaba.

De esta forma, si estableciéramos un concepto de la telenovela infantil, diríamos en principio que va dirigida a los niños; y aunque pareciera ser bastante obvio, es precisamente por este motivo que se vuelve indispensable la presencia de un personaje con las características propias de un infante.

Dicha tendencia continuó en *Chispita* (1982), la versión mexicana del melodrama argentino *Andrea Celeste*, que bajo la producción de Valentín Pimstein tenía como protagonista a una niña huérfana; la cual luego de cumplir su sueño de ser adoptada, se enfoca en sacar de la tristeza y amargura a la verdadera hija de su protector.

Sin embargo en la cuarta producción de este tipo hubo un cambio significativo; no sólo se aumentó el número de personajes infantiles, sino que además ubicó la historia en los dos escenarios principales en los que se desarrolla cualquier niño: la escuela y el hogar.

Si bien las aventuras de *Cristina* en *Mundo de juguete* se dividían entre sus travesuras dentro del colegio y las que realizaba en su casa, es preciso mencionar que tal entorno difícilmente podría equipararse al que experimentaban sus espectadores; sobre todo porque la mayoría de los niños mexicanos estudiaban en escuelas públicas.

Este motivo explica por qué *Carrusel* (1989) se constituyó en un fenómeno en Singapur, Indonesia, Filipinas, China, Brasil, Egipto, Líbano, Turquía y en algunos países hispanoamericanos; pues representó de forma verosímil el ambiente de una escuela primaria así como el amor fraterno que suele surgir entre una profesora y sus alumnos.

En el argumento original de Abel Santacruz se le otorgó relevancia a los conflictos familiares, raciales y amorosos de los cuales son víctimas los niños. Por ello, en la adaptación de Lei Quintana y Claudia Esther O'Brien, se abordaron problemáticas como abandonar los estudios por falta de dinero o asimilar a tan temprana edad el divorcio de los padres.

El productor Valentín Pimstein también se preocupó porque se mostrara la importancia que tienen los profesores en el desarrollo infantil; ya que la escuela, al convertirse en una segunda casa para los niños, es la institución donde se le inculcan valores y principios.

Así pues, la maestra *Ximena* –interpretada por Gabriela Rivero– se transformó en amiga de sus alumnos, a quienes aconsejaba sobre las inquietudes que tenían, con el fin de orientarlos o hacerles entender si su comportamiento era adecuado o no. Tal como lo hizo con *María Joaquina*, una niña bonita de clase alta, pero prepotente que discriminaba a *Cirilo* por su color de piel, o a *Laura* y a *Jaime* por su aspecto obeso.

Es por eso que en *Carrusel* (1989) –versión mexicana de la telenovela argentina *Jacinta*– encontramos muchas de las características que definieron los melodramas infantiles. Es decir, un grupo de niños que pese a sus diferencias sociales o económicas descubren el valor de la amistad; mientras al mismo tiempo experimentan situaciones que los hacen madurar.

Ejemplo de ello es *El diario de Daniela* (1998), una producción de Rosy Ocampo, en donde Daniela Luján encarna a la hija de un empresario teatral que madura tras la inesperada muerte de su madre; pero que cuenta con el cariño sincero de sus amigos así como de *Martín*, el niño que para ella representa la ilusión del primer amor.

Escrita por Fernanda Villeli y Marcela Fuentes, a partir de *El diario de Daniela* se determinó que en adelante este tipo de telenovelas contara a la par y con la misma fuerza dos historias de amor: una adulta y otra infantil. De esta manera, las aventuras de *Daniela* se enfocarían en lograr que su padre alcanzara la felicidad con una muchacha humilde que trabajaba en su compañía teatral.

Esta telenovela es considerada un ‘fenómeno de fin de milenio’, porque fue la primera del ámbito infantil en incluir la música como elemento esencial de la historia. A tal grado que su final se transmitió en vivo desde el Estadio Azteca, donde más de 110 mil personas disfrutaron de un magno concierto conformado por los temas que integraron el disco oficial del melodrama.

Gracias a *Luz Clarita* (1996) –producida por Mapat y bajo la dirección de Pedro Damián– las historias infantiles se apropiaron del horario de las cuatro de la tarde; pero no todas las que se transmitieron por Televisa en la década de los noventa acapararon la atención del público como lo hiciera *El diario de Daniela*.

Sólo con la llegada del tercer milenio y las producciones de Rosy Ocampo en este ramo se lograría dicho objetivo; ya que a partir del 2000 con la emisión de *Amigos por siempre* –protagonizada por Martín Ricca y Belinda– se volvió una constante incluir dentro de la barra melodramática de Canal 2, una producción infantil por año.

Así le siguieron: *Aventuras en el tiempo* (2001), *Cómplices al rescate* (2002), *Alegrijes y rebujos* (2003) y *Misión S.O.S., aventura y amor* (2004); las cuales se caracterizaron por su tendencia hacia lo fantástico.

Y aunque Rosy Ocampo se convirtió en la productora ‘estrella’ de las telenovelas infantiles de Televisa en el tercer milenio, en el 2005 estas historias finalizaron un ciclo con el desenlace de *Pablo y Andrea*. Pues se terminó su producción para dar paso a la versión mexicana de la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea*, bajo el título *La fea más bella*.

En Televisión Azteca sólo se han producido dos telenovelas infantiles *Tric Trac* (1997) y *Chiquititas* (1999); sin embargo, ambas representaron un rotundo fracaso para la empresa en su tarea por ganar la atención de los niños.

Bajo la batuta de Elisa Salinas y Juan David Burns, *Tric Trac* tenía como protagonista a un perro parlanchín, procedente de un país mágico, que ayudaba a niños de la calle y ancianos; pese a ello, la historia original de Eric Vonn prácticamente pasó ‘sin pena ni gloria’.

Mientras que *Chiquititas* –estrenada el 4 de enero de 1999 por Canal 7– aunque estaba programada para transmitirse con una duración de 250 capítulos, a través de los cuales se pretendía mostrar el abandono de los niños rescatando los valores humanos, “tuvo que ser recortada a más de la mitad por falta de rating, y por ende, de anunciantes”³⁹

Es preciso señalar que este melodrama fue una coproducción entre TV Azteca y TELEFE de Argentina y cuyo argumento original lo escribió Patricia Maldonado, la misma que para el 2004 creara la idea de *Rebelde way*; un éxito argentino que Pedro Damián convertiría en todo un fenómeno con su versión mexicana titulada simplemente *Rebelde*.

TELENOVELAS JUVENILES

Al igual que los infantiles, el melodrama de corte juvenil surgió con el propósito de atraer a un público que se sentía poco cautivado por el género; pero además –y sería una mentira omitirlo– por el lucro que traería consigo llegar al gusto de un público cuyos índices de consumo son altos.

Ante esta perspectiva, Televisa decidió arriesgarse con la creación de historias a través de las cuales los jóvenes pudieran identificarse; y la única forma de lograrlo era que sus personajes y las problemáticas de los mismos tuvieran cierta semejanza con la realidad experimentada por su público meta.

Por ello en 1986 se designó a Carla Estrada –una joven productora recién egresada de la UAM– como la encargada para lograr dicho objetivo. Así, basada en el guión original de Félix B. Caignet, *Pobre juventud* salió ‘al aire’ en Canal 2; sin embargo, la historia que conquistó plenamente a los jóvenes mexicanos se llamó *Quinceañera* (1987).

Protagonizada por Ernesto Laguardia, Adela Noriega y Thalía, esta versión televisiva de la película homónima de Edmundo Báez desató la producción en serie de los melodramas enfocados a los adolescentes, por mezclar elementos del entorno cotidiano con los elementos propios de la narrativa melodramática.

Quinceañera –original de Jorge Durán Chávez– presentó varias temáticas de interés social como el embarazo no deseado, la violación, el tabú de la virginidad y el pandillerismo; motivo por el cual obtuvo un éxito colosal al grado que el horario de las siete de la noche se convirtió en el horario juvenil por excelencia.

³⁹ Osvaldo Granados Ramírez y Alberto Martínez Cruz. Op. Cit. Pág. 73

No obstante el tratamiento otorgado a dichos temas de ninguna manera relegó a segundo plano las historias de amor de las protagonistas; por el contrario siempre se priorizaron al grado que, según veremos en el capítulo III, la manera como se abordaron y/o resolvieron cae en lo inverosímil si tomamos en cuenta que buscaba acercarse a la realidad que en ese momento vivían los jóvenes.

Pero cuando Estrada dejó de producir estos melodramas y Luis de Llano apareció en la década de los 90', su contenido se modificó; pues se olvidaron las temáticas fuertes para dar paso a las anécdotas rosas, camino que abrió *Alcanzar una estrella*.

Estelarizada por Mariana Garza y Eduardo Capetillo, esta historia hablaba de una joven fea y acomplejada que no sólo consigue que el cantante 'de moda' se enamore de ella, sino además se transforma en una estrella de la música.

A partir de este argumento escrito por Jesús Calzada, las telenovelas juveniles que desfilaron por 'el Canal de las Estrellas' se caracterizaron por las aptitudes artísticas de sus personajes así como sus sueños de convertirse en grandes estrellas de la música; anhelos que obviamente al final de la trama se hacían realidad.

Alcanzar una estrella II (1991), *Muchachitas* (1991), *Agujetas de color de rosa* (1995), *DKDA, sueños de juventud* (1999), *CLAP, el lugar de tus sueños* (2003) y *Rebelde* (2004) son algunos títulos que han manejado un tratamiento similar sobre la 'lucha' de los nuevos talentos por incursionar en la farándula.

Sin embargo todas ellas dejaron de lado "los problemas de la saturación de actores, las palancas de algunos de ellos y del acoso sexual con los jóvenes para darles una 'oportunidad' en el medio..."⁴⁰

Muchachitas (1991) –escrita por su mismo productor, Emilio Larrosa– narraba la historia de cuatro jóvenes estudiantes de una academia de artes escénicas que, pese a sus diferencias socioeconómicas, se vuelven amigas por compartir un sueño: alcanzar la fama.

Con Tiaré Scanda, Cecilia Tijerina, Kate del Castillo y Emma Laura en los roles principales, esta telenovela significó una evolución para el género al aumentar el universo de protagonistas y con ello la posibilidad de representar las temáticas actuales por medio de la diversidad de personajes.

La adaptación televisiva hecha por Alejandro Pohlez y Verónica Suárez instituyó un rasgo que continúa vigente en la actualidad en estas historias. Es decir, el establecimiento de ocho jóvenes protagonistas (cuatro mujeres y cuatro hombres) con características físicas y psicológicas distintas.

Luego de la transmisión de *Muchachitas*, fueron pocos los melodramas juveniles que giraron en torno a una sola pareja protagónica, como ejemplo tenemos a *Mágica juventud* (1992), *Agujetas de color de rosa* (1995), *Canción de amor* (1996), *Mi pequeña traviesa* (1997), *Preciosa* (1998), *Amor gitano* (1999) y *Alma rebelde* (1999).

⁴⁰ Ma. De Lourdes Hernández Viramontes. Op. Cit. Pág. 140

Para el tercer milenio, Pedro Damián –quien ya había comandado algunas telenovelas para el Canal 2– se ha instaurado como el productor ‘estrella’ de Televisa en el rubro que nos ocupa; la mayoría de ellas adaptaciones de éxitos extranjeros, siendo sólo una el ‘refrito’ de una telenovela que tiempo atrás dejara huella en la historia de la televisión mexicana: *Quinceañera* (1987).

Con la participación de Anahí, Kuno Becker, Ana Layevska y Valentino Lanús, *Primer amor a mil por hora* (2000) abordó el trastorno alimenticio de la bulimia como la problemática central de la historia; sin olvidar el ingrediente fundamental de todo melodrama, el amor. Mientras que sus siguientes trabajos: *Clase 406* (2002) y *Rebelde* (2004), gozarían de la aceptación del público por la mercadotecnia impregnada.

Versiones mexicanas de *Francisco, el matemático* (colombiana) y *Rebelde way* (argentina) respectivamente, dichas historias compartieron algunos rasgos en específico; entre ellos:

- La división por temporadas
- El desarrollo de la trama en instituciones educativas
- La presencia de un profesor como consejero de los alumnos y
- El lanzamiento y promoción de un disco con temas interpretados por sus protagonistas.

Estas características son similares a las que en su momento presentaron las telenovelas infantiles; sin embargo a diferencia de éstas, los melodramas juveniles siguen presentes en la barra programática de ‘el Canal de las Estrellas’ desde hace veinte años.

Si en este somero análisis sobre las telenovelas juveniles en México no se incluyen aún los trabajos que Televisión Azteca ha realizado en el ramo es porque en el capítulo dos de la presente investigación, nos daremos cuenta que su formato es en cierta medida semejante a los de tipo convencional.

Ejemplo de ello es *La hija del jardinero* (2003), producida por Igor Manrique, que triunfó en diversos países de Europa gracias a su representación de la clásica historia de *La Cenicienta* combinada con la nobleza perdida.

Además que melodramas como *Enamórate* y *Dos chicos de cuidado en la ciudad*, transmitidos en Azteca 13 en el 2003, copiaron estrategias establecidas por Televisa para acaparar la atención del público juvenil. Esto es, la inclusión de ‘estrellas’ de la música del momento como protagonistas de la trama.

Yahir por ejemplo –segundo lugar del *reality show* titulado *La Academia*– interpretó al personaje masculino central de la versión mexicana del melodrama argentino *Enamorarte*; en donde igualmente se narra la difícil relación amorosa entre dos jóvenes pertenecientes a distintas clases sociales.

O bien, el caso de *Dos chicos de cuidado en la ciudad* que estelarizaron Raúl Sandoval y Víctor García, también finalistas del citado *reality*, mismos que personificaron a unos muchachos cuyo sueño es convertirse en reconocidas estrellas del canto; anécdota creada por Luis de Llano en la década de los noventa y que indiscutiblemente le funcionó.

TELEVISIÓN AZTECA Y...

Cuando en los noventa Televisa continuaba fiel a sus anécdotas de *La Cenicienta* y las madres abnegadas, se dio el surgimiento oficial de una ‘nueva opción’ para el entretenimiento del público mexicano: Televisión Azteca.

Dicha alternativa –aunque pocas veces se mencione– tiene relación con los inicios de Canal 13, el cual “comenzó a operar el 1º de septiembre de 1968, con la difusión del cuarto informe de gobierno del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz”⁴¹, bajo la dirección de Francisco Aguirre Jiménez.

Aunque el naciente canal fortaleció su área comercial con los patrocinios de empresas como *Sears, Domecq, Chrysler, General Motors, Volkswagen y Liverpool*, sus estrenos cinematográficos, programas de concursos (*Telesorpresas*) y series extranjeras (*La ley del revólver* y *Perry Manson*), no lograron que floreciera; por lo cual Luis Echeverría determinó que pasara a la administración gubernamental en 1972.

A partir de ese momento, se sucedieron cambios en su dirección y programación con la finalidad de que “se difundieran señales de televisión en zonas rurales marginadas, en las que el sector privado –Televisa– no tenía el menor interés de llegar”⁴²

De manera que con la creación del Sistema de Comunicación Social del Gobierno Federal, el 24 de marzo de 1983 (el cual integraba en una misma entidad a los institutos mexicanos de la Radio, de la Televisión y de Cine), Imevisión se fusionó con el canal 13, el canal 8 de Monterrey y otras redes de televisión de la República Mexicana.

Esta reestructuración permitió que por primera vez las telenovelas producidas en distintos países de Latinoamérica, sobre todo las brasileñas y venezolanas, tuvieran cabida en la barra programática de Canal 13, convertido ya en Imevisión. Un ejemplo de ello es *Tieta*, melodrama brasileño que con sus desnudos, escenas de sexo y manejo de un lenguaje fuerte rompió los esquemas tradicionales establecidos por Televisa.

Escrita por Jorge Amado, esta historia hablaba de una mujer pobre que abandona su pueblo para casarse con un hombre rico; pero que tras quedar viuda, regresa a su lugar de origen y sin escatimar nada lo convierte en un lugar con alumbrado, pavimentación y escuelas. Lo escandaloso era que el dinero provenía de la casa de citas que *Tieta* tenía, dado que se prostituía.

⁴¹ Osvaldo Granados Ramírez y Alberto Martínez Cruz. Op. Cit. Pág. 52

⁴² Ibidem.

Sin embargo cuando se pensó que la televisión del estado se consolidaría, se confirmó su privatización en 1990 y la Secretaría de Gobernación anunció la venta de los canales 7 y 22 de la ciudad de México, así como el 8 de Monterrey. Luego, en mayo de 1992, Otto Granados (director general de Comunicación Social de la Presidencia) haría lo propio al mencionar al Canal 13, el periódico *El Nacional* y la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), dentro del paquete de medios.

Fue entonces cuando empezó la pugna entre los grandes inversionistas por adquirir todo el paquete:

“Geo Multimedia, encabezado por Raymundo Gómez Flores; Radio y Televisión del Centro, de Ricardo Salinas y Francisco Aguirre; Corporación de Medios de Comunicación de Adrián Saba, Joaquín Vargas y Clemente Serna; y Fideicomiso BCH o Cosmovisión de Javier Sánchez Campuzano, William Karob y Javier Pérez de Aranda”⁴³

Tras las ofertas, Ricardo Benjamín Salinas Pliego se convirtió en el ganador con 645 millones de dólares y a partir del 2 de agosto de 1993 en la cabeza de Televisión Azteca; una empresa que si bien al principio se enfocó en la transmisión de melodramas extranjeros, no tardó en producir los suyos, y con la compañía O’Farril Asociados hizo su primera telenovela: *El peñón del Amaranto* (1993).

Pero fue hasta 1995 cuando ‘la televisora del Ajusco’ no sólo empezó formalmente la transmisión y producción de sus melodramas de manera consecutiva; sino que se propuso no copiar la fórmula de *La Cenicienta* para ofrecer en cambio ‘algo’ más cercano a la realidad.

LA POLÍTICA FICCIONALIZADA

La telenovela *Con toda el alma* (1995), producción de Juan David Burns, Andrés García y Elisa Salinas, representó el inicio de un nuevo tratamiento para la telenovela mexicana; pues en la historia original de Ligia Lezama, la temática se centraba “en torno a las relaciones psicópatas y sadomasoquistas en donde las mujeres carecían de dignidad y eran las caricaturas del sometimiento”⁴⁴

El desconcierto no sólo se originó por la historia en donde “el adulterio, la prostitución y el alcoholismo se volvían recursos cotidianos para matar el aburrimiento”⁴⁵; también se produjo por la cortinilla de entrada, la cual mostraba a Gabriela Roel (su protagonista) nadando desnuda en una alberca.

Televisión Azteca –comprometida en mostrar situaciones reales dentro de sus historias– se asoció con la productora independiente: ‘Argos’; “creada por Epigmenio Ibarra (periodista, corresponsal de guerra y documentalista), Carlos Payán (periodista y fundador de *La Jornada*) y Hernán Vera (ex-responsable de una estación de guerrilla en El Salvador)”⁴⁶

⁴³ Miguel Sánchez de Armas. *Apuntes para una historia de la televisión mexicana I*. Pág.127

⁴⁴ Ibid. Pág. 66

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Machorro Ríos, Arlina Elia. *La sociedad mexicana en la mirada de Argos: sus telenovelas*. Pág. 12

De dicha alianza se derivó *Nada personal* (1996), un melodrama que pronto llamó la atención del público mexicano porque ‘abordaba diversos aspectos de la política nacional’, a través de la historia de una muchacha que tras el asesinato de su padre y su hermana menor, se enreda en una serie de conspiraciones políticas.

El impacto logrado por esta telenovela igualmente se derivó por el momento político en el cual apareció en las pantallas mexicanas. Esto es, los asesinatos de Luis Donaldo Colosio, José Francisco Ruiz Massieu y el obispo, Juan Jesús Posadas Ocampo; así como por “la devaluación y la huida del ex presidente Salinas; *lo cual debilitó la credibilidad de las Instituciones*”⁴⁷

Nada personal –protagonizada por Ana Colchero y José Ángel Llamas– es considerada un ‘parteaguas’ en la historia de la telenovela en México; pues a partir de ella, diversas producciones han incluido temas relacionados con la política en el desarrollo de sus tramas. Por ejemplo: *Demasiado corazón* (1997), *El candidato* (1999) y *Agua y aceite* (2002), todas ellas de TV Azteca.

Demasiado corazón, si bien no es la continuación de *Nada personal*, sí preservó la línea anecdótica de la misma. Es decir, “mostrar un conjunto de personajes que estaban dispuestos a trocar su vida a favor de un cambio, a pelear por las instituciones dedicadas a comerciar con la justicia y no a impartirla”⁴⁸

De la inspiración de Alberto Barrera, la segunda coproducción entre ‘Argos’ y TV Azteca abordó el narcotráfico y la corrupción, a través de una representación de los grandes carteles de la República Mexicana y su colusión con las autoridades de mayor rango. Pero también con el personaje de *Alfonso Carvajal* –interpretado por Demián Bichir– intentó mostrar la existencia de judiciales honestos.

Aprovechándose del clima político que imperaba en el país ante las elecciones presidenciales del 2000 –de las cuales saliera vencedor Vicente Fox Quezada, candidato del PAN– Christian Bach, Humberto Zurita y Gerardo Zurita produjeron precisamente *El candidato* (1999), cuya esencia consistía en presentar una visión melodramática en torno a las campañas electorales.

Esta situación trató de plantearse en *Mujer de madera* (1999), donde Otto Sirgo y Carlos Bracho interpretaron respectivamente al político honesto y comprometido con el bienestar de los ciudadanos, así como al candidato confiado en su éxito electoral gracias a las acciones corruptas que realizaba.

Mientras que en *Rebelde* (2004), Enrique Rocha interpretó al político *León Bustamante*, quien en el transcurso de la trama se vanaglorió con sus compromisos políticos como supuesto favorito para la presidencia de la República; lo cual constituyó un obstáculo para *Diego* (Christopher Uckermann) y su sueño de ser cantante, al ser el hijo de una figura pública y autoritaria.

De esta manera, hasta el momento ninguna de las producciones de Televisa ha centrado su historia en la política, más bien sólo la ha utilizado como un recurso narrativo para agregarle cierto interés a sus esquemas amorosos centrales y/o secundarios.

⁴⁷ Olivia Flores González. *La telenovela Mirada de mujer como fenómeno social*. Pág. 19

⁴⁸ Osvlado Granados Ramírez y Alberto Martínez Cruz. Op. Cit. Pág.67

Regresando a los telemelodramas de Azteca que recurrieron a la ficción para manifestar su inconformidad por la práctica de la política mexicana, encontramos a *Agua y aceite*, autoría de Alberto Barrera; a través de la cual una pareja de periodistas (Christian Bach y Humberto Zurita) denuncia en su noticiario aspectos delicados del universo del poder.

Esta producción conjunta entre Elisa Salinas, Juan David Burns, Christian Bach y Humberto Zurita, salió del aire abruptamente a pesar de que sí estaba funcionando bien; lo cual provocó la ruptura laboral entre los también protagonistas de la telenovela y 'la televisora del Ajusco'.

Los melodramas anteriormente citados se caracterizaron por la política ficcionalizada que ofrecieron a la par de una historia amorosa, por lo cual gozaron de relativa aceptación al desprenderse de los esquemas ya desgastados de Televisa. No obstante, *Mirada de mujer* (1997) fue quien en verdad logró “despertar al aletargado televidente, de convocar a la polémica social y de alborotar las estancadas aguas de los telemelodramas”⁴⁹

LA REVALORACIÓN DE LA MUJER

Dos años después del éxito que constituyó *Nada personal* en el rubro telenoveler para TV Azteca, los creadores de Argos produjeron un melodrama que causó polémica entre la sociedad mexicana debido a su temática; misma que mostró otra revaloración de la mujer en sus roles de ama de casa, madre de familia y esposa.

Sin embargo, en un país tan conservador como México, la historia de una mujer que encuentra el amor en un hombre más joven que ella no fue vista con buenos ojos; menos aún el tema del aborto, tratado en “los últimos capítulos de la telenovela, en los que *Mónica* (Bárbara Mori) fue violada quedando embarazada; por lo que tenía que decidirse por abortar o tenerlo”⁵⁰

De acuerdo con el guionista y escritor Raúl Dopico, la razón del éxito de *Mirada de mujer* –protagonizado por Angélica Aragón, Fernando Luján y Ari Telch– se encuentra precisamente en “un tratamiento diferente de la historia basada en una temática vinculada con la realidad, narrada de verosimilitud casi naturalista y con personajes humanos, profundos”⁵¹

Por consiguiente no es raro que la versión mexicana de la colombiana *Señora Isabel*, sea considerada todavía un fenómeno en el Distrito Federal, con veinte millones de habitantes; de los cuales sorprendió que el sector masculino gustara de la historia de *María Inés*, la mujer que dedicada a su hogar es víctima del machismo de su esposo, la ingratitud de sus hijos y el conservadurismo de su madre.

⁴⁹ Raúl Dopico. *La telenovela mexicana en el tercer milenio* en Sitio web: <http://www.etcetera.com.mx>

⁵⁰ Osvaldo Granados Ramírez y Alberto Martínez Cruz. Op. Cit. Pág. 69

⁵¹ Raúl Dopico. Op. Cit. en Sitio web: <http://www.etcetera.com.mx>

Mirada de mujer –original de Bernardo Romero y Mónica Agudelo– concluyó el 23 de abril de 1998 en Canal 13 y, por primera vez en la historia de la televisión mexicana, se transmitió el penúltimo y último capítulo de una telenovela el mismo día; lo cual se hizo con la finalidad de proteger el arranque de una nueva producción de Argos, *Tentaciones*.

De tal forma que a las 9 de nueve de la noche, ese día dio inicio el penúltimo episodio de este melodrama; media hora después se estrenó la historia protagonizada por Lorena Rojas y José Ángel Llamas, para que en punto de las 22:00 hrs. el público fuera testigo del final de *Mirada de mujer*.

No sería mentira afirmar que sus seguidores esperaban como desenlace la unión entre *María Inés* y *Alejandro*. Sin embargo, sólo vieron un reencuentro en una agencia de viajes, donde tras saludarse y abrazarse siguieron su camino por separado. Mientras se escuchaba un verso de Octavio Paz, a través del cual se pretendió dar como mensaje que una mujer no necesita de ningún hombre para continuar con su vida.

Así pues, “lo original de esta telenovela no es la trama, ni los personajes, sino la finalidad de crear, rompiendo resistencias sociales, un nuevo modelo de moralidad, una diferente concepción de sexualidad, una interpretación diferente del amor”⁵²

Debido a que *Mirada de mujer* rompió los esquemas de la telenovela convencional presentados por Televisa, pronto aparecieron producciones que buscaron de igual forma modificar su tratamiento; la primera de ellas: *Tres mujeres* (1999).

Original de Martha Carrillo y Cristina García, esta historia mostraba los conflictos amorosos de una mujer madura y sus dos hijas; incluyendo como parte de su temática los problemas de fertilidad, la violación y la bisexualidad, a través de los personajes interpretados por Erika Buenfil, Karime Lozano y Fabián Robles, respectivamente.

Bajo la producción de José Rendón y Roberto Hernández, *Tres mujeres* obtuvo una buena respuesta del público mexicano durante su transmisión a las cinco de la tarde en Canal 2; pues mantuvo un rating de 25% por el cual se alargó, aunque ya para su estreno había terminado de grabarse en su totalidad.

Si bien esta telenovela dirigida por Raúl Araiza no significó la *respuesta* de Televisa a *Mirada de mujer* (como en su momento se especuló); sí constituyó un buen ejemplo para que la empresa de Emilio Azcárraga Jean se enfocara en ofrecer historias con distinto tratamiento al tradicional.

Por ende otra de las telenovelas que en el tercer milenio hizo lo propio fue *Piel de otoño* (2004); un refrito de *Cicatrices del alma* (1986) que posee ciertas similitudes con la exitosa *Mirada de mujer*.

⁵² Reforma, 27 de marzo de 1998, Sección A. Pág. 23

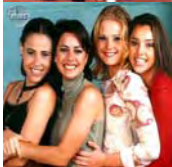
En primer lugar, las heroínas de ambas historias comparten características psicológicas. Es decir, mujeres sumisas e inseguras que sufren por la infidelidad de su esposo y por el desprecio de unos hijos caprichosos, malcriados y malagradecidos.

En *Piel de otoño* –producida por Mapat L. de Zatarain– Laura Flores interpretó a *Lucía*; una mujer abnegada que vive angustiada porque su marido (un típico macho mexicano) la engaña con una jovencita, así como por el poco respeto y amor que sus hijos le profesan. Sin embargo al enterarse que es la heredera de una inmensa fortuna viaja a España, donde conoce a un joven hombre (René Strickler) que despierta nuevamente el amor en su corazón.

Ante tales motivos y mientras se somete a un tratamiento psicológico para superar el daño ocasionado por el menosprecio del cual era víctima, *Lucía* cambia su carácter, su apariencia y su forma de ver la vida; iniciando con ello una revaloración de su persona como mujer más allá de la maternidad.

Por lo tanto podemos decir que Televisa sí ha experimentado con historias cercanas al individuo de hoy; pero sin duda le falta mucho camino por recorrer si desea recuperar el dominio telenoveleros que poseía antes de la aparición de Televisión Azteca.

Es así como la evolución de la telenovela mexicana se entrelaza directamente con los diversos tipos de melodramas surgidos con el paso de los años; pues hablar de historias convencionales, de corte histórico, didácticas, infantiles o juveniles, significa un esfuerzo por ofrecer variedad en su contenido temático sin dejar de cumplir su objetivo principal: el entretenimiento.



CAPÍTULO II

LA TELENOVELA JUVENIL EN MÉXICO



CAPÍTULO II

LA TELENVELA JUVENIL EN MÉXICO

Doce meses después de que la Organización de las Naciones Unidas declarara 1985 como el Año Internacional de la Juventud, en México comenzó a experimentarse a través de Televisa con un nuevo tipo de telenovela enfocado precisamente a los adolescentes.

Esta decisión de la entonces única televisora privada de carácter comercial se relacionó indiscutiblemente con el potencial que dicho público representaba en términos de lucro; pues de 66, 846, 833 habitantes que arrojó el X Censo General de Población y Vivienda, la población joven (entre 12 y 29 años) integraba el 34.6% del total.

Así, cuando en 1986 'la fábrica de sueños' ya emitía programas dedicados al público juvenil como *XE-TU, sueño posible*, el 24 de septiembre de ese mismo año se iniciaron las grabaciones de *Pobre juventud*, una producción de Carla Estrada que iniciaría la historia de la telenovela juvenil en nuestro país.

No obstante quien conquistó a plenitud el gusto de dicho sector fue *Quinceañera* (1987) debido a los temas que incluyó en su trama; los cuales se relacionaban con el entorno que en esa época enfrentaban los jóvenes como el tabú de la virginidad, el embarazo no deseado, la drogadicción y la proliferación de los *chavos banda*.

Ante el alto rating que registró tal melodrama, Televisa optó por la producción en serie de este tipo de telenovela; cuyo horario permanente de transmisión sería el de las siete de la noche, de lunes a viernes. Por ende tras 20 años de su aparición en las pantallas mexicanas, en su programación han desfilado 32 de estas producciones, siendo *Lola, érase una vez* (2007) la más reciente.

Por su parte, Televisión Azteca emprendería la conquista de los jóvenes con la emisión de *Perla* (1998), un refrito de la argentina *Perla negra* que protagonizara Andrea del Boca. Y aunque hasta el momento lleva 10 telenovelas juveniles, no le ha quitado el liderazgo en este rubro a la empresa de Emilio Azcárraga Jean.

Aspectos como los anteriores los trataremos a detalle en el presente capítulo, cuyo objetivo reside en proporcionar una semblanza pormenorizada de la telenovela juvenil en México, sin olvidar los contextos bajo los cuales se dio su surgimiento. Esto es los entornos político, económico, social y televisivo que imperaron en nuestro país durante los años ochenta.

2.1 LOS AÑOS OCHENTA

La década de los ochenta estuvo marcada por tres mandatos presidenciales a través de los cuales se sucedieron acontecimientos importantes para el desarrollo de nuestro país. Primero, José López Portillo gobernó de 1976 a 1982; después Miguel de la Madrid Hurtado comandó de 1982 a 1988, y finalmente Carlos Salinas de Gortari llegaría para dirigir los últimos dos años de la década.

El gobierno delamadridista –como muchos lo denominaron– recibió fuertes críticas por tres sucesos que movilizaron a la sociedad mexicana debido a su relevancia: el sismo de 1985, el fraude *patriótico* de 1986 en Chihuahua y la *conveniente* ‘caída del sistema’ tras finalizarse las elecciones presidenciales de 1988.

A mediados de la década de los ochenta, dos tragedias sensibilizaron a la sociedad mexicana y la hicieron despertar del letargo bajo el cual se encontraba ante la influencia de los medios de comunicación: las explosiones de San Juanico, en 1984 y el sismo ocurrido un año después en la Ciudad de México.

El 19 de noviembre de 1984, la Terminal de Gas Licuado de PEMEX –ubicada en San Juan Ixhuatepec, Estado de México– explotó sorpresivamente dejando 452 muertos, 4248 heridos y 2 mil desaparecidos, 90 casas destrozadas, 37 arruinadas y miles de damnificados. A pesar de ello, el presidente De la Madrid jamás se presentó para solidarizarse con los sufrientes y exoneró a PEMEX de toda responsabilidad.

La indignación provocada por este hecho aumentó tras el terremoto de 7.8 grados en la escala de Richter que sacudió a la Ciudad de México, la mañana del 19 de septiembre de 1985; pues de nueva cuenta el gobierno en el poder mostró su incapacidad para enfrentar una situación de esa índole.

El movimiento telúrico cimbró buena parte del país, pero fue en el Distrito Federal donde se sintieron sus efectos más devastadores al grado que se le declaró ‘zona de desastre’. Según cifras oficiales, con el derrumbe de hoteles, restaurantes, unidades habitacionales, escuelas públicas y centros de espectáculos murieron 3500 personas y hubo miles de heridos, desaparecidos y damnificados.

Ante esta situación, la misma sociedad se organizó en brigadas armadas con picos y palos para rescatar a quienes se encontraban atrapados bajo los escombros, con lo cual surgió un extraordinario y oportuno sentimiento de solidaridad entre los mexicanos.

Mientras esto ocurría, en el zoológico de Chapultepec nació el primer oso panda de origen mexicano, el peso se fracturaba frente al dólar y colocaba al país en una enorme crisis; originada por la deuda externa que desde sexenios anteriores se adquirió con el Fondo Monetario Internacional, y que para 1985 ascendía a 97, 400 millones de dólares.

Como problema principal a resolver, el gobierno de Miguel de la Madrid consideró que la solución en corto plazo era renegociar la deuda para extender plazos y de ser posible bajar intereses. Sin embargo se enfrentó con la negativa de los acreedores, quienes se rehusaron a negociar con México mientras no demostrara haber logrado un equilibrio en sus finanzas públicas.

Sólo cuando en octubre de 1985, México aceptó ingresar al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT) se le permitió pagar la mitad de la deuda (48, 700 mdd) en un plazo extendido de catorce años; en tanto se le concedieron nuevos créditos, aunque ello implicara obviamente más endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional (FMI).

En el ambiente político, cuando en 1986 se realizaron elecciones para gobernador, presidentes municipales y diputaciones locales en Chihuahua, el Partido de Acción Nacional (PAN) lanzó como candidato a Francisco Barrio, y el Revolucionario Institucional (PRI) a Fernando Baeza Meléndez, quien decía se levantaría en hombros con un triunfo aplastante.

Sin embargo llegado el 6 de julio se registraron diversas irregularidades en las urnas, mismas que dejaron de manifiesto el fraude cometido contra el candidato del PAN y el cual fue corroborado al anunciarse que Fernando Baeza Meléndez lo había derrotado, ‘dos por uno’.

Esta situación desencadenó en dicho estado varias movilizaciones encabezadas por simpatizantes del PAN y apoyadas por algunos partidos de izquierda, activistas de derechos humanos, intelectuales e incluso por la propia iglesia católica; todos ellos solicitando la nulidad de las elecciones, acto que jamás ocurrió.

Ese mismo año, en el interior del PRI se realizaron llamados a la democratización del partido por parte de Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo, quienes bajo la denominada Corriente Democratizadora se pronunciaron contra la manera de elegir al candidato que supliría a Miguel de la Madrid en el poder, si la gente ‘así lo decidía’ con su voto a favor del *tricolor* en las elecciones presidenciales.

Sin embargo, pese a sus intentos por “abrir vías de participación interna y porque las demandas de sus militantes tuvieran mayor peso en las decisiones políticas y en la elección de candidatos”¹, el 5 de octubre de 1987, Carlos Salinas de Gortari se registró como candidato oficial único del PRI.

En desacuerdo, Cárdenas aceptó la invitación del Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) para ser su candidato a la presidencia, hecho que originó su expulsión del revolucionario institucional por no haber declinado tal ofrecimiento.

Más tarde con el apoyo de otros partidos y organizaciones, el PARM accedería a la integración del Frente Democrático Nacional y la evidente postulación de Cuauhtémoc Cárdenas. De modo que en 1988, cuando se efectuaron los comicios correspondientes para elegir al nuevo presidente de México, sus contendientes a vencer serían Carlos Salinas de Gortari, del PRI, y Manuel J. Clouthier, del PAN.

Aunque el hijo del general Lázaro Cárdenas empezó despacio su campaña, pronto adquirió un apoyo impresionante en diferentes estados del país y sobre todo entre los universitarios. Por ello no fue extraño que finalizada la jornada electoral, se difundiera la noticia de que los resultados provenientes de las casillas del Distrito Federal y el Estado de México lo favorecían espectacularmente.

Pero “poco después de las seis de la tarde, cuando se suponía que la información fluiría ‘minuto a minuto’, el secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, informó a los comisionados de la CFE que el modernísimo sistema de cómputo ‘se había caído’, así es que se suspendía la información de los resultados electorales...”²

¹ Carola García Calderón y Leonardo Figueiras Tapia. *Medios de comunicación y campañas electorales 1988-2000*. Pág. 189

² *Ibid.* Pág. 153

Y aunque así como en Chihuahua se realizaron diversas manifestaciones en repudio al resultado de los comicios, en el DF tampoco sirvieron de nada y el 1º de diciembre de 1988, Carlos Salinas de Gortari tomó protesta como presidente de México para el sexenio 1988–1994.

Mientras los hechos mencionados con anterioridad ocurrían, en el entorno televisivo también se sucedieron cambios importantes que es necesario considerar como marco del surgimiento de la telenovela juvenil. Panorama que nos permitirá conocer cuáles eran los programas en aquel entonces existentes para los jóvenes; ya que supuestamente con su transmisión, Televisa se percató del potencial que representaban en cuanto audiencia se refiere.

Y EN LA TELEVISIÓN...

En la década que nos ocupa había tres opciones televisivas: una de carácter cultural, el canal 11 del Instituto Politécnico Nacional; otra de índole estatal, el Instituto Mexicano de Televisión a través de sus canales 7 y 13, y por último Televisa, misma que con sus telenovelas, noticiarios, programas deportivos y series norteamericanas se convirtió en la preferida de las familias mexicanas.

La telenovela, con poco más de veinte años de existencia, mostró cambios sustanciales. No sólo continuó la producción de melodramas infantiles con *Chispita* (1982) y *Carrusel* (1989), sino que además –tal como vimos en el capítulo uno– innovó con producciones que incluían temas diferentes a los tradicionales.

También fue la época de producciones costosas y sin limitaciones de infraestructura para construir, por ejemplo, una villa japonesa para *El pecado de Oyuki* (1988); pues para pagarlas Televisa tenía dólares de sus exportaciones y del mundial de fútbol de 1986.

Por su parte, los sucesos políticos y sociales que paralizaron a la sociedad mexicana en esta década hicieron mella en los noticiarios de Televisa.

El 5 de septiembre de 1986, Jacobo Zabludovsky dejó la conducción de *24 horas* tras 16 años de hacerlo, para supuestamente acompañar a Emilio Azcárraga Milmo a Estados Unidos a impulsar varios proyectos; aunque más bien esa medida respondió a “los cuestionamientos a la televisión por la cobertura de Chihuahua, porque había silenciado los conflictos electorales”³.

Fue entonces cuando Lolita Ayala y Abraham Zabludovsky ocuparon temporalmente ese espacio hasta que con Azcárraga nuevamente al mando de la televisora, el noticiario volvió a emitirse el 23 de marzo de 1987 conservando la línea informativa de Televisa a favor del PRI, misma que se corroboró en los comicios de 1988.

³ Ibid. Pág. 60

Sin embargo luego de que Manuel J. Clouthier denunciara el tratamiento informativo de dicha televisora, en donde un 97% del tiempo era dedicado a las campañas de Carlos Salinas de Gortari, sus noticiarios perdieron credibilidad y rating en los años siguientes. Motivo por el cual el 19 de enero de 1998 finalizó definitivamente el ciclo de *24 horas*, para dar paso a una recomposición en los noticiarios.

En los programas humorísticos se consolidaron aquellos que se caracterizaron por el manejo del doble sentido; por citar algunos, *La carabina de Ambrosio* y *¿Qué nos pasa?* Este último incluso se convirtió en la consigna de quienes inconformes por los resultados en los comicios en Chihuahua, se manifestaban en Televisa Chapultepec y “portaban pancartas que decían ‘¿Qué nos pasa? Respeto al voto’ en alusión al popular programa de Héctor Suárez”⁴

Aunque la mayoría de los programas todavía estaba enfocada al entretenimiento de las personas adultas, los niños y los adolescentes también se beneficiaron por la mercadotecnia que imperó en dicha década.

Mientras algunos pequeños gustaban de escuchar en la radio los éxitos de *Menudo* (puertorriqueños), *Chamos* (venezolanos) o *Parchis* (españoles); otros permanecían horas frente a su televisor al pendiente de caricaturas como *Don Gato y su pandilla*, *Capitán Cavernícola*, *Los Picapiedra*, *Los pitufos*, *He-man*, *Mazinger Z*, *Los pequeños Muppets* y *Tom y Jerry*.

Pero hablando de las ‘alternativas’ juveniles dentro de los medios de comunicación, tenemos que periodísticamente sólo se dio el surgimiento de *La Jornada* en septiembre de 1984. Dirigido por Carlos Payán Vélver –ex subdirector del diario *Uno más uno*– “se volvió el preferido de los sectores progresistas, ligados a la cultura, y los jóvenes”⁵, preferencia que mantiene hasta la actualidad.

Igualmente el 16 de septiembre de 1988 salió a la venta la revista *Eres* (producto de Laura Diez Barroso), la cual se convirtió en la publicación preferida de mujeres y hombres de 15 a 20 años, porque les proporcionaba las noticias más relevantes de sus artistas favoritos, sobre todo de *Timbiriche*, *Luis Miguel* y *Lucerito*. Quienes en los promocionales describían el contenido de la misma y remataban preguntando “Y tú... ¿quién eres?”

En el ámbito radiofónico, este medio de comunicación se caracterizó por su apertura, pues su programación incluía tanto noticiarios como estaciones de índole comercial; entre las cuales destacó *Rock 101*, dirigida por Luis Gerardo Salas, y que representó una alternativa para el nuevo rock mexicano.

Éste tuvo un gran impulso con la aparición de Rockdrigo González, quien proveniente de Tampico llegó a la Ciudad de México para cantar en calles, metros y autobuses canciones como *Metro Balderas*, *Oh yo no sé* y *Vieja Ciudad de Hierro*.

⁴ Claudia Fernández. *El Tigre: Emilio Azcárraga y su emporio Televisa*. Pág. 372

⁵ José Agustín. *La tragicomedia mexicana Tomo III*. Pág. 38–39

Y a pesar de su muerte tras el terremoto de 1985, el rock rupestre, “un rock pobre, sin recursos, pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país”⁶, siguió vigente con el Tri y Botellita de Jerez.

Sin embargo, como daban una visión contracultural alternativa al sistema y dado que ampliaba su influencia entre la clase media, Televisa lanzó la campaña ‘rock en tu idioma’ con el objetivo de marginarlo; el cual logró con la promoción de *Soda Stereo*, *Enanitos verdes*, *Hombres G* y *Timbiriche*.

Unos cuatro años antes del arribo de la telenovela juvenil, Televisa produjo *XE-TU, sueño posible* conducido por René Casados y Erika Buenfil, manteniéndose al aire durante siete años porque ponía en juego una de las fórmulas más atractivas para ese sector: “cumplimiento de deseos = sueño = viaje = extraterritorialidad = encuentro azaroso = seducción”⁷

Otro de los programas instaurados en la televisión mexicana con el fin de atraer a los jóvenes, fueron aquellos “programas de opinión–debate; es decir, alrededor de temas sociales, políticos, económicos o culturales en general *en donde* se invitaba a jóvenes y expertos a debatir sobre los aspectos señalados en el guión, con el propósito de ofrecer una visión de la problemática aludida, sólo que entrecruzada por diversas ópticas”⁸

Algunos ejemplos de ello son *Parlamento juvenil*, *Esos locos aventureros*, *A capa y espada*, *A la misma hora*, *Temas de Garibay*, *Contrapunto*, *Diálogos y opiniones*, y *Reporte juvenil*. Sin embargo, no eran muy vistos.

Por otro lado, basado en la célebre *Doctora Corazón*, *Tu a alguien le importas* era una versión televisiva de aquellos formatos radiofónicos conformados por las secciones de revistas, cuentos y folletines dedicados al tema amoroso. De tal manera que quienes allí presentaban sus casos eran jóvenes identificados por un nombre y un apellido particulares.

Mostrado el conflicto en forma melodramática, médicos, psiquiatras, sociólogos, y psicoanalistas daban su punto de vista con respecto a cada situación; dicho intercambio de opiniones tenía como fin analizar los elementos del conflicto afectivo y darles solución.

También es importante mencionar el esfuerzo de Televisa por incluir programación de carácter cultural en uno de sus cuatro canales; la mayoría producidos por la UNAM como *Estudio 54* y *Video cosmos*. Sin olvidar los de concursos, los biográfico–musicales, los documentales, las series extranjeras basadas en obras literarias universales y los conciertos de música o ballet.

Mencionadas las opciones mediáticas que los jóvenes tenían en los ochenta, es momento de conocer lo que sucedía con ellos en aquella época, ya que en la medida que sepamos su situación dentro del entorno social, tal vez entendamos por qué se convirtieron en otra más de las ‘prioridades’ de Televisa.

⁶ Ibid. Pág. 91

⁷ Mabel Piccini y Raymundo Mier. *Desiertos de espejos. Juventud y televisión en México*. Pág. 265

⁸ Luis Alfonso Guadarrama Rico. *Géneros televisivos en México. Un paseo por la geografía de cuatro décadas* en Sitio web: <http://www.redalyc.uaemex.mx>

LOS JÓVENES MEXICANOS EN LOS OCHENTA

“El término juventud se refiere al periodo del ciclo de vida en que las personas transitan de la niñez a la condición adulta, y durante el cual se producen importantes cambios biológicos, psicológicos, sociales y culturales, que varían según las sociedades, culturas, etnias, clases sociales y género”⁹

Sin embargo de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas, los jóvenes son todos aquéllos que fluctúan entre los 10 y 29 años; rango de edad definido por cuatro elementos relacionados con los roles y las funciones que deben cumplir:

“i) la obtención de la condición adulta como meta principal; ii) la emancipación y la autonomía como trayectoria; iii) la construcción de una identidad propia como problema central y, iv) las relaciones intergeneracionales como marco básico en el logro de dichas metas”¹⁰

Tomando en cuenta lo anterior, con base en el X Censo General de Población y Vivienda del INEGI, en la década de los ochenta la población total ascendía a 66 846 833 habitantes, distribuidos en las 32 entidades de la República Mexicana; de los cuales 33 039 307 eran hombres y 33 807 526 mujeres.

De dicha estadística, la población masculina de 10 a 29 años sumaba un porcentaje del 20.4%, esto es, 13 638 597 individuos, mientras el género femenino se elevaba a 14 071 212, con lo cual superaba tan sólo por un 0.6% a los varones; situación que se explica en la siguiente tabla, donde por quinquenios de edad se observa la ventaja en el número de mujeres sobre el de hombres.

Quinquenios de edad	Hombres	Mujeres
Población total de 10 a 14 años	4 574 675	4 519 676
Población total de 15 a 19 años	3 766 688	3 889 851
Población total de 20 a 24 años	2 972 174	3 182 353
Población total de 24 a 29 años	2 325 060	2 479 332
Total	13 638 597	14 071 212

Ante tales cifras no extraña que la mujer se haya constituido como uno de los actores juveniles que cobró fuerza en los ochenta; pues en comparación con otras épocas donde su rol se limitaba a las tareas domésticas, en esta década ya no se encontraba tan relegada en el ámbito educativo, por ejemplo.

⁹ Ernesto Rodríguez. *Actores estratégicos para el desarrollo. Políticas de juventud para el siglo XXI*. Pág. 35

¹⁰ Ibid. Pág. 37

De los datos arrojados por el citado censo en torno a los hombres y mujeres que cursaron por completo alguno de los niveles educativos (básico, medio superior o superior), tenemos que 43 585 918 de éstas lo hicieron Mientras los varones, pese haber tenido superioridad numérica en los grados de secundaria, preparatoria y la licenciatura, únicamente sumaron 41 823 423.

Edad y Tipo de instrucción	Total	Hombres	Mujeres
10 años y más con 6 grados de primaria	8 409 698	3 886 006	4 523 692
10 años y más con 3 grados de secundaria	5 509 136	2 903 912	2 605 224
15 años y más con 3 grados de preparatoria	1 601 308	1 020 446	580 862
15 años y más con 3 grados de carrera técnica	68 806 418	33 284 024	35 522 394
18 años y más con según instrucción nivel superior	1 082 781	729 035	353 746

Los estudiantes se convirtieron “tradicionalmente en el prototipo de la juventud, en la medida que siempre cumplieron a cabalidad con las condiciones sustanciales para ser reconocidos como tales”¹¹; entre ellas la moda, la música y el lenguaje propios de su entorno etario e influido de manera particular por los modelos impuestos por Televisa.

De esta manera, encontramos que las muchachas vestían minifaldas, plisadas o de mezclilla, con cinturones anchos y hebilla grande, sacos largos y holgados, combinados con zapatos “bajos con punta delgada o altos con tacón de aguja o botas altas hasta los muslos”¹² Además estilaban el pelo esponjado adornado por diademas y moños, un maquillaje recargado y bisutería de fantasía (aretes largos y collares de cuentas).

Al igual que Thalía en su personaje de *Beatriz* dentro de la telenovela *Quinceañera*, las chicas portaban mallones, blusones largos, playeras ‘ombliagueras’ o top brillantes para ir a bailar a las ‘discotecas’; lugares que se popularizaron como uno de los preferidos por los jóvenes durante esta década para divertirse.

Entre los hombres se pusieron en boga los tenis, los trajes cruzados con pantalones con pliegues y las corbatas delgadas; aunque también los hubo quienes adoptaron el uso de “pantalones de mezclilla desgarrados, aretes en la oreja y camisetas enormes, talla extra grande, negras y con estampas de grupos de rock, especialmente de heavy metal”¹³

Así, conforme avanzó el tiempo no sólo se volvió frecuente ver la informalidad en la ropa de los jóvenes, sino que dejaron atrás fórmulas convencionales para expresarse más libremente con frases como ‘no inventes’, ‘en buena onda’ y ‘en buen plan’, e incluso con el uso de las denominadas ‘malas palabras’.

¹¹ Ibid. Pág. 39

¹² José Agustín. Op. Cit. Pág. 97

¹³ Ibid. Pág. 98

En el ámbito musical también se dio una marcada diversidad en los gustos de los jóvenes ochenteros, determinados por las alternativas que los medios les ofrecían.

Mientras una parte del público juvenil era fanática de Luis Miguel, Yuri, *Timbiriche* y *Flans*; otro sector le seguía los pasos al *Tri*, *Botellita de Jerez* y Cecilia Toussaint, exponentes del rock mexicano que conquistaron a la clase media aunque no tenían acceso a las grandes disqueras, la radio o la televisión comercial.

Aunada a esta cultura juvenil hegemónica, surgieron otras dos con estilos de vida distintos a los de los estudiantes y localizadas básicamente en las zonas marginadas; me refiero a aquellas que aparecieron a raíz de la influencia del movimiento punk y ante la fuerza que cobró el fenómeno de las bandas.

Por ende muchos *chavos* –en su mayoría de clase baja– empezaron a vestirse con ropa negra de plástico y a lucir “el pelo pintado de colores, engominado para formar puntas de estrella, o cabeza de maguey, o rapado a la mohicana”¹⁴ Además de identificarse con el nuevo rock mexicano difundido por Rockdrigo González y proclamar a una sola voz que ‘Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano’.

Quienes formaron parte de este movimiento no tenían una manera particular de pensar con respecto al sistema, pero estaban seguros que nada valía la pena porque el *Apocalipsis* había llegado. Debido a su facha –la cual generaba burlas y rechazo– se convirtieron en el blanco perfecto para el amarillismo de los medios y la hostigación policiaca.

Por otro lado los *chavos banda* que emergieron desde mediados de los setenta, según nos cuenta Marcial Rogelio en su libro *Jóvenes y presencia colectiva: introducción al estudio de las culturas juveniles del siglo XX*, en realidad tuvieron su auge en los años ochenta y se extendieron hasta los noventa.

De acuerdo con su investigación, para 1982 era posible localizar por lo menos a 300 bandas juveniles en la zona poniente de la ciudad de México, constituidas en su mayoría por cuatro mil niños y jóvenes entre los 7 y los 24 años de edad, pertenecientes a los estratos populares de la sociedad que habitaban las zonas fuertemente marginadas.

Su aparición en la opinión pública sucedió luego de que la prensa y la televisión informaran sobre los asaltos y violaciones cometidos por ‘*Los Panchitos*’, una popular banda de Santa Fe y Tacubaya que era dirigida por dos jóvenes llamados Francisco. Pero ante el amarillismo de sus notas no es extraño que también se les denominara ‘pandillas’ y por consiguiente se pensara que canalizaban su energía en una extrema violencia.

¹⁴ Ibid. Pág. 130

Percepción que parecía corroborarse al ver que acostumbraban vestir pantalones de mezclilla pegados (en ocasiones deshilachados), chamarras negras, playeras con logotipos de rock, cabello largo, tatuajes, uno o varios aretes y cadenas. Además que consumían “la mariguana (‘mota’), pastillas farmacéuticas (pastas o pingos), inhalantes (‘toncho o chemo) y cervezas (‘chelas)’”¹⁵

Los ochenta se caracterizaron por la diversidad en la forma de ser de sus jóvenes, sin embargo vimos cómo los medios de comunicación –encabezados por Televisa y en conjunto con el gobierno federal– sólo diseñaron estrategias programáticas a través de las cuales se les dio cabida únicamente a aquellas manifestaciones cuya visión iba de acuerdo con el sistema dominante.

Entre toda esta diversidad programática se incluyeron las telenovelas con personajes, situaciones y problemáticas con los cuales podía sentirse identificada la juventud mexicana. Un melodrama que tras veinte años de existencia en la televisión mexicana continúa cosechando triunfos: la telenovela juvenil.

2.2 LA TELENOVELA JUVENIL EN MÉXICO

Si bien la telenovela juvenil se comenzó a producir ‘en serie’ a finales de los años ochenta, sus verdaderos antecedentes se remontan a 1962 con *Borrasca*, original de Marissa Garrido y que bajo la producción de Ernesto Alonso narraba "el oscuro mundo de unos jóvenes bastante densos para esa época"¹⁶

Ese mismo año, Valentín Pimstein produjo *El profesor Valdéz*, que bien puede ser considerada el precedente de muchas telenovelas de escuela, pues trataba de un "maestro con una enfermedad incurable que decide ayudar a un montón de estudiantes conflictivos"¹⁷

Asimismo para finales de los años sesenta, se transmitió *Juventud divino tesoro* (1968), una producción de Carlos Bravo y protagonizada por Irma Lozano, Héctor Bonilla y Jorge Ortíz de Pinedo. Basada en una historia original de Héctor Mendoza, hablaba de adolescentes de diferentes orígenes que al no encontrar su lugar en el mundo, descubrían los horrores de la juventud entre peleas y amores.

Estos títulos –dadas las sinopsis de sus historias– serían ejemplos claros de los experimentos que la empresa fundada por Emilio Azcárraga Milmo ha hecho por atraer la atención de adolescentes y jóvenes; a la par que continuaba con la producción masiva de melodramas dedicados al público femenino.

No obstante, es en la década de los 80' cuando retoma su deseo por conquistar a una parte importante de la audiencia, "un público que, por lo general, no se siente atraído por las telenovelas: los jóvenes"¹⁸

¹⁵ Rogelio Marcial. *Jóvenes y presencia colectiva: introducción al estudio de las culturas juveniles del siglo XX*. Pág. 124

¹⁶ Álvaro Cueva. *Telenovelas de México*. Pág. 35

¹⁷ Ibid. Pág. 77

¹⁸ Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Pág. 286

LA TELENOVELA JUVENIL DE LOS OCHENTA

De acuerdo con la periodista Claudia Fernández, en su libro *El Tigre: Emilio Azcárraga y su emporio Televisa*, con *Los ricos también lloran* (1979), se empezó a abrir la pauta para pensar en la producción de programas dedicados al público juvenil.

"Cuando los jóvenes Guillermo Capetillo y Edith González ingresaron al elenco ya para la segunda parte de la novela, los hijos buscaron ver la novela en compañía de sus padres"¹⁹

A raíz del éxito de esta telenovela, Víctor Hugo O'Farril contrató a Carla Estrada, egresada de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), y a Palmira Olguín, anteriormente empleada del Consejo Nacional de la Población (CONAPO), para que se encargaran de seducir al público juvenil.

Olguín se dio a la tarea de corroborar "la necesidad de tener más programas dirigidos a la abundante población adolescente de México"²⁰; mientras que Estrada, quien había debutado como productora en el programa *XE-TU*, produciría la primera telenovela juvenil en la historia de la televisión mexicana, *Pobre Juventud*.

Adaptación de la radionovela de Félix B. Caignet, titulada *Ángeles de la Calle*, *Pobre Juventud* narraba la historia de "un psicólogo que recoge a un joven de la calle y lo ayuda a readaptarse a la sociedad"²¹ Protagonizada por Alberto Mayagoitia y Patricia Pereyra, este melodrama inició el camino hacia la producción en serie de las telenovelas juveniles.

Para 1987, el siguiente trabajo de Carla Estrada sería *Quinceañera*.

Basada en la película *El caso de una adolescente*, del guionista Edmundo Báez, ocupó los primeros lugares de rating en dicho año; entre otras cosas por su trama y las estrellas juveniles que tenía como protagonistas: Adela Noriega y Thalía.

Esta telenovela, adaptada por René Muñoz y por el mismo Edmundo Báez, presentaba las aventuras de dos chicas de distintas clases sociales en los meses previos a sus quince años: *Maricruz*, la joven de clase baja, quien sufre porque cree haber sido violada y por el robo que comete su padre para pagarle su fiesta de cumpleaños; y *Beatriz*, la chica adinerada y desorientada que tras 'entregarse' por amor queda embarazada.

Además del manejo que hizo de los problemas juveniles vigentes en ese tiempo como el embarazo no deseado, las drogas y el pandillerismo, *Quinceañera* se convirtió en todo un fenómeno por el tema de entrada de la telenovela interpretada por el grupo juvenil de moda: *Timbiriche*: "Ahora, despierta la mujer que en mí dormía, y poco a poco se muere la niña, comienza la aventura de la vida..."

¹⁹ Claudia Fernández. Op. Cit. Pág.226

²⁰ Ibid. Pág. 354

²¹ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 160

En 1988, nuevamente Carla Estrada produciría un melodrama de corte juvenil, *Amor en silencio*. Original de Liliana Abud y Eric Vonn, esta historia "sorprendió a la audiencia porque justo a la mitad y de manera inesperada, los protagonistas murieron a balazos"²², lo cual dio inicio a la segunda parte del melodrama.

En la telenovela cuyo tema de entrada lo interpretaba Marco Antonio Solís, Erika Buenfil personificó –en principio– a *Marisela*, una rica heredera enamorada de un agente policíaco: *Fernando* (Arturo Peniche); y cuya relación se ve empañada por los prejuicios sociales de su padre, así como por las intrigas y el amor ‘enfermizo’ que *Mercedes* le profesaba a su hermano.

Cuando los protagonistas de este melodrama convencional parecían haber derribado todos los obstáculos que impedían su felicidad, el destino les juega de nuevo ‘una mala pasada’. Tras haber recibido la bendición de Dios en la iglesia, son asesinados en su fiesta de celebración por *Mercedes*, una psicópata bien encarnada por Margarita Sáenz, quien un año antes le diera vida a la bondadosa tía *Eduviges*, en *Quinceañera*.

El *amor en silencio*, por tanto, comienza en la segunda parte del melodrama al representarse en la línea amorosa entre *Ana* (la hija de *Marisela* y *Fernando*) y *Ángel* (Omar Fierro), un muchacho sordomudo a quien los abuelos de *Ana* adoptaron desde que era un bebé.

Ambos jóvenes crecen como si fuesen hermanos, no obstante la cercanía dio origen a un sentimiento más profundo: el amor. Sin embargo *Ana* –quien había vuelto de Europa donde estudió Periodismo– se encontraba comprometida con *Diego* (Alberto Mayagoitia), lo cual tornaba imposible su relación amorosa con *Ángel*.

Tal como sucedió en *Quinceañera* (1987), en esta telenovela también se presentó otra historia de amor paralela a la de los protagonistas; la cual recayó en los personajes de *Sandy* (Patricia Pereyra), la mejor amiga de *Ana*, y *Sebastián* (Rafael Rojas). De esta manera, se intentaba preservar la atención de los jóvenes hacia esta nueva forma de hacer melodrama más cercano a su realidad.

Dulce Desafío, bajo la producción de Julissa y Eugenio Cobo, también se proyectó en 1988 y planteaba como temática central las relaciones sentimentales que suelen darse entre personas de distintas edades sin importar tal diferencia.

En esta típica historia de niñas ricas y rebeldes que retan a sus padres para conseguir su atención, Adela Noriega interpretó a *Lucero Sandoval*, una joven recluida en un internado, debido a que su padre –*Santiago Sandoval*– pasa la mayor parte del tiempo inmiscuido en su trabajo.

Huérfana de madre, la rebeldía de *Lucero* crece cuando su padre contrae matrimonio con una mujer veinte años menor que él, ambiciosa y cuyo objetivo sólo es disfrutar de su dinero. No obstante la cruel y amargada directora del internado se encarga de controlarla imponiéndole severos castigos.

²² Ibid. Pág. 24

Eduardo Yañez, por su parte, personificó a *Enrique Pades*, el profesor que llega al internado por recomendación de *Santiago Sandoval*. Ante esta situación, la directora se ve forzada a aceptarlo, aún cuando más tarde se convierte en un peligro, pues podría descubrir el mal manejo que ha hecho de la escuela así como su trato inadecuado hacia las alumnas.

En poco tiempo, *Enrique* logra una buena comunicación con las estudiantes y las alienta a participar en un concurso de carreras; en cuya ronda eliminatoria, *Lucero* se convierte en una de sus preferidas sin imaginar que en realidad lo que empieza a sentir por ella es amor.

Así, entre la pista de carreras y los salones de clases, la anécdota manejada en el argumento original de Jorge Patiño sobre la historia amorosa entre una joven y un hombre algunos años mayor que ella, se adaptó para televisión con la colaboración de Antonio Olvera.

Para María de Lourdes Hernández Viramontes, en su tesis *La evolución temática de las telenovelas mexicanas (1958 -1995)*, "este teledrama gustó al público, aunque su final resultó absurdo, cuando la novia (Adela Noriega) no dio el sí a su prometido y corrió a los brazos de su verdadero amor (Eduardo Yañez), quien la llevó en moto a toda velocidad"²³

Con *Cuando llega el amor* (1989) –original de René Muñoz– Carla Estrada se anotó otro éxito como productora y además entabló su primer mancuerna telenovelería con *Lucero*, la joven que ya llevaba diez años de carrera artística tras sus participaciones en *Alegrías de Mediodía*, *Chiquilladas* y *Chispita*.

En este melodrama, la también conocida como 'la Novia de América' interpretaba a *Isabel Contreras*, una joven millonaria apasionada del mundo ecuestre, amada por sus padres y comprometida en matrimonio con *Rodrigo* (Guillermo García Cantú). Sin embargo, tenía una enemiga en su propio hogar, su prima *Alejandra* (Nailea Norvind).

Movida por la envidia, ésta seduce a *Rodrigo* y aunque la heroína los descubre, decide callar por temor a las represalias que su padre pudiera tomar contra los dos. Sin dar explicaciones, *Isabel* rompe sorpresivamente su compromiso y acepta la invitación de su maestro de equitación para representar al país en una competencia internacional.

Pero su sueño de triunfar como jinete de carreras se trunca cuando minutos previos a la competencia, *Alejandra* le corta las riendas de su silla de montar y provoca que *Isabel* caiga del caballo, quedando parálitica de manera temporal.

Deprimida por su estado, *Isabel* vive en la amargura y se la pasa observando a través de la ventana a las personas que viven en el edificio ubicado frente a su casa; particularmente a un joven fotógrafo llamado *Luis Felipe* (Omar Fierro), quien enamorado de ella decide acercársele para ayudarla con su rehabilitación.

²³ María de Lourdes Hernández Viramontes. *La evolución temática de las telenovelas mexicanas (1958-1995)*. Pág. 139

Sin embargo, una vez más empeñada en destruir la felicidad de su prima, *Alejandra* se entromete e intenta separarlos; de modo que aunado a su problema de movilidad, *Isabel* debe luchar también por conservar el amor de *Luis Felipe*.

Cuando llega el amor no sólo fue la última producción juvenil de la década de los ochenta, sino también la última telenovela de este tipo que realizaría Carla Estrada, la pionera de los melodramas juveniles. A partir de *Amor de nadie* (1990), se enfocaría en las historias de corte estelar como *Los parientes pobres* (1993), *Más allá del puente* (1994), *Lazos de amor* (1995), *Alondra* (1995) y *Te sigo amando* (1997), demostrando también su capacidad para cautivar al público adulto.

LA TELENOVELA JUVENIL DE LOS NOVENTA

La era de las telenovelas juveniles en la década de los noventa inició con una producción de quien empezara a trabajar en la televisión como técnico y operador de video tape en el canal KWEX-TV, en San Antonio, Texas: Luis de Llano Macedo.

Protagonizada por Mariana Garza y Eduardo Capetillo, *Alcanzar una estrella* cuenta la historia de *Lorena Caetano*, una chica preparatoriana que a pesar de su inteligencia, es la burla de la escuela debido a su imagen descuidada; y cuya ilusión de conocer a *Eduardo Casablanca* –su artista favorito– se vuelve realidad cuando en el cóctel de presentación de su último disco logra estar cerca de él.

Tiempo después, *Lorena* y su madre, *Norma* (Ana Silvia Garza), se van de vacaciones a Ixtapa; donde por coincidencia *Eduardo* graba algunas secuencias de su primera telenovela. Tal suceso, aunado con la fantasía de la joven enamorada, la lleva a inventar una relación amorosa con el cantante; a la cual le dan seguimiento sus compañeras, también fanáticas del actor.

Tras descubrirse su engaño, *Lorena* cae en una fuerte depresión que la hace perder todo interés por la vida pese a los intentos por devolverle el ánimo de *Norma* y su mejor amiga, *Aurora* (Angélica Ruvalcaba).

No obstante, luego de que iniciara un intercambio de cartas anónimas con *Eduardo*, su alegría regresa cuando en su reencuentro, él la besa llevado por un impulso; sin saber que es la amiga secreta con la cual se ha comunicado algún tiempo. Comienza así el romance entre los protagonistas y la exitosa carrera artística de *Lorena*; sin embargo, *Déborah Duval* –exnovia de *Eduardo*– se empeña en destruir su felicidad.

Alcanzar una estrella –original de Jesús Calzada y adaptada para televisión por Gabriela Ortigoza– "marca la entrada de video clips, los cuales se mezclaron dentro de la trama para darle un toque juvenil, ameno y divertido a la telehistoria y llamar más la atención del televidente juvenil"²⁴ Es por ello que los trabajos realizados por De Llano en el transcurso de la década se caracterizaron por sus tendencias musicales.

²⁴ María de Lourdes Hernández Viramontes. Op. Cit. Pág. 140

Debido al éxito de *Alcanzar una estrella*, Luis de Llano preparó la segunda parte de dicho melodrama, el cual "empezaba con la boda de Capetillo y Garza y una balacera de maleantes que los asesinan a ellos y a los invitados, copiado de un capítulo de fin de temporada de *Dinastía*; al estar terminado el primer episodio se sabía que era la filmación de una película..."²⁵

En el guión original de Carlos Aguilar, los protagonistas del primer melodrama de esta 'saga' sólo aparecieron en los capítulos iniciales de la trama; pues *Eduardo Casablanca* lanza una convocatoria para conformar un grupo de pop, pero al salir a Europa de último momento para alcanzar a *Lorena* en su gira, dicho grupo se constituye con nuevos integrantes.

Éstos fueron interpretados por Sasha Sökol, Angélica Rivera, Bibi Gaytán, Ricky Martín, Erick Rubín y Pedro Fernández; quienes en sus papeles de *Jessica*, *Silvana*, *Marimar*, *Pablo*, *Miguel Ángel* y *Jorge* respectivamente, le dieron vida al popular grupo 'Muñecos de papel'. Así pues se mantuvo la inclinación de Luis de Llano de poner a estrellas de la música como protagonistas de sus telenovelas.

Con la adaptación de Carlos Diez, en *Alcanzar una estrella II* también empezaron a manejarse otras historias de amor paralelas a la línea amorosa central. De tal manera que *Pablo* lucha por conservar su relación con *Jessica*, ante las intrigas de *Gabriel* (Eduardo Palomo), su hermano; mientras *Marimar* sufre porque su madre no acepta a *Jorge* debido a sus bajos recursos económicos.

Esta telenovela –cuyo final derivó en el montaje de una gira nacional con los 'Muñecos de papel'– mostró también la fragilidad de los jóvenes al abordar como problemática de actualidad: la drogadicción, representada a través de *Miguel Ángel*; quien después de excederse en el consumo de ciertos estupefacientes, se debate entre la vida y la muerte.

En junio de 1991 comenzó a transmitirse por Canal 2 una telenovela escrita y producida por un egresado del Columbia Collage que para entonces ya había trabajado en Televisa dentro de programas culturales como *Anatomías* y *TVmatógrafo*; su nombre: Emilio Larrosa, su primer trabajo en este rubro: *Muchachitas*.

Adaptada por Alejandro Pohlenz y Verónica Suárez, esta historia se centra en cuatro jóvenes de distintas clases sociales cuya vida transcurre en una academia de artes escénicas, donde se conocen gracias a que persiguen un mismo objetivo, entrar al medio artístico.

Desde un principio, cada una de las *Muchachitas* tenía su propia historia amorosa: *Mónica* con *Roger*, un muchacho al cual sólo le interesaba su dinero; *Elena* y *Rodrigo*, quienes confunden el amor con la costumbre; *Isabel* con *Alonso*, un joven posesivo y machista, y *Leticia* con *Joaquín*, un profesor de baile de la Academia de Artes que en verdad la amaba.

²⁵ Luis Terán. *Crónica de la telenovela. Lágrimas de exportación*. Pág. 64

Más para preservar la atención de sus televidentes, se modificaron tales líneas y en el transcurso de 200 capítulos fuimos testigos de cómo encontraban el verdadero amor. Además que a mitad del melodrama se renovó la trama con la incursión de nuevos personajes; entre ellos una *muchachita* más: *Gloria*, interpretado por Yolanda Ventura.

En esta telenovela que dirigieron Alfredo Gurrola y José Ángel García, la balanza entre las *muchachitas* de clase alta y las de extracción humilde se equilibró de tal manera que *Mónica* e *Isabel* representaron a las niñas ricas, en tanto *Leticia* y *Elena* encarnaron la pobreza. No obstante más que la posición social, lo que las distinguía era su carácter y forma de ver la vida.

Así, *Elena Olivares* (Tiaré Scanda) –joven valiente, emprendedora e impulsiva– a pesar de sus carencias económicas lucha por superarse y lograr su sueño de estudiar actuación. En cambio *Leticia Bustamante* (Kate del Castillo) –aunque de nobles sentimientos– sacrifica a su familia y al verdadero amor por su ambición de obtener una buena posición al costo que sea.

Por su parte, *Mónica Sánchez Zúñiga* (Cecilia Tijerina) e *Isabel Flores* (Emma Laura), conscientes de que el dinero no es la felicidad hacen lo imposible por ver sus sueños hechos realidad; aun cuando ello implique lidiar con la intransigencia de un padre que guarda un secreto, o decir adiós a un matrimonio prometedor con un buen muchacho pero de mentalidad machista.

Transmitida del 24 de junio de 1991 al 17 de marzo de 1992, *Muchachitas* buscaba reforzar valores y comportamientos socialmente aceptados como el agradecimiento y amor de los hijos hacia los padres, la fidelidad, la amistad y la lucha por la superación; aunque sin dejar de lado las cuestiones negativas –la maldad, la envidia y el odio– tan necesarias en cualquier tipo de melodrama.

Un año después, Emilio Larrosa –galardonado en los setentas por la cobertura de la Olimpiada Cultural de 1968– incursionó de nuevo en la producción de telenovelas juveniles con *Mágica juventud*, una historia escrita igualmente por él y estelarizada por Kate del Castillo y Héctor Soberón, en sus papeles de *Fernanda* y *Miguel*.

Bajo la dirección escénica de Antonio Serrano, *Mágica juventud* se desarrolla en dos escenarios: un edificio y un restaurante llamado *La Hamburguesa Mágica*; en los cuales la pareja protagónica se conoce y convive sanamente, hasta que el pasado de *Miguel* se vuelve en su contra y lo obliga a terminar con *Fernanda*.

Alejandro Pohlenz y Verónica Suárez –adaptadores del guión original– manejan en un principio a *Miguel* como un vándalo que tras ser capturado y enviado a la cárcel, sale resentido con la sociedad y mucho más agresivo. Pero cuando conoce a *Fernanda* y se enamora de ella, decide cambiar y se rehabilita; sólo que ante la insistencia de ella por conocer su pasado, él se aleja perdiendo a la única mujer que ha amado.

Ese mismo año, Luis de Llano –actual Vicepresidente de Programación Musical de Televisa– produjo con éxito *Baila conmigo*, historia que se lleva a cabo en un ambiente de crinolinas y rock and roll. Original de Susan Crowley y Gabriela Ortigoza, narra las aventuras de dos amigas, *Pilar* (Bibi Gaytán) y *Andrea* (Paulina Rubio); quienes se enamoran del mismo hombre.

"La juvenil y popular Pilar se enamora del ambicioso Bruno, sin saber que sólo busca una aventura. Andrea, la mejor amiga de Pilar, también se interesa en él y decide conquistarlo; y aunque Bruno se siente más atraído por Pilar, juega con las dos amigas. Por otra parte, Eddy, un joven aspirante a cantante, está enamorado de Pilar, pero cuando se entera que ella se entregó –con engaños– a Bruno, decide alejarse"²⁶

Considerada una mezcla de *Vaselina* –la obra teatral de gran popularidad de principios de los ochenta en Estados Unidos– y *Alcanzar una estrella*, ésta fue la primera telenovela de época en realizarse dentro del ámbito juvenil; tipo de melodrama que retomaría Pedro Damián en 1999 con *Amor gitano*.

Para 1993, mismo año en que fue asesinado violentamente Juan Jesús Posadas Ocampo (vicepresidente del Episcopado Mexicano), se proyecta la cuarta producción juvenil del hijo de Rita Macedo y Luis de Llano Palmer: *Buscando el paraíso*; la cual, a diferencia de las anteriores, intentó abordar problemas reales de adolescentes como el aborto y el hecho de ser madre soltera.

Su trama giraba en torno a "la lucha de una adolescente por culminar su embarazo, después de haber sido engañada por un compañero de la escuela"²⁷ Sin embargo no convenció y Emilio Azcárraga Milmo le ordenó a De Llano modificar tal melodrama porque "¡Nuestra televisión es Disneylandia! ¡Es de hombres guapos y mujeres hermosas! ¡Vendemos sueños, no realidades!"²⁸

Por eso, mientras el país vivía el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), como protesta al TLC por considerarlo un acta de defunción de las etnias de México, en su siguiente melodrama Luis de Llano retomó su viejo modelo *color de rosa* desde el título (*Agujetas de color de rosa*) y abordó la historia de superación de los *Armendares*:

"*Esteban Armendares* ha muerto, dejando a su familia en una situación económica muy difícil. Su viuda, *Elisa*, tratará de sacar adelante a sus hijos, *Paola*, *Daniel*, y *Anita*. Mientras que *Gonzalo*, un hombre maduro con dos hijos, es abandonado por su esposa; no obstante, hará todo lo posible para que sus hijos, *Martín* y *Luisito*, no sufran esta pérdida.

Los hijos mayores de ambas familias, *Paola* y *Martín*, se conocen y se enamoran inmediatamente; pero los dos son jóvenes y quieren perseguir sus sueños. Ella, convertirse en patinadora profesional, y él, triunfar en el mundo de la música"²⁹

²⁶ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

²⁷ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 35

²⁸ Claudia Fernández. Op. Cit. Pág. 392

²⁹ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

“Versión mexicana de la argentina *Clave de sol*, pero mezclada con casos de la vida real como el de patinadoras asesinadas en Estados Unidos”³⁰, *Agujetas de color de rosa* se dividió en dos partes centradas cada una en las líneas amorosas juveniles y adultas estelares.

En la primera ‘temporada’, *Martín y Paola* (Natalia Esperón), se enfrentaron sin éxito a las intrigas de *Vanessa* (Gabriela Hassel) y *Julián* (Alexis Ayala); pues la heroína se casó con *Julián* y *Martín* desapareció de la trama. En tanto la historia de amor entre *Elisa* (Angélica María) y *Gonzalo* (Alberto Vázquez) tampoco se consolidó por la sorpresiva muerte de él.

Para la segunda parte, el matrimonio que se diera por conveniencia entre *Paola* y *Julián* atravesó por diversos conflictos para descubrir al final que sí se amaban; por otro lado como directora de una escuela en deterioro, *Elisa* conoce a *Jorge* (Carlos Bracho) y se vuelve a enamorar, aunque en principio su relación fuera poco cordial.

Para 1996 –finalizado el mandato de Salinas y con Ernesto Zedillo como nuevo presidente– Luis de Llano y Marco Flavio Cruz produjeron *Canción de amor*, la versión mexicana del éxito argentino *Los cien días de Ana*; donde a pesar de seguir con sus tendencias musicales, realiza un nuevo intento por tratar problemas cotidianos como afrontar una enfermedad mortal y/o un embarazo no deseado.

Primer y único estelar de Lorena Rojas en Televisa, la historia original de Oswaldo Dragún gira en torno de *Ana*; una joven consentida por su padre que en la noche de su cumpleaños conoce en un club a *Renzo*, un muchacho que canta con su grupo en ese local y del cual se enamora ‘a primera vista’.

Sin embargo al sentirse desplazado, el padre de *Ana* le ofrece dinero a *Renzo* –interpretado por Eduardo Capetillo– para que se aleje de su hija. Presionado por la situación económica de su familia, el joven acepta para cubrir los gastos que su padre ya no puede solventar debido a un accidente que sufrió.

Dirigida por Alfredo Gurrola, en la adaptación televisiva de Blanca Peña y Gabriela Ortigoza, se descubre que *Ana* padece leucemia; situación que lejos de agravar el estado anímico de la chica tras el abandono de *Renzo*, la hace decidir ‘vivir su vida como si cada día fuera el último’. Por lo cual se casa con el muchacho; mas un embarazo no deseado pone en peligro la felicidad de ambos y sobre todo la vida de *Ana*.

Igualmente ambos productores realizaron *Confidente de secundaria* (1996), un melodrama que –escrito y adaptado por Carlos Aguilar y Rosa Salazar– se basaba en los romances entre jóvenes que consultaban a los locutores de un programa radiofónico de corte sentimental.

“El reloj da las siete y surge el fenómeno del que son parte todos los jóvenes del país. Se trata de un novedoso, divertido y musical programa llamado *Confidente de secundaria*, donde no todo se queda en la canción de moda y el comentario amable.

³⁰ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 17

Roberto y Mónica, los conductores, tienen la capacidad de conseguir que los radioescuchas les llamen y les cuenten sus secretos, amores, problemas y confidencias, siempre teniendo para ellos un consejo, un apapacho, un despliegue de optimismo y un mensaje positivo"³¹

Protagonizada por Irán Castillo, Flavio César, Karime Lozano, Charlie, Alexis Ayala y Nora Salinas, *Confidente de secundaria* intentaba así plasmar diversas problemáticas relacionadas con ‘los jóvenes de hoy’: la separación de los padres, la curiosidad ante la *primera vez*, las presiones a las cuales se ven sometidos por ser el sostén económico de la familia o simplemente la soledad, que los vuelve presa fácil del alcohol o las drogas.

Convertido “en un foro a través del cual cada semana se *resolvía* el caso de algún joven confundido”³² y cuya anécdota se enlazaba a la línea argumental de la telenovela para darle frescura y novedad a cada capítulo, *Confidente de secundaria* guardaba "una fuerte relación con algunos programas de asistencia juvenil que existían en aquel entonces en la radio mexicana"³³

En 1997, cuando por vez primera se realizaron elecciones para jefe de Gobierno del Distrito Federal, cuyo triunfo correspondió a Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del PRD, en canal 4 salía al aire *Mi generación*, original de Susan Crowley y producida por Luis de Llano.

Aunque se había anunciado como una serie similar a la estadounidense *Beverly Hills 90210*, cumplía con los requisitos formales para ser considerada una telenovela; empezando por su historia sobre "un grupo de adolescentes que se va de vacaciones a la playa para festejar su fin de cursos y en donde se enamoran, se pelean y viven toda clase de aventuras"³⁴

Mientras tanto en canal 2 en el horario dedicado a las telenovelas juveniles (las 19 horas) se transmitía *Mi pequeña traviesa*, una producción de Pedro Damián que lanzaba de manera estelar a Michelle Vieth como *Julia*; una joven de 18 años que interrumpe sus estudios de Derecho, ante la necesidad de buscar trabajo para mantener a su familia tras el accidente que dejara parálítico a su padre.

Bajo la dirección escénica de Eloy Ganza, Luis Prado y el mismo Damián, *Julia* encuentra trabajo en una sastrería haciéndose pasar por hombre; y justo en ese lugar conoce a *Alberto*, un joven millonario apasionado por el cine y de quien se enamora. Pero aunque ambos se declaran su amor, se ven en dificultades para consolidarlo debido a las intrigas y maldades de *Déborah* y *Mercurio*, ex parejas de los protagonistas.

Para 1998, la ‘Televisora del Ajusco’ decidió aventurarse en la producción de telenovelas juveniles con la versión mexicana de la argentina *Perla negra* y cuya historia original la escribió Enrique Torres.

³¹ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

³² Ibidem.

³³ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 46

³⁴ Ibid. Pág. 140

Adaptada por Gina Basurto y bajo la dirección de Antulio Jiménez Pons, este melodrama hace referencia al mundo del poder y del dinero a través de *Perla*; a quien le corresponderá experimentar las reglas de ese mundo cuando las circunstancias la atrapan en ese espacio tan falso e incierto.

Perla es una joven que estudia en un prestigiado colegio, en donde conoce a su mejor amiga, *Julieta Santiago* –heredera de *Juvenile*, uno de los imperios de cosméticos más poderosos. Enamorada de *Roberto Valderrama*, *Julieta* tiene un hijo con él; sin embargo éste la traiciona y poco después ella muere en un accidente automovilístico.

Es entonces cuando *Perla* decide cuidar del hijo de su amiga y tomar su lugar dentro de la compañía, para impedir que se derrumbe por la ambición de la abuela de *Julieta*, pero sobre todo con el objetivo de vengarse de *Roberto*, a quien considera culpable del fallecimiento de su amiga.

En ese mismo año diputados priístas y panistas legalizaron el Fondo Bancario de Protección al Ahorro (Fobaproa) en perjuicio de los contribuyentes, quienes pagarían el costo del quebranto financiero, estimado en aquel entonces en más de 600 mil millones de pesos.

Bajo ese clima, anteriormente director de escena de *Chispita* (1982), *Pobre señorita Limantour* (1983), *Pobre juventud* (1986) y *Quinceañera* (1987), Pedro Damían produjo *Preciosa*; según Álvaro Cueva, un encantador espectáculo circense protagonizado por Irán Castillo y Mauricio Islas.

Original de Olga Ruilópez y adaptada por Alberto Gómez, “*Preciosa*, es una dulce y bella jovencita de 18 años, inválida de una pierna, cuya vida transcurre en el insólito y fascinante mundo del circo. Su vida está llena de vivacidad y ternura, pero también de dramatismo y carencias.

Vive pobremente al lado de su abuelo *Tito* –uno de los payasos del circo– cuidando de los animales, y soportando en silencio las burlas y humillaciones de *Sándor* (Roberto Ballesteros), el malvado dueño del circo que se ríe y mofa de su más grande anhelo: ser una famosa trapecista, como su madre”³⁵

Esta telenovela inició al finalizar *Mi pequeña traviesa*, que también corrió a cargo de Pedro Damían, llamando la atención porque Irán Castillo hizo una breve intervención en el último capítulo, caracterizada en su personaje de *Preciosa*. Con la intención quizá de que el público, atraído por la alegre *Julia* (Michelle Vieth), ahora siguiera la historia de la tierna trapecista de circo.

También en 1998, Televisa transmitió *Soñadoras*, un argumento original de Emilio Larrosa, Rocío Taboada y Braulio Pedroza que ante sus similitudes con *Muchachitas* hizo pensar que era el *refrito* de la misma. No obstante, sólo preservó la estructura melodramática de cuatro jóvenes que atraviesan por distintos conflictos sociales y sentimentales mientras refuerzan su amistad.

³⁵ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

En los roles juveniles participaron Aracely Arámbula (*Jacqueline*), Michelle Vieth (*Lucía*), Angélica Vale (*Julieta*) y Laisha Wilkins (*Emilia*), cada quien con un perfil psicológico e historia diferentes que acapararía la atención de los jóvenes.

Las cuatro *soñadoras* estudian en la misma preparatoria privada:

* *Jacqueline* –coqueta, caprichosa e inmadura– cree enamorarse del profesor *José Luis*, y ante su desprecio, aunado con la falta de atención de su padre, se convierte en una víctima fácil de las drogas.

* *Lucía* –inteligente, tímida e insegura– sufre porque su aspecto físico no es muy agraciado y eso le ha impedido conquistar el corazón de *Gerardo*; aunque avanzada la historia se transforma en una bella chica.

* *Emilia* –centrada y romántica– sueña con convertirse en bailarina. Está enamorada de *Gerardo*, un cantante de rock; sin embargo tras conocer a su profesor de baile (*Enrique*) empieza a dudar sobre sus sentimientos.

* *Julieta* –ambiciosa y vanidosa– reniega de su familia con quien vive en una unidad habitacional; sus ansias de salir de la pobreza la llevan a hacerle creer a sus amigas que es una joven millonaria, y a utilizar a *Carlos*, un médico mediocre pero con dinero.

Bajo la batuta de Emilio Larrosa, esta adaptación de Saúl Pérez Santana, Pedro Pablo Quintanilla y Alejandro Pohlenz conservó dos aspectos de *Muchachitas*: la psicología del personaje de *Leticia*, representado ahora por *Julieta* y el que dos de ellas (*Jacqueline* y *Lucía*), lo mismo que *Elena* y *Mónica*, resultaran hermanas.

No obstante las *Soñadoras* se diferencian de las *Muchachitas* porque no buscaban destacar en el mundo del espectáculo, sino supuestamente terminar sus estudios en la preparatoria *Generación 2000*. Además, aunque ellas tenían los roles estelares, se desarrolló paralelamente una línea amorosa adulta protagonizada por Alejandra Ávalos y Arturo Peniche.

Las protagonistas de esta telenovela se enfrentaron al flagelo de la drogadicción en sus tres ángulos: consumo, tráfico y rehabilitación. Pero a diferencia de otros melodramas donde se manejó dicho tema, en ésta se habló por primera vez de las drogas nombrándolas por sí mismas; gracias a lo cual “más de 10 mil jóvenes respondieron al número de los centros de rehabilitación para drogadictos que se transmitieron en esta producción”³⁶

Con una historia original de Olga Ruilópez y adaptación del clásico *La mujer de aquella noche*, Pedro Damían produjo *Amor gitano* (1999); una historia que “transcurre en un espacio de fantasía en un pasado remoto, donde un gitano y una condesa lograrán su sueño de amor, a pesar de los malvados que intentan separarlos”³⁷

³⁶ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 176

³⁷ Sitio web: <http://www.univision.com>

Desarrollada en una época en que la aristocracia decadente imponía sus leyes injustas a la clase heredera, y los gitanos no eran considerados como seres humanos, Mariana Seoane y Mauricio Islas fueron los protagonistas de esta historia mientras el papel antagónico lo personificó Alejandro Camacho.

En la adaptación mexicana realizada por Katia Rodríguez Estrada y María Eugenia Cervantes, *Adriana de Astolfi* (una condesa) y *Renzo* (un gitano) se enamoran sin pensar en los problemas que les traería no sólo su diferencia de clase sino también las villanías de *Rodolfo Farnesio*, un vil señor feudal acostumbrado a hacer su voluntad.

Ubicada en el año 1500 aproximadamente, *Amor gitano* trataba de “acercarse a una cultura y un grupo étnico muy particular que ha sido estigmatizado”³⁸, de allí que Damián y su equipo de producción trabajaran con la comunidad gitana en México y, por vía Internet, con gitanos de otros lugares con el fin de enriquecer la historia.

Esta situación dio como resultado la trama amorosa entre una condesa capaz de seguir al amor de su vida hasta la *Isla de los Condenados* bajo una falsa personalidad –la de *Luna*– y *Renzo*, el gitano noble y valiente que lucha por la justicia. Sin olvidar la presencia constante de los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego, en las diversas locaciones donde se grabó el melodrama.

Alma rebelde (1999) –primera y última producción de Nicandro Díaz en el ámbito juvenil– estaba inspirada en *La indomable*, cuya historia original fue escrita por Hilda Morales y que consolidó en 1987 a Leticia Calderón y Arturo Peniche como estelares de telenovelas.

No obstante esta nueva adaptación de Alberto Gómez y Alberto Aridjis no fue bien recibida por el público, quien “se opuso a seguir el lanzamiento estelar de Lisette Morelos”³⁹; la cual personificó a *Ana Cristina Rivera*, una mujer de carácter fuerte y acostumbrada a cumplir todos sus caprichos.

También protagonizada por el modelo y cantante Eduardo Verástegui, se planteaba que al personaje femenino principal no había nadie que pudiera doblegar; ni siquiera cuando se convierte en la esposa de *Damián* (Ariel López Padilla), con quien se casó para no perder su fortuna, puesta en peligro por su padre tras firmar unos documentos comprometedores.

Pero al conocer a *Emiliano Hernández*, un muchacho humilde encargado de cuidar y mantener a su familia, se enamora perdidamente de él; sólo que su orgullo le impide reconocer dicho sentimiento y se engaña creyendo que lo odia.

Esta anécdota tan común en muchos de los melodramas producidos en Televisa, donde se hace alusión al lema ‘del odio al amor sólo hay un paso’, en *Alma rebelde* no funcionó por la falta de experiencia actoral de Lisette Morelos.

³⁸ Ibidem

³⁹ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 20

“Tan no estaba ‘dando el kilo’ la Morelos en las primeras semanas de transmisión, que empezaron a hacerse públicas las declaraciones de inconformidad no sólo para con ella, sino para con la historia de parte de varios actores como Ariel López Padilla, Ana Martín y Otto Sirgo; en una querrela interna que terminó en la renuncia voluntaria de Sirgo por no estar de acuerdo en seguir ‘prestándose’ a tremendas *abominaciones argumentales*”⁴⁰

La salida de dicho actor se constituyó en el preámbulo de los cambios drásticos que se efectuarían a la historia, de la que nada quedaría de *La Indomable*.

Antes de la entrada del tercer milenio, Luis de Llano produjo –con su inseparable colega Marco Flavio Cruz– la que hasta ahora es su última telenovela juvenil con tendencia musical: *DKDA, Sueños de juventud*, que se transmitió del 22 de noviembre de 1999 al 28 de abril del 2000.

Original del propio De Llano, *DKDA* es un grupo de jóvenes artistas que llevan diez años de éxito en los escenarios: *Rodrigo* (Jan), *Camila* (Verónica Jaspeado), *Axel* (Patricio Borguetti), *Regina* (Paola Cantú), *Mateo* (Ernesto D’Alessio), *Karla* (Sharis Cid) y *Brenda* (Alessandra Rosaldo).

Adaptación televisiva de Susan Crowley, Carmen Sepúlveda y Sergio Schmulder, en el desarrollo de la trama se plantea la desintegración de dicho grupo musical, cuyos miembros llegan al límite del vicio y la soledad. Precisamente debido a ese planteamiento se considera una biografía del grupo *Timbiriche*.

Protagonizada también por Litzy/Andrea Torre en el papel de *Laura*, este melodrama dirigido por Benjamín Cann y Arturo García Tenorio presenta ciertas similitudes con *Alcanzar una estrella* (1990); pues tal personaje es una fanática del grupo, enamorada de *Rodrigo*, y aunque sabe que representa un sueño imposible de alcanzar, termina convirtiéndose en el eje de su vida, tal como *Lorena* lo hizo con *Eduardo Casablanca*.

Asimismo, en *DKDA* se manejó una problemática de actualidad a través de uno de los integrantes del grupo: *Camila*, como portadora del VIH. Por este motivo, por primera vez en un telemelodrama “se llevó a un especialista para que contestara libremente a las preguntas de los personajes durante algunos de los episodios”⁴¹, en torno al Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA).

Si bien su título se pronunciaba Década, decidió abreviarse ya que sonaba muy moderno ante la llegada del año 2000.

Paralelamente a la emisión de esta telenovela, desde finales de 1999 empezaron a manejarse posibles nombres para las candidaturas presidenciales de cada partido, entre los cuales se encontraban por parte del PAN, Vicente Fox Quesada, entonces gobernador de Guanajuato; Francisco Labastida Ochoa, aspirante del PRI, y Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, quien por tercera y última vez era el abanderado del PRD.

⁴⁰ Sitio web: <http://www.noticias.vanguardia.com.mx>

⁴¹ Álvaro Cueva. Op. Cit. Pág. 57

TELENOVELAS JUVENILES DEL TERCER MILENIO

Entrado ya el tercer milenio, la gente atestiguó cómo los spots panistas que mostraban el amanecer del 3 de julio con un México ganador, se volvieron realidad la misma noche del 2 cuando “José Woldemberg, el Consejero Presidencial del IFE, anunciaba el triunfo del candidato de la Alianza por el Cambio, a partir de los resultados del Programa de Resultados Preliminares (PREP)”⁴²

Y así como sobresalió el nombre de Fox, el de Pedro Damiani lo hizo en la producción de telenovelas juveniles dentro de Televisa; mientras que en la empresa de Ricardo Salinas Pliego, la batuta cambió constantemente.

En el 2000, Roberto Gómez Fernández (hijo del famoso productor y escritor, Roberto Gómez Bolaños, "Chespirito") explotó en *Locura de amor* la fórmula que con anterioridad ya se había instaurado en el género. Es decir, "la moda de los estudiantes de secundaria, liceo preferentemente, o un grupo de jóvenes al interior de las tramas"⁴³

Aunque esta telenovela fue el refrito de *Dulce desafío*, en la adaptación de Orlando Merino, Jaime García Estrada, Katia E. Estrada y Enna Márquez, se les dio mayor relevancia a personajes secundarios como las amigas de la heroína; pero sin descuidar el protagonismo de *Natalia Sandoval* y *Enrique Gallardo*.

En *Locura de amor*, la historia se desarrolla en el *Instituto Pedagógico Minerva*, un colegio para jovencitas donde se encuentran internadas varias adolescentes de clase alta; entre las cuales destaca la rebelde *Natalia Sandoval* (Adriana Nieto/Irán Castillo) y sus tres mejores amigas: *Carmen* (Adamari López), *Dafne* (Mariana Ávila) y *Lucinda* (Francesca Guillén).

Al igual que en la versión original, un profesor joven y atractivo (Juan Soler) entra al instituto para impartir clases de Psicología; donde además de enamorarse de la alumna más conflictiva, se convierte en un peligro para *Clemencia Castañón* –la directora del colegio– quien teme que sus malos manejos en la administración sean descubiertos.

En ese mismo año Pedro Damiani produjo el ‘refrito’ de *Quinceañera* (1987) bajo el título *Primer amor...a mil por hora*. Protagonizada por Anahí y Kuno Becker, ocupó el horario de las 7 de la noche en el Canal de las Estrellas, del 9 de octubre del 2000 al 23 de febrero del 2001.

Tal como *Quinceañera* lo hiciera en su momento, esta adaptación de María Balmori e Isaa López, habla sobre dos adolescentes ilusionadas con la fiesta de sus quince años. Sin embargo *Primer amor...* se enfoca más en los obstáculos a los cuales enfrentarse para conseguir la felicidad, que en problemáticas como la violación y un embarazo no deseado.

⁴² Carola García Calderón y Leonardo Figueiras Tapia. Op. Cit. Pág. 243

⁴³ Guillermo Pallacán. *Telenovelas: un corpus instalado en la adolescencia*. Pág. 4

"Ésta es la historia de la quinceañera *Giovanna Luna* y de los obstáculos que tendrá que superar en su lucha por encontrar la felicidad al lado de *León Baldomero*, el amor de su vida, en un mundo donde los jóvenes se empeñan en vivir 'a mil por hora', sin pensar en las consecuencias"⁴⁴

Al igual que en la historia original de Jorge Durán Chávez, la pareja central se enfrenta a los prejuicios de *Catalina* (madre de *Giovanna*) y la obsesión de *Demián Ventura* (primo de *Marina*). Agregándose uno más a la lista, la envidiosa hermana de la protagonista (*Priscila*), quien al sentirse desplazada del círculo familiar vuelca su amargura en *Giovanna* y se propone robarle el amor de *León*.

Es aquí cuando empiezan a verse los cambios en esta adaptación, ya que *Gerardo* (el hermano de *Maricruz*) desaparece de la historia y entonces el símil de *Beatriz* (*Marina*) se enamora de *Imanol*, un joven apuesto y educado que regresa a la ciudad de México tras finalizar sus estudios en el extranjero.

El amor entre dichos personajes –interpretados por Ana Layevska y Valentino Lanús, respectivamente– se torna imposible debido a la inseguridad y depresión de la chica ocasionado por la bulimia que padece; trastorno que representó la incursión de una temática de actualidad dentro de la historia.

En ambos *remakes* se abordaron problemáticas de actualidad como el embarazo no deseado, la bulimia y el VIH–SIDA. El primero, pese haberse contemplado en *Quinceañera* trece años antes, continúa siendo un tema contemporáneo; mientras que los segundos ya representan un mal común que aqueja a mujeres y hombres del mundo entero.

Luego de la transmisión de *Perla* (1998), Televisión Azteca no había vuelto a programar ninguna otra telenovela juvenil; pero entrado ya el nuevo milenio realizó *El amor no es como lo pintan*, producido y dirigido por Antulio Jiménez Pons.

Criticada en un principio por el sospechoso parecido de su arranque con el de la colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999), este melodrama narra la historia de *Alicia*, una joven inteligente y con una capacidad impresionante para los negocios, que pese a su bajo 'status social', estudia su licenciatura en la mejor universidad privada gracias a una beca.

Alicia –interpretada por Vanessa Acosta– entra a trabajar en la agencia de publicidad 'Miranda y Miranda'; convirtiéndose en la confidente de *don Rolando Miranda*, presidente de la compañía y padre del muchacho de quien está perdidamente enamorada, *César* (Héctor Soberón).

El principal problema de la joven es su apariencia poco agraciada; sin embargo después la vida la apremia cuando en su lecho de muerte, *Don Rolando* la nombra albacea de sus bienes con la única condición de que maneje la herencia, viva en la mansión y apoye a la empresa con sus grandes conocimientos. Ante esta situación, los hijos de *don Rolando* deciden conquistarla; lo cual sólo trae sufrimiento y desdicha a la joven.

⁴⁴ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

En el 2001, *Amigas y rivales* fue el primer melodrama sin el peso del refrito, pero al estar bajo la batuta de Emilio Larrosa retomó la historia de cuatro bellas jóvenes que a pesar de sus diferentes estratos sociales se convierten en grandes amigas, mientras atraviesan por las problemáticas del mundo moderno como el VIH-SIDA y la migración ilegal.

Con la adaptación que Alejandro Pohlenz hiciera del argumento original escrito por el propio Larrosa, el público juvenil conoció a *Laura* (Michelle Vieth); una chica de clase media, seria, sensible y estudiosa que estudia informática en una universidad privada, gracias a una beca que obtuvo por su buen desempeño académico.

Jimena (Ludwika Paleta), hija de un empresario millonario, disipada e irresponsable, para quien el sexo es sólo otra manera de divertirse; lo mismo que para *Ofelia* (Adamari López) –su mejor amiga– la cual “lleva un estilo de vida de diversión y frívolos placeres. Sin embargo, la tragedia marcará su destino y le abrirá los ojos a una dura realidad: el SIDA”⁴⁵

Y finalmente a *Nayeli* (Angélica Vale), una muchacha de extracción humilde quien llega a trabajar como sirvienta en casa de *Ximena* y cuyo sueño de convertirse en una estrella de Hollywood, la lleva a entrar ilegalmente a Estados Unidos en donde vivirá amargas experiencias.

Dirigida por Salvador Garcini y José Ángel García, el personaje juvenil masculino que desencadena la rivalidad entre las amigas de esta historia es *Roberto* (Arath de la Torre), el hermano de *Ximena*; pues la amistad de *Laura* y *Nayeli* entra en crisis debido a la atracción que ambas sienten hacia él.

Al igual que en otras telenovelas con un amplio universo de personajes juveniles, sólo una era la heroína gracias a sus cualidades y nulos defectos: *Laura*; cuyo protagonismo sobre *Ximena*, *Ofelia* y *Nayeli* se notó desde la forma en como delinearon su historia de amor.

En el desarrollo de la trama, los sentimientos de *Laura* se dividen entre *Roberto* y su padre; quien con su personalidad firme y decidida la atrae mientras conviven en la empresa donde la muchacha le enseña a manejar sus nuevas computadoras. Pero al percatarse que únicamente veía en *don Roberto* la imagen paterna de un hombre maduro, con carácter fuerte y decisivo, empieza su relación con *Roberto Jr.*

Esta situación suscitaría, más allá de su rivalidad con *Nayeli*, una lucha a muerte con *Roxana* (la madrastra de *Roberto*), pues aunque se casó con el padre de éste fingiéndole amor, en realidad lo ‘ama’ a él y la obsesión por tenerlo la convierte en una peligrosa psicópata e indiscutible villana de la historia.

A diferencia de *Soñadoras* (1998), donde 'el patito feo' fue interpretado por Michelle Vieth en su papel de *Lucía*, en esta telenovela Gabriel Soto personificó la versión masculina con *Ulises*; el único personaje que a pesar de su transformación en hombre atractivo conservó sus nobles valores; los cuales “pueden perderse ante la tentación del dinero, el poder y los placeres del momento”⁴⁶

⁴⁵ Sitio web: <http://www.esmas.com/telenovelas>

⁴⁶ Ibidem

Del 12 de noviembre de 2001 al 24 de mayo del 2002, Roberto Gómez Fernández lanzó su segunda producción: *El juego de la vida*; un melodrama original de Karla Rodríguez Estrada y Enna Márquez que cautivó al público por la frescura del lenguaje empleado por sus personajes juveniles, pues éstos ‘hablan como hablan los chavos’.

A excepción de la participación de Ana Layevska y Valentino Lanús –a quienes el público ubicaba gracias a su participación en *Primer amor*– los demás actores eran caras nuevas. Juntos formaban parte de la historia de cuatro amigas que combinan sus estudios de preparatoria con su pasión futbolera; mientras atraviesan por problemas que las hacen madurar.

“*Lorena, Paulina, Daniela y Fernanda*, a sus 17 años, están unidas por un fuerte lazo de amistad que las vuelve inseparables y que las ayuda a superar los momentos difíciles que cada una de ellas deberá enfrentar durante su último año de preparatoria”⁴⁷

La trama de *El juego de la vida* se desencadena luego de que el padre de *Lorena* (Sara Maldonado) fuera asesinado ante los ojos de la muchacha tras un supuesto atraco; situación que aunada con el rompimiento con su novio *Mariano* (Mauricio Barcelata) la sume en una fuerte depresión.

En consecuencia sus amigas *Paulina, Fernanda y Daniela* intentan sacarla de su tristeza y le proponen crear un equipo de soccer femenino, idea que es apoyada por el director de la escuela. Pero cuando están a punto de iniciar su preparación, *Nicolás* –el entrenador– manifiesta problemas de salud y es reemplazado por su nieto *Juan Carlos*, quien se enamora de *Lorena*.

Bajo la dirección escénica de Claudio Reyes y Enna Márquez, esta telenovela se caracterizó –lo mismo que sus antecesoras– por ofrecer cuatro historias de amor juveniles ligadas unas con otras; cuyas protagonistas poseían rasgos que las diferenciaban y gracias a los cuales lograban una mayor identificación por parte de sus televidentes.

Así encontramos a *Paulina*, una chica noviera, coqueta e irresponsable que busca suplir la falta de cariño familiar saliendo con muchachos que sólo pretenden burlarse de ella, como *Ezequiel*, el hermano de *Juan Carlos* y guardia de seguridad de la preparatoria, quien se propone seducirla y embarazarla para casarse con ella y disfrutar de su fortuna.

También está *Daniela* (Jacqueline García), una joven tímida y reprimida que vive bajo el yugo de su padre; un hombre estricto, déspota e hipócrita que quiere pasar como un ejemplo de moralidad cuando en realidad sostiene amores adúlteros. Enamorada de *Toño* (hermano de *Fernanda*), huye de su casa al ser agredida físicamente por su padre.

⁴⁷ Ibidem

O bien, tenemos el caso de *Fernanda* (Margarita Magaña), quien franca, deportista y ágil, carece de feminidad; razón por la cual no atrae a los hombres. Sin embargo esta situación no le preocupa pues en apariencia desprecia la idea de un romance; aunque luego se percata que ‘muere de amor’ por su mejor amigo: *Diego* (Luciano Seri).

El juego de la vida es considerado el melodrama que consagró a Roberto Gómez Fernández como productor de telenovelas, ya que supo ofrecer "una excelente telenovela juvenil, original, entretenida, sin el peso del refrito, fresca y con demasiados buenos estímulos por capítulo"⁴⁸

Enfocada ya en la producción en serie de sus melodramas juveniles, TV Azteca lanzó ‘al aire’ en el 2001, *Como en el cine, un amor sin remedio*; protagonizada por Lorena Rojas y Mauricio Ochmann.

Con un guión original de Verónica Suárez, esta historia se desarrolla principalmente en el bar ‘*Bar-vas*’, donde *Isabel* trabaja como animadora y bailarina. Sin embargo, ésta es sólo una parte de su doble vida, pues durante el día se desempeña como psicóloga.

Precisamente es en esa faceta cuando *Isabel* conoce a *Javier*, un joven atractivo y de buena familia que se enamora de ella sin saber su secreto; por eso, aunque temerosa de ser juzgada por la sociedad, ‘*Chabelita*’ –como la conocen en el bar– tendrá que luchar por conservar al amor de su vida.

También producida por Antulio Jiménez Pons, el ‘*Bar-vas*’ tuvo como compañeras de la protagonista a otras atractivas bailarinas que interpretadas por Ninel Conde, Ana La Salvia, Betty Monroe y Olivia Collins se convirtieron en sus amigas; aunque algunas más bien en sus enemigas.

Basada en la telenovela colombiana *Francisco, el matemático*, Pedro Damián produjo *Clase 406*; una historia sobre un grupo de adolescentes de clase media baja que padecen diversos conflictos de su edad; pero que encuentran el apoyo moral en su joven profesor de matemáticas.

“*Clase 406* tiene como figura central a *Francisco Romero* (Jorge Poza), un maestro de preparatoria recién llegado a la Ciudad de México que en la convivencia diaria con sus nuevos alumnos, irá descubriendo que no es suficiente dominar su materia; que para ganar su respeto y ser una influencia positiva en sus vidas, tendrá que ser para ellos más que una autoridad, un amigo.

Francisco será testigo de episodios desgarradores en la vida de estos jóvenes y se dará cuenta que no puede permanecer como un simple espectador; además de ser su maestro, su calidad humana lo impulsa a asumir el papel de consejero, médico, psicólogo, defensor y hasta detective”⁴⁹

⁴⁸ Álvaro Cueva. “¡*La final!*” en Sitio web: <http://www.alvarocueva.com>

⁴⁹ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

En la historia original de Diego Vivanco, Sandra Rita Paba y Fernando Gaitán, se plantearon temáticas de interés juvenil como un embarazo no deseado producto de una violación, la violencia intrafamiliar, el concepto actual de pandillerismo y la liberación femenina característica del tercer milenio.

Protagonizada por Sherlyn, Dulce María, Irán Castillo, Aarón Díaz, Christian Chávez y Alfonso Herrera, esta telenovela fue la primera del ámbito juvenil en dividirse de manera formal por **temporadas**; a través de las cuales algunos personajes desaparecieron y otros ingresaron con el fin de recrear y reforzar su propia historia.

Ese mismo año, pero en la ‘Televisora del Ajusco’, Antulio Jiménez Pons, Elisa Salinas y Gerardo Zurita produjeron *Súbete a mi moto*; una historia que contó con las actuaciones de Bárbara Mori, Vanessa Acosta y Mark Tacher.

Adaptada para televisión por Verónica Suárez y Eric Vonn, este melodrama cuenta las peripecias de cuatro jóvenes medias hermanas que buscan el amor en medio de sus diversos problemas familiares.

Hijas del mismo padre, *María José ‘Marijó’, Mariana, Renata y Cecilia* tendrán que vivir bajo el mismo techo intentando llevarse bien a pesar de sus diferencias; principalmente las establecidas entre *Mariana y Renata*, que enamoradas de *Ricardo* inician una rivalidad alimentada por su prima *Nelly*, quien las manipula para que se peleen entre sí y al final quedarse con él.

En tanto *Marijó* ama a *José*, quien es diez años mayor que ella, y *Cecilia* –la más joven de las hermanas– además de no saber qué carrera elegir, se enfrenta a la disyuntiva de decidir entre el amor de *Cuco y Miguel Ángel*.

Súbete a mi moto fue la última telenovela de Antulio Jiménez Pons con Televisión Azteca y aunque este melodrama trató de abordar temas actuales como la piratería y el motocross, lo cierto es que sufrió cambios de escritor, productor, director y reparto por los bajos niveles de audiencia.

Con Ana Layevska, Ari Borovoy, Lidia Ávila y Kika Edgar como protagonistas de *CLAP, el lugar de tus sueños*, Roberto Gómez Fernández produjo su tercera historia juvenil sobre varios jóvenes que se conocen en una academia de música, danza y actuación, en donde vivirán diferentes aventuras.

Original de Socorro González, Eduardo Jiménez Pons y Gloria Berrutti, *Valentina, Montserrat y Helena* llevaban los roles femeninos principales; mientras *Juan Pablo, Fabricio y Tomás* se convirtieron en los ‘galanes’ de la historia.

Aunque parecía ser un claro refrito de *Muchachitas* (1991), *CLAP* –como se le conoció de manera general– sólo se asemejaba a dicho melodrama en dos aspectos: uno, las amigas con deseos de incursionar en el medio artístico y dos, que ingresan a una academia de artes escénicas para conseguir sus sueños.

“*Valentina, Montserrat y Helena* son amigas desde pequeñas y su mayor ambición ha sido brillar en el mundo de las artes; para ello emprenderán un viaje a la Ciudad de México, donde les espera el Comité de la Escuela de Artes, CLAP”⁵⁰

En la adaptación realizada por Jorge Nuñez, Javier González Rubio y Verónica Ángeles, esta telenovela tiene como pareja central a *Valentina* y *Juan Pablo*; pero entre su amor y la lucha por cumplir sus sueños se interpondrá *Camila* (Fernanda Castillo), una chica que si bien es guapa, sobresale por su hipocresía y soberbia.

No obstante, las mejores amigas de la protagonista de igual modo atraviesan por conflictos amorosos. Por ejemplo, *Montserrat* –quien queda flechada por *Fabricio* desde que lo vio por vez primera– siente celos cuando él centra toda su atención en *Déborah*, una joven que viene del norte de la República para iniciar su carrera artística.

En tanto *Helena* se enamora perdidamente de *Mike*, un bailarín reconocido a nivel internacional que además de formar parte de la planta académica de *CLAP*, es una especie de *gigoló*; motivo por el cual pone en peligro la amistad entre ella, *Valentina* y *Montserrat* así como su relación con la maestra *Alenka*, misma que de manera sorpresiva se siente atraída por él.

A partir de este melodrama, Roberto Gómez Fernández no ha vuelto a producir ningún otro de este tipo; por el contrario, basándose en la historia de *Valeria y Maximiliano* (1991), realizó *Heridas de amor* en el 2006, transmitida en el horario de las cinco de la tarde del Canal de las Estrellas.

Mientras que en la empresa de Emilio Azcárraga Jean durante el 2003 sólo se transmitió una telenovela juvenil (la anteriormente mencionada), en TV Azteca fueron tres las historias que programaron en el horario dedicado a los ‘chavos’: *Enamórate*, *La hija del jardinero* y *Dos chicos de cuidado en la ciudad*.

Versión mexicana de la telenovela argentina *Enamorarte*, *Enamórate* narra la historia de amor entre *Celeste* y *Yahir*, dos jóvenes de distintas clases sociales que deberán enfrentar diversos obstáculos para ser felices: la obsesión de *Federico* por *Celeste* y los prejuicios de don *Arturo*, padre de *Yahir*.

Celeste (Martha Higareda) trabaja como soldadora en una construcción y vive en un barrio pobre de la ciudad al lado de su madre, quien se encuentra paralítica. Su sueño es convertirse en una bailarina profesional y luchará por hacerlo realidad, pues también representa el mayor anhelo de su madre cuando era joven.

Yahir, pese a tener una buena posición económica, sufre porque le hace falta lo principal: el amor y la comprensión de su padre; no obstante se refugia en la música y a escondidas forma a *Icaro*, grupo con el cual aspira ser el ídolo musical de México.

⁵⁰ Sitio web: <http://www.esmas.com/telenovelas>

Con un guión original de Claudio Larelli y María Amparo Laibas, Gerardo Zurita produjo *Enamórate*; misma que bajo la dirección de Eloy Ganza sirvió para convertir al cantante Yahir en actor de telenovela.

Con las actuaciones de Mariana Ochoa y Carlos Torres en los papeles estelares, en el 2003, inició transmisiones *La hija del jardinero*, una producción de Igor Manrique que se convirtió en un gran éxito internacional de TV Azteca.

En esta historia original de Mariela Romero, “*Luisa Fernanda y Carlos Eduardo* tendrán que enfrentarse a los misterios del pasado y las intrigas del presente, para defender un sentimiento que nació entre ellos desde el momento en que sus vidas se encontraron y que se hará más fuerte día con día: el amor”⁵¹

Criada bajo el amor y la protección de *Pedro*, *Luisa Fernanda* sufre por la frialdad de su madre, *Amelia*; quien agradecida con *Pedro* por querer a la joven como si fuera su hija, también vive atormentada por su pasado y el amor que todavía siente por *Luis Alejandro*, un prominente y ambicioso abogado.

Bajo la dirección de Luis Alberto Lamata y Johny Solórzano, en esta telenovela Carlos Torres le dio vida a *Carlos Eduardo*, hijo precisamente del hombre que aun ama *Amelia*. Comprometido con una muchacha de su misma posición social, la vida de *Carlos Eduardo* da un giro radical luego de encontrarse con *Luisa Fernanda*, mientras realiza su último año como practicante de medicina.

Adaptada por la misma Mariela Romero y Freddy S. Hernández, aunque en *La hija del jardinero* “el ‘amor’ fincado en una persona es ofrecido al televidente como un bien sin el cual las mujeres no pueden ser felices y refuerza la idea del mito de la media naranja”⁵², se transmitió con éxito en países como Rumania, Francia e Italia.

En el 2003, la última telenovela juvenil de Televisión Azteca fue *Dos chicos de cuidado en la ciudad*, protagonizada por Víctor García y Raúl Sandoval, finalistas del reality show *La Academia*.

Bajo esa misma línea, este melodrama narra la historia de *Raúl* y *Víctor*, dos hermanos que llegan a la ciudad con la ilusión de hacer realidad su máximo sueño: ser unos grandes cantantes. Sin embargo, tras incorporarse a la Universidad de Música, ese sueño se transforma en el más grande de sus conflictos.

José Luis Rodríguez –maestro y sinodal en la Universidad de Música– ve en *Raúl* a un verdadero solista gracias a su voz, personalidad y carisma; y aunque reconoce que *Víctor* tiene un buen sentido del humor y sabe cómo ganarse a la gente, no piensa lo mismo de él, pues su indisciplina le impide destacar como su hermano.

Producida por Carlos Márquez, la idea original de Adrián Suar, Jorge Maestro y Ernesto Korovsky se resume en una historia de amor, donde la intensidad de los personajes implica arrebatos, dolor y pasión; pero cuyo principal objetivo es transmitir la relevancia del amor fraterno.

⁵¹ Sitio web: <http://www.tvazteca.com/telenovelas>

⁵² Sergio Octavio Contreras. *Valle de lágrimas. Y la búsqueda de la felicidad en la tele* en Sitio web: <http://www.etcetera.com.mx>

Para el 2004, los videoescándalos ocuparon las primeras planas de los periódicos y un lugar primordial en los noticiarios televisivos y radiofónicos; sobre todo aquéllos que implicaban a Gustavo Ponce, secretario de Finanzas del gobierno de la Ciudad de México, y a René Bejarano —entonces coordinador de la fracción perredista y presidente de la Comisión de Gobierno de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

Mientras López Obrador justificó tales actos bajo la teoría del ‘complot’ considerándolos una maniobra para frenar su eventual candidatura presidencial, Roberto Hernández y Nicandro Díaz realizaron *Corazones al límite*; donde Sara Maldonado le dio vida a *Diana*, una joven que sufre la indiferencia de su padre y cuyo reto de juventud es demostrarle que aún siendo mujer puede triunfar:

"*Doménico*, el padre de *Diana*, es un hombre frío y rígido que la rechaza por ser mujer y a la cual exige le demuestre que es capaz de lograr la excelencia académica sin su dinero ni su apoyo. *Diana*, valiente y decidida, acepta el reto"⁵³

Mientras que Aarón Díaz interpretó a *Braulio*, un joven que además de perder a sus padres a los 12 años, sufre el desprecio de sus familiares, pues vive con sus tíos y su primo *Esteban*; “un hombre ambicioso que lo odia y, a base de mentiras y trampas, intentará apoderarse de su herencia y suplantarlo en el corazón de *Diana*”⁵⁴, aunque realmente no la ame y sólo desee quedarse con su fortuna.

Corazones al límite, un reto de juventud —título completo de la telenovela— fue escrita por José Enrique Jiménez Díaz, Guillermo Quezada Correa y María Salado Pérez, quienes le incluyeron como elementos atractivos la difusión de deportes extremos como el rappel, así como una campaña de responsabilidad social para prevenir accidentes automovilísticos.

El 4 de octubre de ese mismo año inició la que hasta ahora sería la más exitosa producción de Pedro Damián y también la telenovela juvenil de mayor audiencia en este tercer milenio: *Rebelde*.

Versión mexicana de la argentina *Rebelde Way*, esta adaptación al argumento escrito por Cris Morena y Patricia Maldonado, logró atrapar al público adolescente y juvenil con las aventuras de los alumnos del *Elite Way School*.

Miguel Arango (Alfonso Herrera), proveniente de Monterrey, ingresa a escondidas de su madre al *Elite Way School* —un colegio para hijos de gente rica y poderosa— con el firme propósito de vengar la muerte de su papá. Sin embargo, el destino juega con él, pues el supuesto responsable es el padre de la chica de quien él se enamora perdidamente.

Con la también aparición de *Roberta Pardo* (Dulce María), hija de una famosa vedette, la tranquilidad del *Elite* desaparece; pues acostumbrada a no seguir las reglas y ser el centro de atención, entabla una ‘rivalidad’ con *Mía Colucci* (Anahí), una joven hermosa y refinada, pero también vanidosa, superficial y caprichosa.

⁵³ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

⁵⁴ *Ibidem*

Parte fundamental de la historia dirigida por Juan Carlos Muñoz y Luis Pardo, la agrupación conformada por *Mía, Roberta, Lupita, Miguel, Diego y Giovanni* (llamada *RBD*) se constituyó igualmente en un factor desencadenante para que la rebeldía se hiciera presente en el colegio de ‘niños bien’. Pero sobre todo en el elemento clave por medio del cual se comenzó una gran mercadotecnia publicitaria.

Tal como en su momento ocurriera con *Clase 406* (2002), cuando se lanzó al mercado un disco con algunos temas interpretados por los protagonistas, *Rebelde* no fue la excepción. Al contrario, se produjo un material discográfico exclusivo con *RBD*, cuyas canciones se explotaron en su totalidad en el desarrollo de la historia y se promocionaron en las estaciones comerciales más populares del país.

Cabe destacar que dicho disco sólo correspondió a la primera de tres temporadas de la telenovela, pues cuando ‘aparentemente’ el romance entre *Mía* y *Miguel* tuvo un final feliz, comenzó la segunda.

En ésta no sólo ingresó una nueva generación de *rebeldes* y las parejas juveniles principales se vieron de nueva cuenta envueltas en intrigas, sino también salió a la venta la segunda discografía de la agrupación bajo el título *Nuestro amor*, tema que serviría de entrada hasta llegado el desenlace.

Durante su tiempo de permanencia al aire (de octubre de 2004 a junio de 2006), los protagonistas de la historia se dividieron entre las grabaciones del melodrama y la promoción de sus discos; misma que incluía presentaciones, firma de autógrafos, giras nacionales e internacionales, y hasta la publicación de la revista *Rebelde*.

Así como a partir de la década de los noventa, los melodramas juveniles de Televisa se caracterizaron por incluir la música como parte fundamental de la trama, las de TV Azteca en el nuevo milenio no fueron la excepción. Un claro ejemplo de ello fue *Soñarás* (2004), estelarizada por Yahir y producida por Eloy Ganuza Santos.

Original de César Miguel Rondón, esta historia nos habla de *Rey*, un joven de 20 años que sueña con triunfar en la música; pero que debido a su origen humilde no tiene los recursos para ingresar a una academia y por el momento trabaja como mesero.

Mientras que *Isabela* –su destino amoroso– pese a su alta posición económica, sufre en silencio por la muerte de su padre; así como por la envidia de su prima *Paulina*, quien la odia por ser la novia del *Alfredo*, el hombre al que ella ama.

Y si bien en la adaptación de Salvador Lemus, Alejandra Romero y Gloria Bautista, se tenía contemplado que *Rey* e *Isabela* alcanzarían la felicidad, tras la salida de Vanessa Acosta a mitad de la producción, la historia indudablemente cambió su rumbo y Sandra Echeverría entró a *Soñarás* como heroína, pero con un nuevo personaje.

Para el 2005, otro hecho mediático importante relacionado con el clima preelectoral que empezaba a vivirse en el país, fue la aprobación en la Cámara de Diputados con 360 votos a favor en torno a la inmunidad jurídica a López Obrador por haber violado una orden judicial, que exigía la suspensión de la construcción de un par de avenidas en el predio *El Encino*, en Santa Fe, que darían salida al hospital *ABC*.

Y es que se le consideró “una maniobra política para eliminar la posibilidad de que AMLO fuese candidato a la Presidencia de la República en 2006, ya que, aun si se lo declaraba inocente, el jefe de gobierno no podría registrarse como candidato mientras durara el proceso, que se vislumbraba largo”⁵⁵

Ese año *Rebelde* seguía ‘al aire’ en el Canal de las Estrellas con la emisión de su segunda temporada, y no dejándose intimidar por ello, Televisión Azteca estrenó la primera producción melodramática de Martín Luna, con la versión mexicana de la argentina *90-60-90: Top Models*; cuyo objetivo residía en “romper con los mitos y rescribir la verdad que gira en el mundo del modelaje”.

Con Mariana Ochoa y Michel Gurfí como protagonistas, *Top models, un amor de pasarela* (título completo) inició con el incidente que cambiara la vida de *Gabriel* y *Brandon*; convirtiendo al primero en un empresario del mundo de la moda y al segundo llevándolo a la ruina económica y profesional.

Años después, *Brandon* decide abrir una nueva agencia de modelaje; por lo cual se reaviva su rivalidad con *Gabriel*, pues logra forjar a una chica llamada *Paloma* como la nueva Top Model. Y aunque *Gabriel Group* cuenta con las mejores firmas y contactos políticos, *Marco* –su fotógrafo estrella– se enamora de *Paloma*; sin imaginar que ella tiene a una hermana gemela, *Mariana*.

Historia original de Martín Pennacino, *Top models* salió del aire semanas más tarde, porque la adaptación realizada por Víctor Claveira, Gabriel Santos y Gabriela Pérez Lau, no fue convincente.

Aunque la presente investigación se delimita hasta la emisión de *Rebelde*, cabe mencionar que tras su final el 2 de junio de 2006, José Alberto Castro produjo su primer melodrama de este corte con *Código Postal*; donde en las bellas playas del pacífico mexicano se entrelazan las historias de un ecléctico grupo de jóvenes que vive en un exclusivo fraccionamiento privado.

Sin embargo a pesar de la exhibición de los cuerpos esculturales de Imanol, Eugenio Shiller, José Ron y Jackie García, entre otros, difícilmente logró que los espectadores se involucraran con su trama tal como lo hicieron con el remake de *Rebelde way*.

Un mes después de que esta producción se apoderara del horario juvenil en canal 2, en la República Mexicana se efectuaron las elecciones presidenciales para el periodo del 1º de diciembre de 2006 al 30 de noviembre de 2012.

Debido al empate técnico que encuestadoras como Mitovsky le otorgaban a AMLO (PRD) y a Felipe Calderón (PAN) con menos del 1% de diferencia, la noche del 6 de julio el Presidente Consejero del IFE –Luis Carlos Ugalde– tampoco proporcionó el nombre del ganador.

⁵⁵ AMLO en aprietos ¿se busca justicia o quitarlo del camino? En <http://www.terra.com.mx>

Esta situación, aunada con las cifras oficiales que con un 35.89% le otorgaban el triunfo al panista, desencadenó la teoría de un fraude electoral hacia López Obrador; por lo cual se solicitó ante el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, realizar un nuevo escrutinio y cómputo de la totalidad de los votos. Sin embargo la petición se rechazó y Felipe Calderón Hinojosa es el actual mandatario de los Estados Unidos Mexicanos.

Ya a principios del 2007 se empezaron a transmitir los promocionales de *Lola, érase una vez* (el nuevo trabajo de Pedro Damían y remake de la argentina *Floricienta*); telenovela en torno a la cual se pensó que no sólo repetiría el éxito de *Rebelde* sino que incluso la superaría, pero su sombra no se lo permitió.

Si bien sonaba atractiva la historia de la romántica y divertida *Lola*, una moderna *Cenicenta*, rebelde y optimista, que no espera cruzada de brazos a que un hada madrina le arregle sus problemas sino que ella misma les busca solución; a un mes de haber ocupado el horario estelar juvenil de Canal 2 (las 7:00 p.m.), se pasó a Canal 5 una hora más tarde bajo el argumento de que allí se encontraba su verdadero *target*.

En su lugar, Emilio Larrosa volvió a producir una telenovela juvenil con el refrito de *Muchachitas* (1991), un melodrama que sin duda le dejó un gran reconocimiento en los noventa. Pero al efectuar una ‘adaptación’ en la cual lo novedoso sólo recaía en los actores que interpretaron a cada uno de los personajes de la trama original, tampoco funcionó como se esperaba.

Es así como finalizamos este capítulo en torno a la semblanza pormenorizada de la telenovela juvenil; sin duda un esbozo de historias amorosas llenas de aventuras y conflictos que –desde los ochenta, los noventa y los años que van del tercer milenio– sólo han buscado posicionarse en el gusto de adolescentes y jóvenes.

Sin embargo, dado que durante su desarrollo estas producciones corrieron a cargo de un mismo profesional (Luis de Llano), y en su denominada consolidación Pedro Damían ha hecho meras adaptaciones de éxitos extranjeros, se vuelve necesario realizar un análisis detallado en torno a los avances y rezagos de la telenovela juvenil mexicana de 1986 a la fecha. Hagámoslo, pues, en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO III

LA EVOLUCIÓN DE LA TELENOVELA JUVENIL EN MÉXICO (1986-2006)



CAPÍTULO III LA EVOLUCIÓN DE LA TELENOVELA JUVENIL EN MÉXICO

Es indiscutible que la telenovela en México ha experimentado cambios positivos durante los cincuenta años que lleva en la pantalla chica. Se dijo en el capítulo uno que dicha evolución es perceptible si tomamos en cuenta los diversos tipos de melodramas que han emanado, desde los de temática convencional estilo *Cenicienta* de Televisa hasta las propuestas innovadoras de la compañía 'Argos', vía Televisión Azteca.

Esos melodramas incluyen desde luego las producciones de corte histórico y didáctico que desfilaron en el 'Canal de las Estrellas' en los años sesenta y setenta, así como aquellas que surgieron ante la necesidad de acaparar la atención del público infantil y juvenil. Aunque no hemos de olvidarlo, sólo las que van dirigidas a este último sector continúan vigentes.

Cierto es que este tipo de telenovela, al igual que las demás, tiene como fin primordial **entretener**; de allí que sus historias siempre giren en torno a adolescentes que sueñan con experimentar su *Primer amor*, no importa que sea a *mil por hora*. Pero también puede decirse que 'informan', cuando en sus tramas se abordan temáticas importantes para esa *Pobre juventud*, sólo que lo hacen de manera superficial.

Dicha afirmación no es errónea si nos percatamos que por lo regular el tratamiento otorgado a las mismas cae en lo inverosímil al no plantearse a profundidad.

Las más de las veces se piensa que sólo basta con que un personaje entre al mundo de las drogas, padezca un trastorno alimenticio o se infecte por el virus del SIDA, para crear conciencia en las y los jóvenes sobre problemáticas de interés social que agobian por igual a una *Quinceañera* o a un *Rebelde*, sin importar cuál *DKDA* se viva.

Sin embargo se les olvida que existiendo un problema como los anteriores, lo más relevante es la manera como se plantea su solución y/o prevención. En consecuencia no es suficiente incluir una temática actual relacionada con el mundo juvenil por medio de alguno de sus personajes, sino que es preciso abordarlo con cierto realismo.

Es decir, ofrecerle a su audiencia situaciones con las cuales pudiera sentirse identificado y no 'realidades' deformadas que lleven a los adolescentes a pensar que así como es fácil volverse adicto –por ejemplo– lo es mucho más salir.

Si bien la telenovela no es un programa catalogado como educativo, es innegable que desde el momento en que incluye temas de interés para los jóvenes (e incluso de sus padres), se convierte en un género comprometido con la toma de conciencia. Así, las palabras que en algún momento emitiera Carla Estrada cobran lógica: "la telenovela educa, pero, en otro término, a nivel social"

Aunque los teledramas dirigidos a los adolescentes surgieron simplemente para atraer su atención y beneficiar a Televisa con mayores puntos de rating, sería importante considerarlos también una opción para que dicho sector esté alerta sobre lo que acontece en su entorno. Claro que ello implicaría una reestructura de su construcción dramática y su forma de representar a la juventud mexicana.

El siguiente capítulo, pues, intentará mostrar precisamente la evolución de la telenovela juvenil en México, a partir de que iniciara su camino en 1986 dentro de la programación televisiva con *Pobre juventud* y hasta el 2006; año en el cual finalizó una producción de Pedro Damián que, con todo y el peso del refrito, logró un éxito arrollador, su título: *Rebelde*.

Comencemos entonces por detallar los avances y rezagos en su construcción dramática, para luego centrarnos en las diferencias y similitudes que pueden advertirse en el contenido temático de este tipo de teledramas, y por último abordar la representación que han hecho de los entornos de su público meta: los jóvenes mexicanos.

3.1 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

En el capítulo anterior sobre la telenovela juvenil en México, se comenzó su análisis tras 20 años de existencia en la pantalla chica.

¿Cómo? Al plantearse de manera detallada la trama que cada uno de los melodramas ha contado, dejándose de manifiesto que su realización no sería posible sin la presencia de los amores en apariencia contrariados o imposibles de una pareja, anécdota base de toda telenovela.

Por consiguiente, si sabemos de antemano que una heroína y un ‘príncipe azul’ se enamorarán desde un inicio, pero alcanzarán la dicha sólo hasta que se desenmascare al villano durante los últimos capítulos del melodrama, ¿cuál es la razón que como espectadores nos mueve a verla? Sin temor a equivocarme diría que la forma en como se va a contar esa **historia de amor**.

Aunque Carla Estrada es considerada la pionera de las telenovelas juveniles tras haber producido cuatro de los cinco melodramas que se transmitieron en los años ochenta, podemos afirmar que no definió un estilo propio en la estructuración de sus historias; lo cual lejos de verse como un defecto, la convierte en la única productora que hasta el momento ha sido original en sus melodramas.

En principio porque dos de ellos (*Pobre juventud* y *Quinceañera*), incluyeron temas relevantes para los jóvenes de entonces sin restarle importancia al amor. Mientras en las dos siguientes producciones, los conflictos de sus protagonistas se enfocaban en definir sus sentimientos; fuera porque ‘amaban’ a la persona equivocada (*Amor en silencio*) o sentían temor de abrirle nuevamente las puertas al amor tras un engaño (*Cuando llega el amor*).

Esta aseveración se sustenta si hacemos un recuento de la variedad de escritores y adaptadores que colaboraron con ella en sus equipos de producción:

Telenovela	Historia Original	Adaptación
<i>Pobre juventud</i>	Félix B. Caignet	Carlos Romero/ Marcia del Río
<i>Quinceañera</i>	Jorge Durán Chávez	Edmundo Báez/ René Muñoz
<i>Amor en silencio</i>	Liliana Abud/ Eric Vonn	Liliana Abud/ Eric Vonn
<i>Cuando llega el amor</i>	René Muñoz	René Muñoz

Pero tal situación se modificaría con la incursión de Luis de Llano Macedo quien – así como lo hiciera Carla Estrada en su momento– se convertiría en el productor ‘estrella’ de los noventa, al introducir la música como elemento fundamental de sus historias y cuya consolidación iniciaría con *Alcanzar una estrella*.

Esta telenovela obtuvo un alto rating durante su transmisión, porque reflejaba “los sueños de miles de adolescentes que más de una vez han deseado acercarse a su estrella favorita; y además lo convertía en realidad alentando a las jovencitas a creer en sus ilusiones por más imposibles que parezcan”¹

En el periodo que nos ocupa, De Llano produjo nueve telenovelas juveniles y aunque en ninguna de ellas repitió una mancuerna de escritores y adaptadores, la mayoría se relacionaba con el ámbito musical; ya que con regularidad los protagonistas tenían aptitudes artísticas y luchaban por incursionar en el mismo. O bien, desde el principio uno de ellos formaba parte del medio artístico y sólo éramos testigos de como encontraba el amor en algún (a) fan.

Ejemplo de la primera forma de estructurar el relato son *Baila conmigo*, *Agujetas de color de rosa* y *Canción de amor*, donde los personajes masculinos estelares (*Eddy*, *Martín* y *Renzo*, respectivamente) no sólo cantaban sino también eran autores de los temas que interpretaban en la ficción; razón suficiente para que aunada con su prototipo de ‘galán’, los productores de las disqueras los lanzaran al estrellato.

Mientras que sólo *Alcanzar una estrella* y *DKDA, sueños de juventud* optaron por representar la segunda anécdota, cuya constante residió en que una fan se transformó en la heroína de la historia. *Lorena*, de *Eduardo Casablanca*, un solista consolidado, y *Laura*, de *Rodrigo*, quien pertenecía a una agrupación en declive.

Además de la tendencia musical, este profesional de la televisión estableció como rasgo que los actores y actrices protagonistas fueran preferentemente cantantes de moda. De allí en sus melodramas los estelarizaran Eduardo Capetillo, Mariana Garza, Sasha Sökol, Paulina Rubio y Biby Gaitán (ex *Timbiriches*); así como Flavio César, Irán Castillo, Litzy (ex *Jeans*) y Alessandra Rosaldo (ex *Sentidos Opuestos*).

También en los años noventa destacó Emilio Larrosa con dos telenovelas con estructuras dramáticas similares: *Muchachitas* y *Soñadoras*; pues ambas trataban de cuatro amigas de diferente status económico que atravesaban por diversos problemas sentimentales y sociales.

¹ Sitio web: <http://www.univision.com>

Con la primera, dicho productor amplió el universo de heroínas, lo cual supondría un retroceso a la característica fundamental del melodrama que establece a una sola pareja como protagonista; porque al haber cuatro personajes femeninos estelares igualmente se aumenta el número de los masculinos con la finalidad de que cada una tenga su propia historia de amor.

Sin embargo considero que esta tendencia, por el contrario, forma parte ya de las peculiaridades de las telenovelas juveniles; ya que si se pretende que los jóvenes se identifiquen con los personajes y las situaciones allí manejadas, es más probable que se logre con esa fórmula.

Por ende, si tomamos en cuenta que la escuela es uno de los principales espacios donde los jóvenes se desarrollan, nos percataremos que frecuentemente entablan círculos de amistad amplios; entre los cuales incluso se dan relaciones amorosas de igual forma a como se establecen en algunos de estos melodramas.

La justificación de que las producciones de Emilio Larrosa se asemejen tanto en el relato de la historia –su desarrollo en una institución de artes escénicas (*Muchachitas*) o de índole académico (*Soñadoras, Amigas y rivales*)– así como en la psicología de sus personajes, reside en que todas han sido escritas por él y adaptadas por el mismo escritor: Alejandro Pohlenz.

Es precisamente en el periodo del 2000 al 2007, cuando este tipo de producciones ha delineado con mayor fuerza sus características, al menos en Televisa; pues las historias de un grupo de colegialas en sus últimos años de preparatoria y sus aventuras relacionadas con el primer amor se han vuelto una constante. *Locura de amor, El juego de la vida, Clase 406, CLAP, Corazones al límite y Rebelde*, son una clara muestra de esa situación.

En los años que van del tercer milenio, la única novedad en las telenovelas juveniles fue instituida por Pedro Damián; dado que a partir de *Clase 406*, sus trabajos los ha dividido por **temporadas**, además de implementarles una **campaña mercadotécnica** que incluye lanzamiento de discos, venta de revistas, muñecas y ropa.

Lo denomino ‘novedad’ porque dista mucho de ser una aportación, debido a que si una telenovela tiene calidad dramática no requiere inmiscuirse en el mercado publicitario para alcanzar el éxito.

Asimismo ninguno de estos melodramas juveniles ha enriquecido el género con alguna peculiaridad que merezca el título de ‘característica’; como la **representación de temáticas de interés social** (*Quinceañera*, 1987), la **introducción de la música dentro de la trama** (*Alcanzar una estrella*, 1991) y un **amplio universo de protagonistas** (*Muchachitas*, 1991).

Por su parte, desde que Televisión Azteca incursionó con *Perla* (1998) en el mercado de las telenovelas dirigidas a los jóvenes, sólo lleva diez teledramas; cuatro de ellos –incluido el anterior– versiones mexicanas de culebrones latinoamericanos: tres argentinos y uno colombiano. Sin embargo se ha inclinado por aquellas historias (originales o *remakes*) que representan en cierto modo la fórmula de la *Cenicienta*.

Por ejemplo, aunque basada en el melodrama colombiano *Yo soy Betty, la fea*, donde una joven inteligente asciende por sus aptitudes profesionales, el verdadero trasfondo de *El amor no es como lo pintan* es la chica de escasos recursos que se enamora de un imposible (el hijo de su patrón), con quien termina casada a pesar de su desagraciado aspecto físico, porque cual *Cenicienta* se transforma en una hermosa princesa.

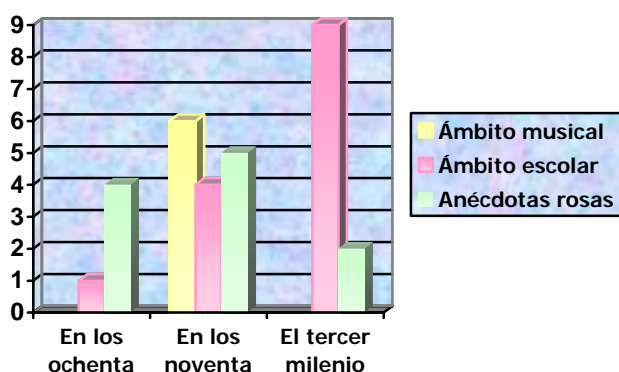
En tanto, *Enamórate* y *La hija del jardinero* repiten el mismo patrón; con la diferencia de que en la segunda se utilizó como recurso la nobleza perdida. Es decir, que tras padecer carencias económicas y humillaciones por su bajo status social, la heroína se descubre dueña de una inmensa fortuna que cambia su destino.

Sólo con *Dos chicos de cuidado en la ciudad* y *Soñarás*, ‘la televisora del Ajusco’ intentó reproducir el modelo que Luis de Llano estableciera en los noventa; pues en ambas los protagonistas fueron jóvenes que con la popularidad alcanzada luego de su participación en el reality show *La Academia*, se convirtieron en ‘cantantes juveniles de moda’.

De acuerdo con lo anterior, hasta el momento son tres las maneras de abordar los amores contrariados en las telenovelas juveniles:

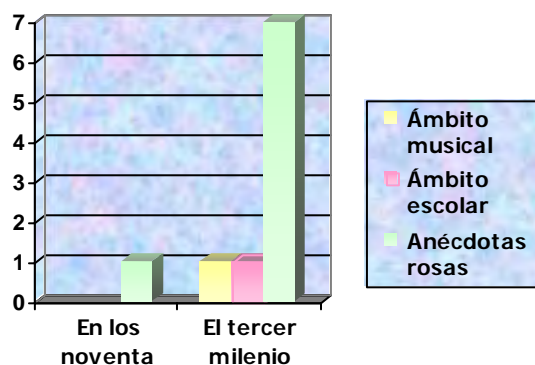
- 1) las historias centradas en el ámbito musical, principalmente porque alguno de los protagonistas aspira convertirse en cantante;
- 2) aquéllas que giran en torno a cuatro jóvenes cuya vida se entrelaza a través de la amistad y la convivencia en una institución educativa; y por último,
- 3) las producciones que se arriesgaron con anécdotas rosas protagonizadas por jóvenes.

En las siguientes gráficas se muestra con mayor claridad la tendencia que cada una de las televisoras ha seguido al estructurar el relato de sus historias, con base en los modelos arriba mencionados.



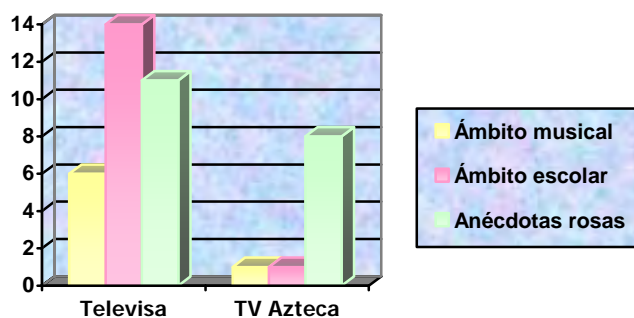
Construcción Dramática de las telenovelas juveniles en Televisa.

Como puede verse, aquéllas que giran en torno a la amistad y una institución educativa han aumentado de manera progresiva.



Construcción Dramática de las telenovelas juveniles en TV Azteca.

A diferencia de Televisa, la empresa de Ricardo Salinas Pliego prefiere apostar por las anécdotas rosas; sean historias originales o remakes.



Comparación de la estructura del relato en las telenovelas juveniles de Televisa y TV Azteca.

Esta última gráfica nos muestra no sólo la supremacía de Televisa en la producción de melodramas juveniles, sino también su tendencia a estructurar el relato de las mismas alrededor de un grupo de jóvenes que inmersos en el ámbito escolar experimentan las aventuras que le darán sentido a sus vidas, principalmente en el plano amoroso.

Asimismo observamos que 'la fábrica de sueños' no se ha olvidado de las anécdotas rosas; sin embargo tengamos presente que en su mayoría se produjeron en los ochenta y los noventa. Además que durante la década donde reinaron las producciones de Luis de Llano Macedo, también prevalecieron aquellas tramas en las cuales el ámbito musical se convirtió en el eje rector de la historia.

Y aunque se pensaría que dicha estructuración del relato desapareció igualmente con el cese de Luis de Llano en el rubro de las telenovelas juveniles, en realidad sigue latente en los trabajos de Pedro Damían. Pero de tal manera que este productor utiliza sus melodramas como plataforma para lanzar al estrellato a agrupaciones musicales (RBD) o solistas (Eiza González) que sean comerciables.

Mientras que en el caso de Televisión Azteca, las historias que han realizado con el fin de ganar adeptos entre los jóvenes, se han caracterizado más bien por contener anécdotas donde los amores imposibles se den verdaderamente a causa de la diferencia de clases, siendo escasas las producciones en las cuales se traten temáticas de interés para la juventud.

Ahora analicemos a los encargados de darle vida a las acciones de los sucesos que serán narrados en un orden temporal y espacio específicos: los personajes.

3.2 PERSONAJES

En el apartado 1.5 del capítulo uno sobre la evolución de la telenovela mexicana, se establecía que ésta se observa no sólo en los cambios experimentados dentro del contenido temático, sino también en los diversos tipos que han surgido con el paso de los años (históricas, didácticas, infantiles y juveniles).

Al hablar de las infantiles se mencionó que con *Carrusel* hubo una modificación significativa al aumentarse el número de personajes y ubicarlos en los escenarios principales en los cuales se desarrolla cualquier niño: la escuela y el hogar. Pues bien, en los melodramas de índole juvenil sólo se reprodujo tal característica pero con personajes de edades similares a las de sus espectadores.

En la década de los años ochenta, la mayoría de las telenovelas de este tipo se distinguió por tener pocos personajes juveniles; al mismo tiempo que el resto del elenco se conformaba por actrices y actores adultos en mayor cantidad o de manera equivalente.

Ejemplo de lo anterior lo encontramos en *Quinceañera*, donde sólo fueron seis los personajes que, junto con *Maricruz* y *Beatriz*, cobraron relevancia en el transcurso de la historia: *Pancho*, *Gerardo*, el 'Memo', *Leonor*, el 'Cható' y *Sergio*, todos ellos ajenos al ámbito escolar.

En tanto los papeles adultos más destacados eran los de los padres de familia, más que nada de las protagonistas. En el caso de *Maricruz*, doña *Carmen* (Julieta Egurrola) y don *Ramón* (Luis Bayardo), ambos con opiniones diferentes con respecto a la relación de su hija con *Pancho*; mientras que la falta de atención hacia *Beatriz* por parte de *Ana María* (Blanca Sánchez) y *Roberto* (Jorge Lavat), trajo graves consecuencias.

No obstante personajes secundarios como *Eduviges* (tía de *Maricruz*), *Timo* (amigo de *Pancho*), *Rosalía* (abuela de *Beatriz* y *Sergio*), *Estela* (amante de *Roberto*) y las señoritas *Palmira* y *Sofía* (profesoras del colegio 'Minerva'), también desempeñaron roles importantes en las situaciones desarrolladas en torno a las futuras quinceañeras.

Sólo en *Dulce desafío*, los personajes juveniles tuvieron una mayor presencia, pues integraron a las alumnas del internado donde surgió la relación entre *Lucero Sandoval* y *Enrique Pades*. De modo que los conflictos derivados del matrimonio entre *Santiago* (padre de *Lucero*) con una mujer más joven que él y los fraudes realizados por la directora del instituto, pasaron a segundo plano.

Es así como desde esta década Televisa delineó el rasgo primordial de los melodramas juveniles: los protagonistas y antagonistas estarán constituidos básicamente por jóvenes actores; pero sin restarle importancia a los personajes adultos, elementos esenciales del desarrollo dramático como padres de familia o educadores.

Además de retomar dos líneas amorosas como en *Quinceañera*, en 1991 *Alcanzar una estrella II* contaba ya con seis protagonistas: tres mujeres (*Jessica, Silvana y Marimar*) y tres hombres (*Pablo, Miguel Ángel y Jorge*); seis jóvenes con aptitudes musicales que delinearon la conformación y consolidación de *Muñecos de papel* durante 104 capítulos.

Pero con la emisión de *Muchachitas*, donde Emilio Larrosa apostó por cuatro heroínas (*Elena, Mónica, Leticia e Isabel*) y sus cuatro respectivos ‘galanes’ (*Rodrigo, Roger, Joaquín y Mauricio*), se aumentó el número de personajes juveniles de estas telenovelas.

Basta mencionar que seis de los 12 melodramas producidos en los noventa, tenían por lo menos siete integrantes: *Baila conmigo, Buscando el paraíso, Agujetas de color de rosa, Confidente de secundaria, Soñadoras y DKDA, sueños de juventud*.

Mientras en *Mágica juventud, Canción de amor, Mi pequeña traviesa, Preciosa, Amor gitano y Alma rebelde*, además de los protagonistas, únicamente se dio paso a la presencia de una mejor amiga, su posible novio y algunos conocidos entre vecinos o compañeros de colegio.

No obstante si nos detenemos en cada telenovela juvenil producida por ‘la fábrica de sueños’ en este tercer milenio, nos percataremos de que la tendencia establecida en *Muchachitas* se ha acentuado de manera notable.

En el 2000, al ser el refrito de *Dulce desafío* (1988), *Locura de amor* también tuvo una pareja central en los papeles de *Natalia Sandoval* y *Enrique Gallardo*. Pero con la antagonista (*Rebeca*), sus cómplices (*Mirtha y Citlali*), las amigas de *Natalia* (*Carmen, Lucinda y Dafne*) y sus pretendientes (*León, Felipe, Paco, y Juanjo*), los personajes juveniles sumaron un total de 11.

Ese mismo año, aunque en el *remake* que Pedro Damián hiciera de *Quinceañera* se respetó el protagonismo de *Giovanna* y *Marina* (símbolos de *Maricruz* y *Beatriz*), se añadieron más personajes juveniles con el fin de que encarnaran algunas de las problemáticas allí representadas: la bulimia y la infección por VIH, además del embarazo no deseado y la drogadicción manejadas en la historia original.

Esto para no fastidiar al público con el sufrimiento de sus protagonistas, en quienes se privilegiaron los conflictos amorosos sobre los sociales. Aunque cabe decirlo, estos últimos debían tener cierto vínculo con las heroínas con el propósito de que también se involucraran.

De allí que cuando *Demián* (primo de *Marina*) falsifica unos análisis que lo diagnostican como portador del VIH, *Giovanna* acude a realizarse una prueba de detección porque cree haber tenido relaciones sexuales con él. Y a pesar de que sale negativa, poco después la preocupación vuelve a invadirla pues *Olivia* (su amiga y compañera de escuela) espera un hijo de *Demián* y piensa que seguramente se encuentra infectada.

Tras finalizar esta telenovela, tenemos de nueva cuenta a cuatro protagonistas femeninas que con sus diferentes maneras de ser y posiciones sociales se convierten en *Amigas y rivales* (2001). El motivo, una producción más de Emilio Larrosa donde también hay cuatro ‘galanes’: *Roberto, Armando, Johnny y Ulises*.

Una situación análoga se dio en *El juego de la vida* (2001), en la cual la presencia de *Lorena, Paulina, Fernanda y Daniela* obligó a la existencia de cuatro personajes masculinos encargados de darle vida a las respectivas líneas amorosas de la trama: *Juan Carlos, Ezequiel, Diego y Toño*; a pesar de que el segundo –a diferencia de los demás– desempeñara la función de villano al lado de *Tania* (Maki).

Con la transmisión de *Clase 406* (2002), si bien los personajes principales se redujeron otra vez a seis (*Gaby, Marcela, Magdalena, Kike, Fercho y Juan David*) con su división por temporadas ingresaron alrededor de cinco nuevos personajes entre juveniles y adultos, para cubrir la ausencia de los que desaparecieron.

Desde la primera temporada, la figura de *Francisco* (Jorge Poza) tuvo un papel relevante como protagonista adulto al representar el consejero de los alumnos. Sin embargo pese a haber sido el personaje que delineara durante cinco años la serie colombiana *Francisco, el matemático*, en México sólo estelarizó hasta la segunda parte de la trama para dar paso a *Santiago Cadavid y Luis Felipe Villasana*, interpretados por Francisco Gattorno.

Asimismo al hablar de un grupo estándar de preparatoria, encontramos que desde esta producción el número de personajes juveniles secundarios aumentó de forma considerable. Mas no únicamente con el fin de justificar la conformación de la *Clase 406*, sino porque en algunos de ellos se representaron temáticas de interés actuales para los jóvenes.

“Esta telenovela trata el tema de las drogas y además el amor y la amistad...las traiciones, los desplantes, las violaciones, las diferencias de clase, la homosexualidad, la cárcel, la escuela; en fin todo lo que le puede pasar a un adolescente promedio”²

Para el 2004, a pesar de que gran parte de la trama se desarrolla igualmente en las aulas de la preparatoria ‘Nova Atenas’, *Corazones al límite* regresa por lo menos a siete personajes juveniles entre los que se incluyen los tres tipos establecidos desde el primer capítulo de la presente investigación (protagonistas, antagonistas y secundarios).

En consecuencia, *Diana, Artemisa, Isadora, Conny, Braulio, Samuel y Eduardo* son un grupo de amigos que viven “los peligros que acechan a la juventud: alcoholismo, drogadicción, malas decisiones; sus increíbles y divertidas aventuras dentro y fuera de la escuela; la explosión de la adrenalina de los deportes extremos...los conflictos, la ternura y el drama de su vida en familia”³

² Sitio web: <http://www.wikipedia.com>

³ Sitio web: <http://www.esmas.com/telenovelas>

Por su parte, *Pilar* (tía de *Diana*) y *Álvaro* (dueño y director de la 'Nova Atenas') estelarizan la historia de amor adulta; quienes en realidad desde su juventud se enamoraron y no pudieron olvidarse. Pero que ahora en su reencuentro luchan contra las intrigas de *Emma*, una mujer sensual de carácter vengativo, egoísta y prepotente que está obsesionada por *Álvaro*.

Sería con el estreno de *Rebelde*, el 4 de octubre del 2004, cuando se rompieran varios de los esquemas vistos hasta ahora en cuanto a número de personajes juveniles y adultos se refiere; primordialmente debido a su tiempo de permanencia 'al aire' en el Canal de las Estrellas, un año con ocho meses.

Al igual que su formato original (*Rebelde way*), esta producción de Pedro Damián respetó los cuatro estelares juveniles en los personajes de *Mía Colucci*, *Miguel Arango*, *Roberta Pardo* y *Diego Bustamante*; quienes obviamente protagonizaron las líneas amorosas centrales de la telenovela desde la primera temporada y hasta la tercera.

No obstante dado que la historia se desarrolló en el interior del *Elite Way School* (un colegio privado para hijos de gente rica y poderosa) encontramos que los personajes secundarios se conformaron por *Victoria Paz*, *Celina Ferrer*, *Lupita Fernández*, *José Luján*, *Pilar Gandía*, *Nico Huber*, *Teo Ruiz Palacios*, *Tomás Goycolea* y *Giovanni Méndez*.

De los personajes secundarios mencionados con anterioridad, *Lupita* y *Nico* protagonizaron otra de las líneas amorosas que cobró relevancia en dicha temporada; pues la diferencia de religiones se constituyó en su mayor obstáculo, dados los prejuicios de la madre de *Nico* por considerar que una joven católica como *Lupita*, no era digna para su hijo judío.

El resto de los personajes igualmente tuvo sus aventuras amorosas, pero muchas de ellas se dieron tras iniciar la segunda temporada de la telenovela, gracias a la incursión de siete nuevos alumnos de cuarto año con los cuales surgieron nuevas "amistades, odios, amores, lealtades y traiciones mientras enfrentan conflictos, celos y duelos de poder"⁴

Indudablemente los personajes juveniles delinearon *Rebelde*, ya que al contrario de *Quinceañera* donde los padres de familia desempeñaron un papel importante, en esta adaptación mexicana su presencia resultó esporádica en la primera temporada.

Ante la cantidad de jóvenes (20) que cobraron vida a lo largo de 880 capítulos, se hubiera esperado que un número superior de adultos también lo hiciera; pero lo cierto es que a excepción de *Franco Colucci*, *Alma Rey* y *León Bustamante*, los demás padres brillaron por su ausencia en casi toda la trama.

⁴ Televisa Home Entertainment DVD *Rebelde*, primera temporada © Derechos reservados, 2005 Televisa S.A. de C.V.

Analizada la presencia en número de los personajes juveniles y adultos en este tipo de melodramas, ahora es momento de indagar si existe una evolución en las características que los definen como la heroína, el ‘príncipe azul’ y el malvado de la historia; pues a diferencia de las telenovelas convencionales, es preciso saber si dada su condición de jóvenes se justifica su manera de ser.

3.3 LA PRESENCIA FUNDAMENTAL: PROTAGONISTAS Y ANTAGONISTAS

De acuerdo con el molde melodramático definido por Grimm (capítulo I), la presencia de dos personajes virtuosos (la pareja protagónica) y uno malo (el antagonista) son indispensables en toda historia. Pues bien, aunque las telenovelas juveniles parecieran tener un exceso de roles ‘estelares’, resulta evidente la identificación de los que llevan el peso de la trama.

En *Quinceañera*, por ejemplo, hubo dos personajes virtuosos con quienes los jóvenes ochenteros seguramente se identificaron con facilidad: *Maricruz*, la joven alegre, fresca, inteligente y extrovertida que aun cuando se cree víctima de una violación, nunca deja de preocuparse por los demás. Y *Pancho*, un muchacho trabajador, honrado y generoso, cuyo sueño reside en poner su propio taller para ofrecerle un buen futuro a ella.

Además de tales cualidades, el hecho de que ambos pertenecieran a un status económico bajo, contribuyó a que de igual manera sintieran como suyos los conflictos y obstáculos cotidianos por los cuales atravesaron cada uno de los personajes: *Maricruz*, el robo cometido por su padre llevado por la desesperación, y *Pancho*, la discriminación que sufrió debido a los prejuicios de doña *Carmen*.

Caso contrario fue el de los antagonistas encabezados por ‘el *Memo*’, un joven desubicado e irresponsable con rasgos machistas, que al final recibe su castigo gracias a la repentina intervención de quien fuera su cómplice en muchas de sus villanías: *Leonor*.

Es en ella en quien ejemplificamos una primera evolución en los personajes antagónicos, pues ante la violación que sufrió en manos de *Memo*, cambió de objetivo. Dejó de interesarle separar a *Maricruz* de *Pancho*, para lograr que la joven denunciara a su supuesto agresor y así impedir que continuara en libertad tras el abuso en verdad cometido.

Además, el apoyo que recibió por parte de *Pancho*, doña *Consuelo*, *Timo*, don *Ramón* y la propia *Maricruz*, la llevó a pedirle perdón a todos los que en su momento dañara con sus mentiras y a modificar su estilo de vida ocioso por uno más productivo, solicitándole a su hermana que le consiguiera trabajo en el restaurante donde ella laboraba.

Tal como acabamos de analizar a los buenos y malos de *Quinceañera*, podríamos hacerlo con el resto de las producciones; pero sería redundante pues en ninguna de ellas se ha omitido su presencia. Mejor advirtamos si tras veinte años de melodramas juveniles, estos personajes han reflejado cambios que los hagan parecer más verosímiles.

Generalmente la protagonista es una mujer bella que posee un sinnúmero de virtudes; un ‘estuche de monerías’ de la cual todo hombre se enamoraría con facilidad. Entre sus cualidades más características están la de ser bondadosa, comprensiva, sincera, inocente, pura y ‘virginal’; éstos dos últimos, rasgos a los cuales se les otorga más valor.

En los melodramas juveniles producidos en la década de los ochenta, ninguna de sus heroínas perdió tan importantes cualidades. Incluso en *Quinceañera* encontramos que la violación de *Maricruz* sólo fue una farsa debido al tabú de la virginidad que aún prevalecía en esa época; el cual nos dice que:

“...por los estereotipos sexuales de la sociedad se espera que la mujer sea buena, pura, santa, virgen, decente...la mujer que la pierde (*la virginidad*) está condenada al desprecio del hombre, a su acusación en la mayoría de los casos”⁵

Por consiguiente, al creer que había perdido su virginidad con *Memo*, *Maricruz* de inmediato se consideró indigna del amor de *Pancho*. En los noventa, dicha situación se volvería ‘realidad’ en *Baila conmigo*, cuando *Pilar* sí ‘se entrega’ a *Bruno*; pero a pesar de haberlo hecho en un acto de amor, después es despreciada por *Eddy*, quien se aleja de ella aunque la ame porque ‘una conducta así no tiene excusa’.

Asimismo el personaje de *Dalia* en *Buscando el paraíso* –interpretado por Yolanda Andrade– es otro de los pocos que no se conserva ‘virgen’ hasta el matrimonio. Sin embargo en esta telenovela tal acción se justifica dado que con su trama buscaba representar un embarazo no deseado que, aunado con la falta de responsabilidad de la pareja, obligan a la protagonista a pensar en el aborto.

Los demás melodramas, por su parte, siguieron con la tendencia de caracterizar a sus protagonistas como jóvenes optimistas, coquetas por naturaleza, seguras de sí mismas, decididas, valientes y enamoradas de la vida, pero ante todo del amor.

En consecuencia, aunque muchas heroínas demostraron sus anhelos de triunfar en ámbitos como el musical (*Alcanzar una estrella II* y *DKDA, sueños de juventud*), el patinaje (*Agujetas de color de rosa*), los estudios (*Mi pequeña traviesa* y *Soñadoras*) y el espectáculo circense (*Preciosa*), en realidad su deseo más profundo era lograr la felicidad con el amor de su vida.

Pero en 1991, tras la emisión de *Muchachitas* y su amplio universo de protagonistas, las cualidades que hasta entonces sólo distinguían a un personaje femenino se dividieron en cuatro chicas: *Elena*, *Mónica*, *Leticia* e *Isabel*, a través de las cuales también se establecieron ciertos estereotipos para los siguientes melodramas.

A *Elena*, la joven valiente, trabajadora, emprendedora, impulsiva, que siempre dice lo que piensa y lucha por conseguir sus objetivos a pesar de su condición económica, la apreciamos igualmente en *Julia* (*Mi pequeña traviesa*) y en *Nayeli* (*Amigas y rivales*).

⁵ Josefina Leroux. *Despertares*. Pág. 148

Mientras que la típica niña rica que tiene belleza pero no una buena relación con sus padres (como *Mónica*), se reprodujo en *Jacqueline (Soñadoras)*; quien cual hija única era consentida por su padre –don *Eugenio*– convirtiéndose en una muchacha caprichosa, déspota, inmadura y en una presa fácil para las drogas.

En *Locura de amor*, *Natalia* cumple con dichos rasgos, sin embargo la mala comunicación con su padre se debe a que inconscientemente lo culpa de la muerte accidental de su madre. En consecuencia se vuelve rebelde y voluntariosa, defectos que se acrecientan tras el repentino matrimonio de don *Santiago* con una mujer 20 años menor que él; no obstante los contrarresta con su nobleza, lealtad y solidaridad para con sus amigas.

Otro personaje juvenil en quien aplica la frase ‘el dinero no lo es todo’, sería en la segunda quinceañera de *Primer amor*: *Marina* (Ana Layevska); una adolescente rubia con rostro angelical que a pesar de vivir entre lujos y comodidades, enferma de bulimia como producto del desamor que le manifiestan sus padres por sus múltiples ocupaciones.

Interpretado por la misma actriz, *Paulina* –de *El juego de la vida*– es una más de las protagonistas cuya belleza y status no le son suficientes para ser felices. Y aun cuando se considera una experta en el arte del ‘ligue’, sólo ha conocido la desilusión; pese a lo cual conserva sus buenos sentimientos y optimismo por encontrar algún día el verdadero amor.

Nótese que aunque se mencionaron ciertos defectos en *Natalia*, éstos fueron equiparados con muchas más virtudes; mientras en el resto de las heroínas hasta ahora descritas, no se ha hecho alusión de ninguna otra ‘imperfección’. Pero en *Amigas y rivales*, dos de sus personajes juveniles estelares se comportaron al principio de la trama como dos jóvenes sin valores: *Jimena* y *Ofelia*.

Ambas se caracterizan por su prepotencia, altanería y estilo de vida desenfrenado, donde el alcohol, las drogas y el sexo ocupan un lugar preponderante; el motivo, la libertad otorgada por sus padres que, combinada con el acceso a dinero ilimitado, convirtieron en ‘libertinaje’. Sin embargo tal como pasó con *Leonor* en *Quinceañera*, atraviesan por un suceso que cambia radicalmente sus vidas: *Ofelia* es diagnosticada como portadora del VIH.

Por otro lado, *Leticia*, la muchachita ambiciosa y astuta que con tal de ser rica está dispuesta a sacrificar el amor, la encontramos claramente en *Soñadoras* ahora encarnada en *Julieta*; una chica igualmente de clase baja que además de renegar de su familia, se envuelve en una incansable búsqueda del ‘príncipe azul’ que, pese a no amarlo, la saque de sus carencias.

En tanto a *Isabel*, la muchachita noble, tímida y de actitud conciliadora, podríamos decir que la ubicamos en todas las heroínas que estelarizaron la línea amorosa central en los melodramas con amplio universo de protagonistas. Como ejemplo está *Lucía*, la soñadora con los sentimientos más puros pero cuya apariencia física y educación la han vuelto tímida y sumisa.

Caracterizada por sus vestidos lisos y largos, botines un tanto masculinos, suéteres, peinado relamido, lentes y braquets, el personaje interpretado por Michelle Vieth demostró su protagonismo a través de ese estereotipo del ‘patito feo’; pues enamorada de *Gerardo*, acepta ser su novia sin darse cuenta que únicamente buscaba despertar los celos de *Emilia*, su pareja anterior.

Pero cuando descubre el engaño, el resentimiento y la influencia de *Ana* –una nueva ‘soñadora’ que llega a mitad de semestre y desarrollo de la telenovela– hacen que cambie de imagen para vengarse e inicia una metamorfosis que la transforma en la atractiva *Adriana*; una supuesta prima de *Lucía* que vuelve locos a los alumnos de la preparatoria *Generación 2000*, incluido el mismo *Gerardo*.

Sin embargo se da cuenta que su personalidad va contra sus valores, por lo cual prefiere seguir siendo la *Lucía* de buenos sentimientos y con una imagen más recatada que la de *Adriana*, pero sin regresar a su exagerado conservadurismo.

Encarnada de igual forma por Michelle Vieth, en *Laura (Amigas y rivales)* se ejemplifica a una joven tímida, introvertida, seria, segura de sí misma y que por su actitud conciliadora se convierte en la amiga ideal de *Nayeli*, *Jimena* y *Ofelia*, quienes desde los primeros capítulos dejan entrever sus diferencias sociales y de carácter.

De las telenovelas juveniles de TV Azteca, en *El amor no es como lo pintan* (2000), *Alicia* repite el prototipo de mujer triunfadora impuesta por *Simplemente María* (1970); es decir, una muchacha que asciende socialmente por su talento, pues sus conocimientos en mercadotecnia la llevan a crear su propia empresa.

Pero al igual que el personaje interpretado por Victoria Ruffo en 1989, en el refrito del éxito peruano antes mencionado, el de Vanessa Acosta estuvo inspirado en uno extranjero; pues aunque con algunas leves modificaciones, *Alicia* era la adaptación de *Beatriz Pinzón Solano*, protagonista de *Yo soy Betty, la fea*.

Por consiguiente cabría preguntarse si este tipo de melodramas exhibe personajes que representen verdaderamente a los jóvenes mexicanos, no sólo en su forma de ser sino en las situaciones que viven en el acontecer cotidiano; sobre todo cuando en el milenio que avanza, la línea de las telenovelas es la reproducción de formatos extranjeros.

Ahora analicemos a los antagonistas, personajes que por envidia, rencor, venganza o un amor enfermizo realizan acciones malintencionadas para lograr su objetivo primordial, separar a la pareja de enamorados de la historia; fin que muchas veces va acompañado por anhelos de poder y riqueza.

Con frecuencia se les caracteriza como seres sin corazón para quienes esa *felicidad* no necesariamente consiste en conquistar el amor de alguien en especial; pues en teoría los villanos no saben amar, sino más bien lo que buscan es sentirse superiores a los demás, lo cual logran a través de triunfos laborales y económicos, más que personales.

Su *naturaleza* reside en satisfacer sus caprichos aún a costa de la desgracia ajena; por tanto los identificamos de inmediato porque entablan rivalidades sin motivos aparentes y eliminan a quienes consideran un obstáculo en su camino.

La virtud de matar sin dejar huella y la astucia de fingir ser toda bondad mientras clavan un puñal por la espalda, son las cualidades más características de los antagonistas. Sin embargo dicha representación de los villanos como ‘asesinos seriales’ poco se ha seguido en estas telenovelas hablando de personajes juveniles, a los cuales más bien se les ha tratado de justificar en su comportamiento.

Por ejemplo, en *Quinceañera* se plantea que la actitud patán de *Memo* es producto del abandono que sufrió cuando era niño y su madre los dejó para irse con otro hombre; aunque también influyeron de forma negativa los constantes comentarios de su padre (el *Toluco*), quien la culpó de que se truncara su carrera como futbolista.

De allí que ante el repentino regreso de su madre y su interés hacia él, parecieran haberse elevado tales sentimientos en *Memo* provocando que los descargara en quien llegó ‘en el momento menos oportuno’: *Leonor*; pues para él las mujeres representaban solamente un juego, un trofeo –en el caso de *Maricruz*– que vale la pena presumir mas no querer, ‘porque si lo haces estás perdido’.

En comparación con la muerte, considerada el castigo que más se merecen los villanos de telenovelas, el recibido por *Memo* bien podría denominarse *light*. Sin embargo es una muestra más del ‘realismo’ impreso en *Quinceañera*, porque termina encerrado en una celda recordando en sueños (más bien pesadillas) aquel enfrentamiento que casi le cuesta la vida entre su pandilla y la de ‘el Risas’.

Con este desenlace se representó uno de los aspectos más crudos del pandillerismo: la soledad e indiferencia; ya que quien comete actos delictivos como la violación y el robo, irremediamente será juzgado y abandonado por la sociedad. Abandono que la mayoría de las veces empieza por los mismos padres, aunque en ocasiones ellos también sean responsables de ‘los malos pasos’ de sus hijos.

En *Memo* encontramos a un primer villano juvenil que, dadas las circunstancias de su entorno familiar, tiene una justificación de su comportamiento. Y si bien no se trata de hallar un motivo para sus fechorías, cierto es que aquellos antagonistas que transitan del bien al mal únicamente ‘en nombre del amor’, le otorgan inverosimilitud al relato.

Pocas han sido las telenovelas juveniles donde la actitud del (a) malo (a) ostenta una verdadera razón de ser en términos psicológicos. Es decir, que ante lo vivido durante la infancia –como alcoholismo, drogadicción, violencia intrafamiliar física, psicológica o sexual– haya desarrollado una conducta conflictiva y agresiva con sus semejantes.

Por el contrario, cuando así ha sucedido, el motivo de dichas conductas recae en la envidia que los antagonistas sienten por los buenos de la historia, derivada sobre todo de las diferencias económicas entre ellos; o bien por la soledad que les ha provocado la falta de amor y atención de sus padres.

Ejemplos de lo anterior los encontramos en *Leonor (Quinceañera)*; *Priscila*, su símil de *Primer amor*; *Rebeca* en *Dulce desafío* y su refrito *Locura de amor*; *Alejandra (Cuando llega el amor)*; *Andrea (Baila conmigo)*; *Vanessa (Agujetas de color de rosa)* y *Tania (El juego de la vida)*. No obstante a excepción de las dos primeras, las demás murieron como consecuencia de sus malas acciones.

Sólo a partir de *Clase 406*, los personajes juveniles que en principio manifestaron conductas antagonistas fundadas en eventos relativos de su infancia que dejaron huella en ellos, experimentaron un cambio de actitud positiva en el desarrollo de la historia o días previos a su final.

En la adaptación mexicana de *Francisco, el matemático*, tras esa aparente personalidad ruda que crea problemas entre sus compañeros de la *Clase 406*, *Magdalena* resulta víctima de los maltratos de su padrastro *Dionisio*; situación que en principio la lleva a pensar en el suicidio y después la hace reflexionar sobre su estilo de vida e intentar que su madre no permita más abusos.

En *CLAP*, la chica de clase alta, guapa, coqueta y apasionada, pero hipócrita, posesiva, soberbia y caprichosa que representa *Camila*, le confiesa a *Juan Pablo* la mala comunicación que lleva con su madre, quien además de padecer alcoholismo la culpa por la muerte de su hermanito; pues el día en que falleció *Antonio*, ella estaba con él en la alberca y no pudo hacer nada por impedir que se ahogara.

En *Corazones al límite*, *Conny*—la manzana de la discordia entre *Diana* y *Braulio*— a pesar de haberse aliado con *Emma* para destruir la felicidad de los protagonistas tanto juveniles como adultos (*Pilar* y *Álvaro*), termina convertida en gran amiga de *Diana* luego de afrontar su anorexia y el trastorno bipolar que heredó de su tía materna.

Mientras *Pilar Gandía*—la antagonista juvenil de *Rebelde*— pese haberse ganado la antipatía de sus compañeros por editar un diario interno de los alumnos del *Elite* que los perjudicaba creando conflictos y malentendidos entre ellos, consigue que la acepten y comprendan dado que su comportamiento lo justificó por el estigma que representaba ser la hija del director del colegio.

Sin embargo esto únicamente ha ocurrido con los villanos jóvenes, ya que si de personajes adultos llenos de maldad se refiere, ellos han pagado con la locura, su muerte o la cárcel, los asesinatos cometidos y la infelicidad provocada a la heroína, ‘el príncipe azul’ y el resto de los personajes.

Tal fue el caso de *Mercedes* en *Amor en silencio*, quien enloquecida por un amor enfermizo e incestuoso hacia su hermano, lo mató junto con *Marcela* el mismo día de su boda. Pero que ante el enorme parecido de *Ana* (hija de ambos) con su madre, se obsesiona de nuevo por matar a la que siempre consideró su peor enemiga y termina encerrada en un manicomio.

O bien *Federico Cantú*, antagonista inolvidable de *Muchachitas* que asesinaba a todo aquel que interfería en sus objetivos con un *modus operandum* particular: enviándoles a sus enemigos uno de sus carritos de colección con una bomba integrada, en recuerdo del juguete favorito que su padrastro le destruyó en el pasado. Sin embargo al final fue víctima de su propia trampa.

Aunque también tenemos el reciente ejemplo de *León Bustamante* (el padre de *Diego*), quien tras la imagen de hombre honorable, esconde a un político corrupto con una doble vida familiar; pero que paga sus fechorías con la cárcel.

Caracterizado en *Rebelde* como un hombre rígido, inflexible y agresivo, el personaje interpretado por Enrique Rocha se constituyó como el villano de la telenovela aunque su meta no fuera separar a ninguna pareja de enamorados. Sin embargo dicho título lo obtuvo por utilizar sus influencias para que en el *Elite* se privilegiaran las reglas, y así reprimir el gusto de *Diego* por la música.

De manera que con dichas acciones representaba el mayor obstáculo para los integrantes de *RBD* en su lucha por alcanzar su sueño: triunfar en el ámbito musical.

Después de este análisis, podríamos decir que los personajes antagonistas juveniles han evolucionado en la medida que poseen rasgos más humanos derivados del entorno en el cual crecieron; representados a través del dolor en silencio que les produce no haber experimentado el denominado ‘calor de hogar’.

Aunque si hablamos de villanos adultos o juveniles cuya conducta se erige por una simple maldad innata, nos percataremos de que su presencia resulta indispensable; pues como bien diría Erick Bentley:

“...la violencia nos interesa porque somos violentos...toda persona se complace ante la violencia propia del drama...si desea atraer la atención del público, sea violento; si desea retener su atención, sea otra vez violento”⁶

3.4 ESTRUCTURA SERIAL

Como se vio en el capítulo I, la telenovela cuenta con una estructura serial dividida por capítulos diarios, los cuales se relacionan entre sí gracias a los ‘ganchos’ generados al final de cada emisión y cuyo objetivo es mantener el interés de la audiencia para que la siga hasta su final.

Inicialmente se establecieron 50 capítulos, mismos que después aumentaron a 160; pero con la transmisión de *El amor tiene cara de mujer* (1971), constituida por más de 600 capítulos, dicha duración se ha modificado constantemente.

Aun cuando los melodramas por lo regular son escritos en su totalidad, a veces aprovechan su salida ‘al aire’ sin haberse terminado de grabar para cambiar el giro de su trama; ya sea porque no está funcionando o por petición del público.

He aquí una de las ventajas que implica la transmisión y grabación casi simultánea de este género audiovisual, pues le permite a la empresa realizar “actividades relacionadas con las lógicas de consumo de sus productos, encaminadas a conocer la aceptación y el impacto que la telenovela (incluidos la trama, ciertos personajes, el vestuario y hasta la música) está causando en el público”⁷

⁶ Eric Bentley. *La vida del drama*. Pág. 20

⁷ Jesús Haro Sandoval. *La telenovela mexicana: mundo de realidades y ficciones*. Pág. 103

Un claro ejemplo lo tenemos en *Mundo de juguete* (1974), melodrama infantil que, basado en el éxito argentino *Papá corazón* y ante la aceptación de sus espectadores, mantuvo transmisiones durante más de un año en Canal 2; pues bien, las telenovelas juveniles no están exentas de ello.

En la siguiente tabla se incluyen algunas telenovelas juveniles y su duración aproximada por capítulos, de acuerdo con sus fechas de transmisión al aire.

Telenovela	Fechas de transmisión	Meses	Capítulos/ Duración
<i>Pobre juventud</i>	Del 24 de septiembre de 1986 al 24 de marzo de 1987	6	120 de 30'
<i>Quinceañera</i>	Del 5 de octubre de 1987 al 27 de febrero de 1988	4 ½	180 de 30' y 60'
<i>Amor en silencio</i>	Del 25 de febrero de 1988 al 5 de agosto del mismo año	5 ½	115 de 60'
<i>Cuando llega el amor</i>	Del 25 de diciembre de 1989 al 11 de mayo de 1990	4 meses, una semana	100 de 60'
<i>Alcanzar una estrella</i>	Del 14 de mayo de 1990 al 21 de diciembre del mismo año	7 meses, una semana	100 de 60'
<i>Alcanzar una estrella II</i>	Del 21 de enero de 1991 al 14 de junio del mismo año	4 meses, tres semanas	104 de 60'
<i>Muchachitas</i>	Del 24 de junio de 1991 al 17 de marzo de 1992	8 meses, tres semanas	180 de 60'
<i>Baila conmigo</i>	Del 30 de marzo de 1992 al 14 de agosto del mismo año	4 ½	90 de 60'
<i>Mágica juventud</i>	Del 30 de noviembre de 1992 al 18 de julio de 1993	7 ½	160 de 60'
<i>Buscando el paraíso</i>	Del 10 de mayo de 1993 al 21 de mayo de 1994	1 año, dos semanas	250 de 60'
<i>Agujetas de color de rosa</i>	De marzo de 1994 a junio de 1995	1 año, tres meses	300 de 60'
<i>DKDA, sueños de juventud</i>	Del 22 de noviembre de 1999 al 28 de abril de 2000	5 meses, una semana	205 de 60'
<i>Locura de amor</i>	1º de mayo de 2000 al 6 de octubre de 2001	5	205 de 60'
<i>Primer amor a mil por hora</i>	Del 9 de octubre de 2000 al 23 de febrero de 2001	4 ½	200 de 60'

Telenovela	Fechas de transmisión	Meses	Capítulos/ Duración
<i>Amigas y rivales</i>	Del 26 de febrero de 2001 al 9 de noviembre del mismo año	8 meses, tres semanas	370 de 60'
<i>El juego de la vida</i>	Del 12 de noviembre de 2001 al 24 de mayo de 2002	6 meses, una semana	220 de 60'
<i>Clase 406</i>	Del 27 de mayo de 2002 al 31 de octubre de 2003	1 año, cinco meses	365 de 60'
<i>CLAP, el lugar de tus sueños</i>	Del 3 de noviembre de 2003 al 12 de marzo de 2004	4 meses, una semana	170 de 60'
<i>Corazones al límite</i>	Del 15 de marzo de 2004 al 1º de octubre del mismo año	6 meses, tres semanas	140 de 60'
<i>Rebelde</i>	Del 4 de octubre de 2004 al 12 de junio de 2006	1 año, ocho meses	880 de 30'
<i>Código postal</i>	Del 15 de junio de 2006 al 9 de febrero de 2007	7 meses, tres semanas	160 de 60'
<i>Lola, érase una vez</i>	Del 12 de febrero de 2007 al 11 de enero de 2008	11 meses	220 de 60'

Como se observa en la tabla anterior, los melodramas juveniles producidos a finales de los ochenta tuvieron una duración mínima de 100 capítulos (*Cuando llega el amor*) y máxima, de 180 (*Quinceañera*); con lo cual a excepción de esta última, las demás se preservaron dentro del rango estándar establecido para la fragmentación por episodios de las telenovelas (160 capítulos).

Pareciera contradictorio que *Quinceañera*, pese haber permanecido al aire un mes y medio menos que su antecesora, constara de 60 capítulos más. Sin embargo este hecho se explica por la aceptación que tuvo por parte del público juvenil, quien llevó a la empresa a otorgarle como tiempo de duración una hora en lugar de sólo treinta minutos.

Por tanto, al finalizar esta producción, las subsecuentes se constituyeron por episodios de sesenta minutos. Aunque de acuerdo con la forma de trabajar los guiones para telenovela en Televisa, en realidad fueran dos capítulos de media hora. De modo que al terminar el primero con un gancho y dar la pauta a comerciales, la audiencia queda a la expectación de cómo se resuelve dicha incógnita y esté atento al siguiente.

En la década posterior se volvió una constante romper el margen de 160 capítulos por historia, y la primera en hacerlo fue *Muchachitas* en 1991, con 200 episodios transmitidos en ocho meses y tres semanas. Tiempo que sobrepasaría *Buscando el paraíso* (1993) con un año al aire y cuyo productor –Luis de Llano– volvería a rebasar dos años después con *Agujetas de color de rosa* (1995); una historia que se alargó hasta alcanzar los 300 capítulos.

En adelante ninguna de las restantes historias emitidas en el horario juvenil de ‘el Canal de las Estrellas’, se excedió en el número de sus episodios y consecuente duración. Pero con la entrada del tercer milenio sucedió lo mismo y de forma gradual, pues a partir de *Amigas y rivales* (2001), estos melodramas empezarían a mantenerse ‘al aire’ más allá de cuatro meses.

Con la emisión de *Clase 406* (2002) retornaría el fenómeno que en 1974 se vivió con *Mundo de juguete*, cuando finalizó hasta que el público lo decidió dada su preferencia. Pero a diferencia de éste, el trabajo de Pedro Damián se prolongó por los lineamientos de su formato original: la serie colombiana *Francisco, el matemático* y su división por temporadas.

Justo es el momento de hablar sobre un aspecto en donde sí se percibe un retroceso de la telenovela juvenil en México: los lineamientos narrativos; pues la inclinación de adaptar series extranjeras al género melodramático se traduce en historias confusas.

3.5 LINEAMIENTOS NARRATIVOS

Se expuso en el capítulo uno que resulta esencial la identificación de una trama bien definida de principio a fin dentro de un todo melodrama televisivo para considerarlo como tal.

Si retomamos cada una de las de las telenovelas juveniles producidas antes de *Agujetas de color de rosa*, nos percataremos que en general es posible reconocer un planteamiento, desarrollo, nudo, clímax y desenlace acordes a su argumento original. Incluso en *Amor en silencio*, en donde la división de la historia en dos partes constituyó el meollo de la narración por el asesinato de *Marcela* y su reencarnación en su hija *Ana*.

Quizá la única excepción sea *Buscando el paraíso*, teledrama que como ya hemos dicho modificó obligatoriamente parte de su desarrollo y final debido a la orden de Emilio Azcárraga Milmo, de seguir ofreciéndole a su público una verdadera ‘fábrica de sueños’ y no crudas realidades como el embarazo no deseado y el aborto.

Hacemos hincapié en *Agujetas*...porque fue el primer melodrama del rubro que ante la salida de sus protagonistas masculinos –Flavio César (el juvenil) y Alberto Vázquez (el adulto) – sufrió también la reconstrucción del argumento original de Susan Crowley. En consecuencia la fusión entre el mundo del patinaje y la música desapareció, y con ello el protagonismo de *Paola* y *Elisa*.

Por un lado porque llegado el punto en que *Paola* y *Julián* tuvieron un bebé pese haberse casado sin amor, todo interés que hubiese emergido de su historia disminuyó, pues para el público difícilmente estos personajes hubieran terminado separados. Mientras que luego de las inesperadas muertes de *Esteban* y *Gonzalo*, *Elisa* reencuentra de nuevo el amor, cuando las verdaderas heroínas sólo aman una vez.

Así, las incongruencias en los lineamientos narrativos de *Agujetas de color de rosa* son demasiado notorias; ya que las parejas juvenil y adulta que debieron finalizar felices en el último capítulo de la trama no lo hicieron. Además que para su segunda ‘temporada’ no existía un relato qué seguir, más bien se fragmentó en conflictos regularmente absurdos.

La división oficial por temporadas en las telenovelas juveniles se dio en el 2002 con *Clase 406*, y ésta supondría que cada una de ellas tendría un hilo conductor; sin embargo sólo en la primera y tercera temporadas fue fácil distinguir una trama a través de la cual se involucraran todos los personajes.

Por tanto la violación, el embarazo y la maternidad de *Gaby* rigieron el desarrollo de la telenovela en su primera etapa, en donde los demás integrantes de la *clase 406* con ayuda del profesor *Francisco*, intentaron demostrar la culpabilidad de *Dago* (el instructor de educación física) en el abuso cometido contra su amiga.

No obstante mientras esto ocurría se dieron varias subtramas en torno a los otros personajes juveniles, como el propósito de *Dylan* de prostituir a *Marcela* aprovechándose de la atracción que ella sentía hacia él; la violencia intrafamiliar de la cual era víctima *Magdalena* por parte de su padrastro, y el alcoholismo de *Kike* debido a sus fallidos intentos por conquistarla.

En la tercera temporada, la incursión de Francisco Gattorno como profesor suplente del personaje interpretado por Jorge Poza, devino en el relato base de la historia. Es decir, el enigma que lo lleva a esconder su verdadera identidad (*Luis Felipe Villasana*) bajo un nombre falso (*Santiago Cadavid*), así como su romance con otra nueva docente de la prepa 10 –*Nadia* (Michelle Vieth) – y la aparición de *Jessica Riquelme* (Anahí), la ‘tercera en discordia’ e involucrada directamente con tal misterio.

Para cuando ambos personajes intervinieron en la trama escrita por Diego Vivanco, Sandra Rita y Fernando Gaitán, *Magdalena* (Irán Castillo) se había ido; *Tatiana* (Sara Maldonado) unido a las filas de la *clase 406* y *Fercho* mostraba su fascinación por ella. Por consiguiente dos de las parejas planteadas en un inicio entre los personajes protagonistas comenzaron a diluirse: la de *Gaby* y *Fercho*, y la de *Magdalena* y *Kike*.

Así pues el objetivo de lograr la felicidad anhelada tan característico de todo melodrama no se cumplió; ya que las líneas amorosas se modificaron de manera rotunda y quienes debían terminar juntos colmados de dicha, no lo hicieron.

Otro ejemplo recae en *Marcela* y *Juan David*, quienes se separaron por incompatibilidad de caracteres para que luego éste se relacionara con *Clara*, una muchacha de clase alta que fallece a consecuencia de un aborto clandestino.

Pero a diferencia de *Agujetas de color de rosa*, en *Clase 406* esta situación se justificó porque así lo estipulaba su formato original; el cual más que un final feliz buscaba retratar los conflictos propios de un grupo de jóvenes preparatorianos.

También producida por Pedro Damían, *Rebelde* consistía igualmente en la adaptación mexicana de una serie argentina escrita por Cris Morena y Patricia Maldonado: *Rebelde way*; misma que se dividió en tres temporadas cuando bien pudo segmentarse sólo en dos sin verse alterado el desarrollo del melodrama, aún con la incursión de todos los personajes que lo hicieron.

Lo anterior resulta viable dado que en la primera temporada se identificó con claridad un planteamiento, desarrollo y desenlace alrededor de *Mía* y *Miguel*. De modo que su historia amorosa cobró vida entre pleitos, aventuras derivadas por la persecución de 'la Logia', su pasión por la música y los celos que se provocaban dentro del *Elite Way School*, para finalmente consolidarse a pesar de las intrigas de *Gastón* (Tony Dalton) y la sed de venganza de *Miguel*.

Tras la conclusión de dicha trama, inició formalmente la segunda parte de la telenovela con el comienzo de otro ciclo escolar y la incursión de siete actores que interpretaron a los nuevos alumnos del *Elite*; los cuales permitieron a su vez continuar con los conflictos amorosos entre *Mía* y *Miguel*, debido a las confabulaciones de *Sol de la Riva* (María Fernanda Malo).

Lo mismo ocurrió con la otra pareja juvenil de la historia. *Diego* y *Roberta*, quienes cuando en apariencia finalizarían la primera temporada juntos y felices, se separaron luego de que ella descubriera que la conquistó motivado por una apuesta. No obstante se dejó abierta la pauta para inferir que *Diego* lucharía hasta conseguir su perdón.

Asimismo fuimos testigos de los conflictos que involucraron al resto del elenco juvenil, pues la pareja de *Lupita* y *Nico* se separó por la distancia y la llegada de *Santos*; la de *José Luján* y *Teo* atravesaron por una ruptura momentánea debido a la intervención de *Raquel*, y *Vico*—tras haber terminado con *Giovanni*—supo al lado de *Rocco* lo que significaba ser amada más allá del simple deseo sexual.

Estas situaciones se desarrollaron en la segunda y tercera temporadas del melodrama, sin embargo a diferencia de la primera ninguna presentó lineamientos estructurales rigurosos que marcaran el desenlace de una y el comienzo de la otra; sólo se supo que así sería por los promocionales que anunciaban tal evento.

Por ende me atrevo afirmar de nuevo que *Rebelde* debió dividirse únicamente en dos partes, dado que la última consistió en una prolongación de su antecesora, donde 'lo más llamativo' residió en llegar al verdadero final; aunque de antemano se supiera que la resolución de los conflictos y el castigo de *León Bustamante* traería la felicidad de todas las parejas involucradas en la trama, y más que nada la conformación de *RBD*.

A través de este análisis podemos ver que aquellas producciones basadas en formatos extranjeros comparten el hecho de que sólo en la primera parte hay una historia con lineamientos narrativos bien definidos; lo cual es resultado del afán de la televisión mexicana y sus profesionales por adaptar series al género melodramático, cuando no se está lo suficientemente preparado para producir ese tipo de programas.

Para hacerlo tendría que desprenderse en cierto grado de la forma en como está acostumbrado a realizar telenovelas juveniles. Sin embargo, y he ahí un verdadero rezago, ello implicaría presentar historias originales adaptadas a la realidad de los jóvenes mexicanos, y olvidarse de llevar a cabo únicamente *remakes* de productos extranjeros, tal como desde el 2000 y hasta la fecha ha sucedido.

3.6 LA SITUACIÓN DE LOS MELODRAMAS JUVENILES EN EL TERCER MILENIO

Una premisa básica del serial televisivo es la idea de la repetición, entendida como el molde melodramático del cual nos hablaba Grimm. Esto es, una historia de amor con una pareja de héroes cuya felicidad se encuentra en constante riesgo debido a las intrigas y maldades de un (a) villano (a) que trata de separarlos a toda costa.

Así pues independientemente del público al cual se dirijan, la telenovela siempre va a preservar la estructura dramático–narrativa que le da forma como género. De tal modo que los personajes centrales y secundarios; los objetivos, conflictos y obstáculos estarán presentes en todo planteamiento, desarrollo, nudo, clímax y desenlace de los melodramas televisivos.

Hablábamos en el capítulo I de la evolución temática que ha experimentado la telenovela mexicana tras casi 50 años de existencia; se planteaba cómo en un principio imperaba la historia de la muchacha pobre enamorada de un hombre rico, anécdota repetida una y mil veces en Televisa.

No obstante luego de la transmisión de *Mirada de mujer* en 1997, las telenovelas tradicionales tuvieron que modificar su tratamiento para no rezagarse y estar a la vanguardia de los tiempos modernos. Ante ello comenzaron a incluir con mayor apertura temáticas de actualidad (homosexualidad, liberación sexual, VIH–SIDA, entre otros) sin descuidar la cuestión amorosa.

Sin embargo, también con esta producción de Epigmenio Ibarra comenzó a darse con mayor fuerza un suceso que en la actualidad prevalece en la televisión mexicana: la idea de repetición, pero centrada en la adaptación y realización de producciones exitosas en México y/o en otros países.

Conocidos generalmente como *refritos* o *remakes*, en Televisa y Televisión Azteca los han explotado con el fin de asegurar un público que fanático de una determinada historia, la seguirá con la curiosidad de descubrir lo novedoso que pudiera tener la nueva versión.

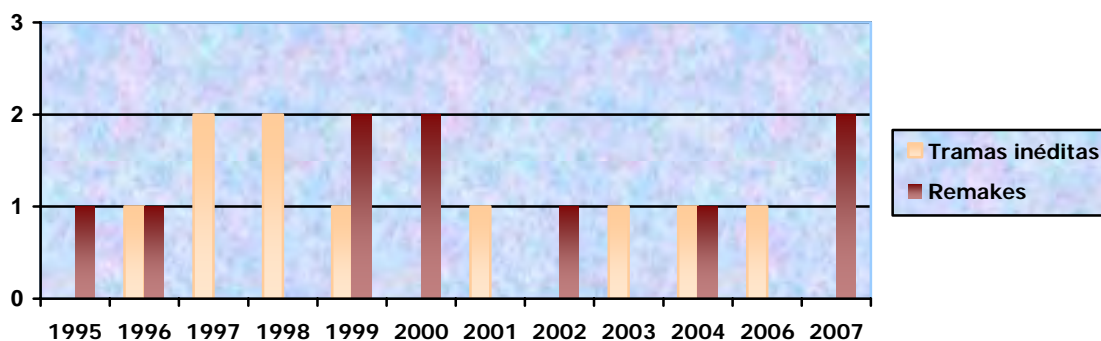
“En el momento en que se autoriza un *remake* se reducen los niveles de riesgo en los espectadores, se ahorra en el pago de derechos autorales, se cuenta con un antecedente para exportar, se evitan los errores de producción del pasado y se genera confianza en los segmentos familiares de la televisión”⁸

Pero ¿qué lleva a dichas empresas a utilizar ese recurso? Más allá del miedo al fracaso, habría que asumir la falta de creatividad de sus escritores, su temor a crear argumentos novedosos que tal vez no se apeguen a la ideología de la televisora. Y por el otro, la negativa de éstas de recurrir al talento de jóvenes ávidos de una oportunidad en el medio televisivo.

La tendencia de Televisa, al menos poco antes de finalizar la década de los noventa, había sido producir nuevas versiones de sus propios melodramas. Sin embargo con la entrada del tercer milenio se apostó por recurrir a historias creadas principalmente en Colombia y Argentina, línea de igual manera adoptada por Televisión Azteca.

Entre dichos *remakes*, sobre todo en la primera, las telenovelas juveniles no han estado exentas de repetirse años posteriores a su primera realización televisiva.

De las 32 producciones de este tipo que Televisa ha hecho de 1986 con *Pobre juventud* a 1993 con *Buscando el paraíso*, todas fueron historias originales; pero a partir de la transmisión de *Agujetas de color de rosa* en 1995, se dividieron –tal como lo veremos en la siguiente gráfica– entre tramas inéditas y nuevas versiones.



Con *Agujetas de color de rosa*, producida por Luis de Llano, se inició relativamente el camino de los denominados *remakes* en Televisa, pues sólo tomó de *Clave de sol* “las vivencias de un grupo de preadolescentes que reunidos en un mismo barrio, disfrutan, sufren, aman y cultivan la amistad en un mundo plagado de conflictos que nacen del mundo de los adultos”⁹

No obstante se diferencian en el desarrollo de la historia amorosa, ya que al contrario de *Diego y Julieta* –protagonistas del melodrama transmitido de 1986 a 1988 en el Canal 13 de Argentina– *Paola y Martín* (sus símiles en México) nunca consolidaron su amor en un altar debido a la intervención de *Julián* (Alexis Ayala); quien a pesar de haber obligado a *Paola* a casarse con él, terminó por ganarse su corazón.

⁸ Osvaldo Granados y Alberto Martínez. *La telenovela en Televisión Azteca*. Pág. 115

⁹ Sitio web: <http://www.weblogs.clarin.com>

Asimismo para la segunda parte de *Agujetas de color de rosa*, esta pareja perdió protagonismo y se centró más bien en los conflictos amorosos de *Daniel* y *Cecilia*; además de los conflictos hasta cierto punto ‘cómicos’ que involucraron a *Elisa* (Angélica María) como directora de una escuela venida a menos.

Pero para 1996, el mismo productor realizó formalmente el primer *remake* de las telenovelas juveniles: *Canción de amor*, la versión mexicana de *Los cien días de Ana*; en donde se respetó en su totalidad el argumento escrito por Oswaldo Dragún, cuyos personajes estelares los encarnaran Andrea del Boca y Silvestre en Argentina, en 1982.

Sin embargo de los diez remakes efectuados por Televisa en 20 años de telenovelas juveniles, más que las nuevas versiones de éxitos mexicanos anteriores, los más destacados han sido aquellos basados en formatos extranjeros como *Francisco, el matemático*, *Rebelde way* y *Floricienta*.

Tras el desenlace de *El juego de la vida* el 27 de mayo de 2002, inició *Clase 406* producida por Pedro Damián y que consistió en la adaptación mexicana de *Francisco, el matemático*; serie de origen colombiano que se mantuvo ‘al aire’ en Radio Cadena Nacional de Colombia durante cinco años, de 1999 a 2004.

Con Jorge Poza como *Francisco, el matemático*, esta telenovela fue la primera del rubro juvenil en dividirse oficialmente por temporadas en nuestro país; aunque, tal como lo hemos visto, ya con *Agujetas de color de rosa* (1995) se habían comenzado a modificar los argumentos originales.

No obstante la base de *Clase 406*, más que una historia de amor, residía en la crónica realista de un grupo de jóvenes que como muchos viven aquel manojito de años llamado adolescencia con intensidad, descuido, alegría y temor; por lo cual atravesaron por varios conflictos sociales y amorosos propios de su edad, pero siempre aconsejados por el buen *Francisco*.

Sin embargo a diferencia de la serie que en Colombia protagonizara Juan Pablo Posada durante seis temporadas, en esta versión mexicana el personaje de Jorge Poza abandonó la trama luego de estelarizar las dos primeras, siendo reemplazado por el noble pero misterioso Santiago (Francisco Gattorno); a quien en las dos siguientes sí se le delineó una trama amorosa al lado de Michelle Vieth.

Por su parte, el *remake* de la telenovela argentina producida por *Cris Morena Group* que se estrenara el 27 de mayo de 2002 por Azul Televisión, en México se tituló simplemente *Rebelde* y comenzó a emitirse el 4 de octubre de 2004, en Canal 2, a las siete de la noche.

Al igual que su formato original, este melodrama se desarrolló principalmente en un espacio educativo, el *Elite Way School*, y cuya trama se centró en cuestiones musicales:

Mía Colucci, Diego Bustamante, Roberta Pardo, Miguel Arango, Giovanni Méndez y Lupita Fernández, por amor a la música y a pesar de sus diferencias, forman una banda musical (*RBD*) a escondidas de sus padres y profesores, quienes tratan de coartar su creatividad y capacidad de expresión.

El grupo musical que se conformara en el argumento original de Cris Morena y Patricia Maldonado, llamado *Erreway* e integrado por Luisana Lopilato, Camila Bordonaba, Felipe Colombo y Benjamín Rojas; en la producción de Pedro Damián lo constituyeron, tal como acabamos de ver, seis integrantes del *Elite*.

Pero al contrario de la agrupación argentina, que tras el desenlace de la telenovela se separó, la de Anahí, Alfonso Herrera, Dulce María, Christopher Uckermann, Mayte Perroni y Cristian Chávez se ha convertido en todo un fenómeno musical, que empezó cuando *Rebelde* se transmitía y encontró su consolidación nacional e internacional finalizada ésta.

Rebelde way estuvo compuesta por 316 capítulos divididos en dos temporadas y dos especiales, dejando como secuela la película *Erreway: 4 caminos*. Sin embargo, la adaptación mexicana se segmentó en tres partes con una totalidad de 880 capítulos, más del doble que su original; por lo cual se habló incluso de que Cris Morena le retiraría los derechos del formato a Televisa por no respetar su esencia.

No obstante, el *remake* elaborado en México tuvo tal éxito que salió del aire un año ocho meses después de su estreno, tiempo en el cual además de conservar un rating promedio de 24 puntos, fue la primera telenovela en la historia de nuestro país en tener hora y media de duración.

Recientemente se produjo la serie intitulada *RBD, la familia*, con el objetivo de mostrar el estilo de vida que llevaban los integrantes de la banda en el ámbito personal. Primero se transmitió por SKY, pero a partir del 6 de septiembre de 2007 se emitió en Canal 5 todos los jueves a las nueve de la noche, hasta llegar a su desenlace el 29 de noviembre del mismo año.

Refrito de *Floricienta*, también argentina, *Lola, érase una vez* (2007) no es más que “la romántica y divertida historia de *Lola*, una moderna *Cenicienta*, rebelde y optimista, que no espera cruzada de brazos a que un hada madrina le arregle los problemas con su varita, sino que sale al mundo a buscar la felicidad por sí misma”¹⁰

Como en los anteriores trabajos de Pedro Damián, la música formó parte fundamental en este melodrama, por ello la mayor alegría de *Lola* (Eiza González) es cantar y bailar con el grupo musical que ha conformado con sus amigos; pasión que detonó el encuentro entre ella y su ‘príncipe azul’, *Alexander Von Ferdinand* (Aarón Díaz).

Y aunque la producción de *refritos* tiene sus ventajas, ello no quiere decir que esté libre de riesgos; entre los principales tenemos “el rechazo abierto del público cuando no se superan los niveles técnicos del original...Además, si la producción se repite cuando todavía está fresco el recuerdo de la primera historia, la gente se niega a verla”¹¹

¹⁰ Sitio web: <http://www.esmas.com/telenovelas>

¹¹ Osvaldo Granados y Alberto Martínez. Op. Cit. Pág. 116

Debido a lo anterior, *Lola, érase una vez* despertó cierta polémica días previos a su estreno el 12 de febrero de 2007, ya que no sólo *Floricienta* había terminado sus transmisiones en México a través de *Disney Channel*, sino que además su protagonista estuvo en el Auditorio Nacional presentando su show, obviamente producto del formato vendido a otros países como Brasil, Portugal, Colombia, Chile, Rusia y Rumania.

El espacio que *Rebelde* había dejado tras su final seguía sin llenarse, pues aunque *Código Postal* –producción de José Alberto Castro– ocupó su horario, no obtuvo el éxito esperado. Por lo cual se pensó que *Lola...lo* lograría al estar bajo la batuta de Pedro Damián, sin embargo a menos de un mes de haber comenzado, él mismo confirmó que cambiaría de horario y canal.

"Emigramos a Canal 5 a las ocho de la noche y será el ideal, porque en Canal 2, no es ni el *target* que estaba buscando; la audiencia de *Lola, érase una vez*, busca una audiencia que se requiere más para los niños preadolescentes y jóvenes, entonces esa audiencia ya está cautiva"¹²

De manera que la realización de refritos también puede resultar contraproducente, sobre todo cuando la versión original sigue presente en la mente de los espectadores; tal como le sucedió a esta adaptación del argumento escrito por Gabriela Fiore y Solange Keoleyan.

Si bien Televisa desde 1986 es la empresa experimentada en la producción de telenovelas juveniles, luego de que le asignara a Carla Estrada realizar la primera de este tipo; la llamada televisora del Ajusco también ha intentado conquistar a ese sector del público, pero con pocos *refritos* y más historias originales.

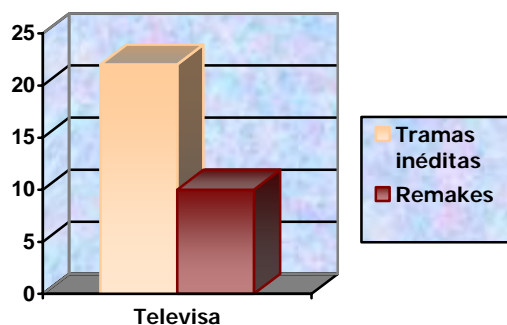


Ilustración 1.
Telenovelas juveniles 1986-2007

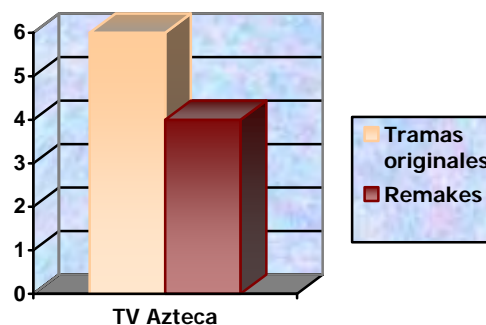


Ilustración 2.
Telenovelas juveniles 1998-2007

La primera telenovela de este tipo en producirse en la empresa de Ricardo Salinas Pliego se dio en 1998 con el refrito de *Perla negra*, la misma que cuatro años antes en Argentina protagonizara Andrea del Boca y que en México, con el título de *Perla*, sirviera para lanzar a una de las pocas actrices nativas y exitosas de Televisión Azteca, Silvia Navarro.

¹² Sitio web: <http://www.esmas.com/espectaculos>

Para el 2000 'la televisora del Ajusco' efectuó el primer *remake* mexicano del melodrama *Yo soy Betty, la fea*, transmitido de 1999 al 2001 en el Canal RCN de Colombia, y que en nuestro país tuviera cabida a través del Canal 9 de Televisa.

Con leves modificaciones, *El amor no es como lo pintan* preservó la esencia del argumento escrito por Fernando Gaitán de la telenovela protagonizada por Ana María Orozco. Es decir, la historia de una joven que a pesar de su desafortunado aspecto físico asciende por sus aptitudes profesionales en una empresa reconocida, al mismo tiempo que se enamora del hijo del dueño.

Hasta el 2003, Azteca recurriría nuevamente a la producción de refritos con *Enamórate*, adaptación de la argentina *Enamorarte*; en la cual se plantea una vez más la clásica anécdota de la *Cenicienta* en el personaje de Martha Higuera, quien también posee aptitudes para la actuación. Además que Yahir, 'el príncipe azul', ejerce su mayor pasión a escondidas de su padre: la música.

Pero ante el rotundo fracaso que representó *Top models* (2005), basada en la trama de la argentina *90-60-90*, esta televisora parece haber desechado dicha estrategia para asegurar la atención de los jóvenes mexicanos y con ello el tan codiciado rating. Mientras que al emporio del *Tigre* Azcárraga, los refritos juveniles le han otorgado sus mayores éxitos en este tercer milenio.

No obstante es necesario reflexionar que si continúan bajo esa línea, tal vez llegará un momento de verdadera crisis; en el cual ante las alternativas de programación que ofrece la televisión por cable, los espectadores se inclinan más por los melodramas extranjeros dada su calidad original.

3.7 CONTENIDO TEMÁTICO

La telenovela juvenil, como todo buen melodrama, cuenta una historia de amor llena de obstáculos, mismos que la pareja protagonista debe superar para lograr su felicidad.

Si bien es cierto que en *Quinceañera* se respetó dicha premisa, también lo es que parte de su éxito se debió a las problemáticas de actualidad e interés que abordó, con el fin de agradar a su público meta: los adolescentes.

"*Quinceañera* tocó temas fuertes como drogas o el embarazo, que antes no se veían como algo tan duro porque los personajes eran interpretados por adultos. En cambio aquí, Thalía con tan sólo 17 años de edad quedaba embarazada y la gente realmente se impactaba"¹³

Sin embargo, la inclusión de dichas temáticas no es exclusiva de estos melodramas, aun cuando se estableció que de acuerdo con las características de su público meta era necesario contar con personajes y situaciones más 'realistas' y/o verosímiles que el resto de las telenovelas.

¹³ Revista Somos. 1º de septiembre de 1992.

De hecho, del total de los teledramas juveniles producidos en México, pocos son los que plantearon un verdadero contenido temático dentro de su trama; siendo *Quinceañera* la pionera en el rubro con el tabú de la virginidad, el embarazo no deseado, la drogadicción y el pandillerismo.

Por ello a continuación analizaremos la forma como se abordaron, al mismo tiempo que establecemos cierta comparación con las demás producciones que igualmente las englobaron en su historia. Aunque en algunas de ellas no les otorgaron la debida importancia, cayendo en lo superfluo e inverosímil.

TEMÁTICAS DE ÍNDOLE SEXUAL

Quienes protagonizan una historia de amor, al menos en la realidad cotidiana, en determinado momento se encuentran en la disyuntiva de decidir si ya es tiempo de iniciar su vida sexual. No obstante si de jóvenes se trata, podemos afirmar que dicha resolución ha variado indiscutiblemente con el paso del tiempo.

Quizá éstos fueran más conservadores en la década de los ochentas debido a los prejuicios sociales de la época; al grado que por la educación impartida –sobre todo en el hogar, basada en valores como la virginidad– las mujeres prefirieran no tener relaciones sexuales sino hasta después de casarse.

Mientras los hombres –acostumbrados al estereotipo de conquistadores, valientes, galantes y con experiencia en amores– iniciaran una vida sexual activa desde temprana edad, sin el temor a ningún reclamo o señalamiento del mundo entero.

Pero ante la ‘apertura’ experimentada por la sociedad mexicana durante los años recientes, estas posturas han cambiado; pues en la actualidad existe una preocupación latente por crear conciencia entre los jóvenes en torno a la prevención de enfermedades de transmisión sexual, como el VIH, y de embarazos no deseados.

Por tanto no es extraño que la sexualidad se incluya como uno de los temas centrales de las telenovelas juveniles. Así pues tenemos que en *Quinceañera* se representó a través de sus dos protagonistas; quienes en diferentes circunstancias muestran su ignorancia con respecto a una educación y vida sexual responsable.

Como muestra de ello en la escena 12 del capítulo 10, en una conversación entre la señorita *Palmira* y *Beatriz* se refleja tal desconocimiento; pues entusiasmada por el beso que *Gerardo* le robó, el personaje encarnado por Thalía manifiesta su inquietud porque ‘el beso tiene que ver con el sexo y los religiosos dicen que el sexo es malo’.

No obstante su profesora le aclara que no es así y la alienta a informarse con las personas adecuadas, dentro de las cuales los padres se constituyen como las más importantes:

“...el sexo forma parte de nuestra vida y no todo en la vida es malo. Lo que hay que hacer es aprender a utilizarlo responsablemente para que no nos cause problemas...Lo primero que ustedes tienen que aprender es qué es una relación sexual entre un hombre y una mujer, y para ello hay que recurrir a personas que estén bien informadas, no a cualquiera. Sus padres, por ejemplo, yo creo que pueden sacarlas de cualquier duda”

Sin embargo *Beatriz* hace caso omiso de su consejo y debido a que no maneja de forma apropiada su sexualidad –es decir, a través del uso de métodos anticonceptivos– se embaraza en su primera experiencia.

Mientras que en dicha plática, *Maricruz* sólo se inmiscuye tras escuchar que ‘el hombre es el único capaz de cambiar un instinto en un sentimiento, para qué quedarnos con un instinto si estamos hablando del maravilloso sentimiento del amor’; pues aterrada por su supuesta violación, ella se convence que ‘el amor es malo, yo nunca quiero sentir amor’.

Veamos entonces el tratamiento que este melodrama juvenil y algunos más le han dado a las temáticas de índole sexual.

VIRGINIDAD Y LA VIOLACIÓN

El planteamiento original de *Quinceañera*, manejaba que el principal problema por enfrentar sería la violación de *Maricruz*, sin embargo se modificó la historia y al final dicho personaje únicamente creería que el *Memo* la había violado, cuando no era así.

Los motivos por los cuales se decidió tal cambio sólo pueden especularse, y colocar en primera instancia la polémica que causaría en la sociedad mexicana que una adolescente a punto de cumplir sus quince años –en aquella década un suceso de enorme carga simbólica– perdiera la virginidad.

Así pues, con este conflicto se trataron al mismo tiempo dos temáticas consideradas tabú para los tiempos que corrían; ya que aún a finales de los ochenta, las mujeres eran valoradas por conservarse *puras* hasta el matrimonio. Y si bien *Maricruz* se sabía *víctima* de un delito sexual, la culpa derivada de los prejuicios sociales la obligó a pensar que no valía nada y tampoco merecía el amor de *Pancho*.

Ejemplo de lo anterior es el capítulo 119, en el cual la joven le confiesa a *Pancho* lo sucedido en la fiesta de Angelita (capítulo 7), cuando luego de tomar un refresco que le diera *Memo*, empezó a sentirse mal y optó por regresarse a su casa. Sin embargo, mientras caminaba se percató de la presencia de alguien y comenzó a huir; mas todo fue inútil porque el *Memo* la alcanzó y los forcejeos iniciaron.

En una escena llena de dramatismo, con close up recurrentes de ambos personajes que denotaban su tristeza, no hubo necesidad que a través de los diálogos se manifestara el término virginidad. Por el contrario, las miradas cruzadas de *Pancho* y *Maricruz* mostraron claramente que el héroe comprendió la tragedia por la cual atravesó el amor de su vida.

En ese mismo capítulo, después que el personaje de Ernesto Laguardia golpeará a *Memo* por lo que le hizo a *Maricruz*, sollozando ella comenta: “sabía que al decirte la verdad, me dejarías de querer”. Él, aún con lágrimas en los ojos, le responde: “no, al contrario, ahora siento que te quiero más; me imagino todo lo que debiste haber sufrido. Lo que no puedo perdonarte es que te hayas quedado callada, es como si lo hubieras aceptado, como si quisieras protegerlo...”

De manera que con la actitud de la protagonista también se representa una problemática bastante común inclusive en la actualidad: el temor experimentado por las mujeres que han sido víctimas de una violación sexual; sentimiento que casi siempre las obliga a callar por las represalias que pudieran sufrir y, ante todo, por ese miedo a ser señaladas como las culpables de haber provocado tal acción.

Después de *Quinceañera*, en ninguna otra telenovela juvenil se había planteado una violación o supuesto abuso sexual en la protagonista como eje dramático de la historia; sólo hasta el 2002 dicha problemática se volvió a manejar en *Clase 406, primera temporada*; con la diferencia de que en este melodrama la trasgresión sí se efectúa contra el personaje de *Gaby* (Sherlyn), una de las tres heroínas de la historia.

Por consiguiente desde la primera semana, el público presenció cómo durante la celebración de un evento escolar en la preparatoria ‘Rosario Castellanos’, *Dagoberto* –el maestro de educación física– se aprovecha del estado inconveniente de *Gabriela* para llevársela al gimnasio y ‘hacerla suya’.

Tras lo ocurrido, la joven culpa al profesor *Francisco*, de quien supuestamente está enamorada, para luego arrepentirse y confesar que en realidad *Dago* la violó; sin embargo ante los ojos de don *Ezequiel* –el director de la prepa 10– esa revelación es falsa mientras no haya pruebas de lo contrario.

Además tal como ocurre en el entorno real cuando una violación es denunciada, el personaje interpretado por Tony Dalton alega a su favor que *Gaby* lo provocó ya que iba vestida de manera incitante con una minifalda y blusa escotada; lo cual, aunado con su desinhibición por los efectos del alcohol, lo hicieron caer en la tentación.

Si bien con esa actitud quedó de manifiesto otro más de los pensamientos machistas imperantes en nuestra sociedad –es decir, que la vestimenta de la mujer induce al hombre a cometer dichos actos; también podríamos afirmar que a este trabajo de Pedro Damían le faltó verosimilitud al momento de plantear las reacciones ante el delito y el desempeño de la justicia.

Luego de su despido de la prepa 10 y toda vez levantada una denuncia penal en su contra, *Dago* no sólo continúa en libertad mientras se realizan las investigaciones para determinar su responsabilidad; sino que a pesar de lo sucedido se gana la confianza de la madre de *Gaby*, cuando en realidad un violador siempre es repudiado por la sociedad y aún más entre los familiares de la víctima.

Por ende, aunque al término de la primera temporada se comprueba la culpabilidad de *Dago* como parte del ‘final feliz’ de toda historia, en el desarrollo de la misma vimos el colmo del absurdo cuando la madre de *Gaby* le aconseja a su hija aceptar la ayuda de su propio agresor para la manutención de *Juanita* –la bebé que nació como producto de la violación.

Así pues, no extraña que esta telenovela sea calificada como una adaptación frívola de *Francisco, el matemático*; o una producción cuya ‘crudeza’ inicial se suavizó al grado de ‘rosificarla’.

Con respecto a la virginidad, también observamos que en la actualidad ‘la fábrica de sueños’ preserva esa noción conservadora que la define como el valor máspreciado de una mujer y a la vez del sentimiento universal: el amor; lo cual no podía representarse de otra manera más que con la protagonista, dueña indiscutible de enormes virtudes como la inocencia ante la primera vez.

Ejemplo de ello lo tenemos en *Rebelde*, cuando *Mía* se arrepiente de estar con *Joaquín* aunque ya se encontraban recostados en un colchón, entre besos y caricias.

- Mía:* (Se levanta y aleja a *Joaquín* de su cuerpo) ¡Ay, espérame! No tan rápido porque (comienza a ponerse nerviosa) es que yo soy...
- Joaquín:* Yo sé lo que eres mi amor, yo voy a ser el primero, yo te voy a guiar, ¿de veras? (Empieza de nuevo a acercarse a *Mía* con la intención de besarla) Tu deja que yo me encargue de todo, ¿sí? (Se recuestan otra vez)
- Mía:* (Pensamiento) ¡Ay! ¿Y ahora cómo le voy a hacer para detenerlo? ¡Ay, Diosito! Si le digo que no quiero va a pensar que soy una tonta, pero yo no estoy lista para esto. (Se separa bruscamente del joven)
- Joaquín:* Baby, ¿en qué quedamos? ¿Quieres estar conmigo, sí o no?
- Mía:* Sí, pero es que (nerviosa) me siento muy rara en este lugar, estamos en el colegio Aparte (desilusionada), no sé, siempre he pensado que va a ser algo muy especial, en un lugar muy especial.
- Joaquín:* (Molesto) ¿Es eso o es que tienes miedo? Porque a mí se me hace que tienes miedo.

Posteriormente en una plática con su amiga *Vico* se ejemplifica el contraste entre los valores de una y la otra. *Mía* –al sentir que no está preparada para tener sexo con un niño– piensa en pedirle a *Joaquín* que la espere; mas tras escucharla, *Vico* la presiona bajo el argumento de que ‘si le dices que te espere se va a ir con otra’.

En esa misma secuencia, luego de que el personaje de Angelique Boyer sale de cuadro, interviene el de la heroína adulta: *Alma rey*; quien cual ejemplo a seguir de mujer y madre íntegra, pese a dedicarse al frívolo mundo de la farándula, aconseja a la joven.

- Alma rey:* (Segura de sí misma) Para esto no hace falta un traductor, las relaciones entre hombres y mujeres tienen un lenguaje universal querida.
- Mía:* (Irónica) Y usted debe saber mucho ese lenguaje, digo, por la vida que lleva no, la verdad.

- Alma rey:* Sé lo suficiente pero no por ser artista, sino por ser mujer. Tú vas de ida cuando yo ya di muchas vueltas mi reina. (Suaviza su tono) Aunque el tema de la relación no es tanto una cuestión de edad, sino de madurez y de sentimientos.
- Mía:* (Intrigada) ¿Cómo, cómo es eso?
- Alma rey:* (Mira fijamente a *Mía*) Si lo haces por el temor a quedar sola te vas a arrepentir toda tu vida, porque ese no es el sentido del amor; es un sentimiento tan maravilloso que viene y se queda. Nadie puede presionarlo, ni apurarlo, ni nada.
- Mía:* Entonces si no estoy segura, ¿qué?
- Alma rey:* Si no estás segura, no y punto. Nadie te puede decir cuándo es el momento, no hay una edad Oye (alarmada), no vas a sacar un permiso para manejar mi reina (Vuelve a suavizar su tono) No es cualquier cosa, vas a entregar lo más maravilloso que tienes, tu corazón.
- Mía:* No lo había pensado así.

Dicho acercamiento tuvo tal importancia que significa, además de una amistad entre *Alma* y *Mía*, la ‘toma de conciencia’ que llevó a la protagonista juvenil a resistirse a tener intimidad con *Miguel*, aunque nada se los impidiera cuando se perdieron en una playa desierta al comienzo de la segunda temporada. La razón, simplemente, sus valores.

EMBARAZO NO DESEADO Y ABORTO

En *Quinceañera*, otro de los conflictos que cobraron relevancia fueron los que involucraron a *Beatriz*, una adolescente que a pesar de su buena posición económica, sufría por el abandono de sus padres. En consecuencia, desorientada en el ámbito sexual, tras conocer a *Gerardo* y enamorarse perdidamente de él, tiene su primera experiencia.

Cuando ocurre tal situación, y pese a la supuesta apertura que se dio en la televisión mexicana desde la transmisión de *Colorina* en 1979, el público de *Quinceañera* sólo se percató de manera implícita de lo que había sucedido entre ambos personajes; ya que vimos a *Beatriz* abotonándose la blusa mientras le dice a *Gerardo* ‘ahora sí me tienes que querer mucho’.

Sin contar con la información necesaria sobre las relaciones sexuales, poco después de haberse ‘entregado’ a *Gerardo*, el personaje interpretado por Thalía comienza a tener los síntomas clásicos del embarazo: náuseas, vómitos, mareos y desmayos. Mas por ningún momento atraviesa por su mente la idea de que en su vientre se formaba una nueva vida.

Considerado uno de los nudos esenciales de la trama, cuando la adolescente y su familia se enteran de su estado, se reprodujo también el pensamiento generalizado de la sociedad en aquella década, caracterizado por escandalizarse ante el embarazo prematuro de una joven de quince años y lo que implicaba convertirse en madre soltera.

Dicha situación se percibió en capítulos subsecuentes cuando *Elvira* –tía de *Beatriz*– es quien hace mayor hincapié en el escándalo en el cual se verá envuelta la familia *Villanueva* si no se encuentra una pronta solución al ‘problema’ de su sobrina; cuya única escapatoria sería el matrimonio.

Sin embargo, como bien diría María de Lourdes Hernández, "aunque el teledrama haya tratado conflictos relacionados con la juventud, estas situaciones no encauzaron el análisis de los hechos ni a las consecuencias de este tipo de circunstancias"¹⁴

Una muestra de ello es igualmente la solución que se otorgó al embarazo de *Beatriz*, pues lejos de representar las verdaderas complicaciones que conlleva un embarazo no deseado tanto a nivel psicológico como económico y social, la adolescente sufre un accidente automovilístico y pierde a su bebé.

Otras telenovelas donde el embarazo no deseado se hizo presente fueron *Buscando el paraíso*, *Primer amor a mil por hora*, *Locura de amor*, *Clase 406* y *Corazones al límite*; de las cuales no hace falta realizar un análisis minucioso para percatarnos que aun con la llegada de un nuevo siglo, la televisión mexicana no se atreve a tocar con realismo temas verdaderamente importantes.

Cuando Luis de Llano produjo *Buscando el paraíso* en 1993, el argumento original planteaba un embarazo inesperado de la protagonista, cuyo trasfondo consistía al menos en un principio abordar otra problemática de interés juvenil: el **Aborto**.

Pero para ese tiempo la sociedad mexicana seguía siendo conservadora y no estaba lista para que se le hablara abiertamente de sexo; pues al pretender ‘alertar’ a los jóvenes sobre la prevención del embarazo, este melodrama formularía el uso adecuado del condón como principal medida preventiva. Situación que los más conservadores consideran, aún en la actualidad, un exhorto a la promiscuidad sexual.

Además que ambos temas (el aborto y la anticoncepción) siempre han levantado polémica entre la curia católica; la cual establece que desde el momento de la fecundación (la unión del óvulo y el espermatozoide), se efectúa el milagro de la vida y nadie más que Dios tiene el derecho de quitarla y mucho menos a un ser inocente.

En tanto la abstinencia no sólo es el mejor anticonceptivo para prevenir embarazos no deseados y enfermedades de transmisión sexual, sino que a la par le permite a la mujer conservarse ‘pura y casta’ hasta el día que se una en matrimonio con el hombre que ama y con quien compartirá el resto de su vida.

Así pues, al no encontrarse preparada para tratar conflictos reales en sus producciones y menos si se relacionaban con el ámbito sexual, Televisa decidió modificar la trama original para ofrecer de nueva cuenta una anécdota rosa; por eso *Dalia* (Yolanda Andrade) no sólo tuvo a su bebé sino que recibió una cuantiosa fortuna, herencia de su abuela.

¹⁴ María de Lourdes Hernández Viramontes. *La evolución temática de las telenovelas mexicanas (1958 – 1995)* Pág. 139

Al igual que en *Buscando el paraíso*, la constante en los demás melodramas citados (a excepción de *Clase 406*) residió en que quienes protagonizaron tal situación (*Olga*, *Dafne* e *Isadora*) la afrontaron como consecuencia de un acto de amor inconsciente; producto a su vez de una falta de información sexual. Y es que si bien en *Corazones al límite* se planteó que *Isadora* y *Eduardo* usaron condón, una mala colocación del mismo derivó en un embarazo.

El tratamiento superfluo que la telenovela juvenil le ha proporcionado a dicha problemática se percibe en la manera como la solucionaron en cada uno de los personajes: *Olivia* y *Dafne* –hijas de familias adineradas– luego de negarse a abortar, recibieron el apoyo moral y económico de sus padres; mientras *Isadora* abortó de forma natural.

Por su parte, en *Clase 406* hubo dos casos de embarazo no deseado en circunstancias y con soluciones distintas: la violación de *Gaby*, de la cual ya hablamos, y el aborto de *Clara* que, desarrollado en la última temporada de la telenovela, refleja la falta de educación sexual entre los jóvenes.

A pesar que *Clara* se negaba rotundamente a tener relaciones sexuales sin utilizar condón, *Juan David* (Alfonso Herrera) la convence de ‘hacer el amor’ con la promesa de ‘retirarse’ a tiempo (esto es, un coito interrumpido). Sin embargo capítulos posteriores la chica muestra la sintomatología del embarazo; tras confirmar la noticia y ante la falta de apoyo de su novio, *Clara* se practica un aborto en una clínica clandestina que poco tiempo después le ocasiona la muerte.

El tratamiento de esta temática bien podemos catalogarlo como verosímil, porque incorporó la consecuencia más lógica de realizarse un aborto en condiciones higiénicas no apropiadas. Además que conforme a los tiempos que corrían, el aborto no se permitía en el Distrito Federal y con frecuencia las mujeres acudían con médicos no autorizados para practicárselo, aunque ni el pago de una suma considerable garantizara su vida.

Ahora lo interesante sería que un melodrama juvenil tratara un embarazo no deseado pero de tal manera que intentara ‘resolverlo’ por medio de un aborto; el cual –a partir del 24 de abril del 2007 se legalizó en el Distrito Federal– pues recordemos que ya se autorizaba ‘sí y sólo sí’ era producto de una violación, se detectaba una malformación en el feto o cuando la vida de la madre o ambos estuviera en peligro.

VIH - SIDA

Otra de las problemáticas que se ha convertido en eje central de las tramas juveniles, es la infección por el Virus de Inmunodeficiencia Humana, mejor conocido como VIH; cuyo primer caso en México se detectó en 1981, y que para 1988 ya se contabilizaban en más de tres mil.

La aparición de esta epidemia transformó la vida sexual de las personas, pues desde entonces no basta con confiar en la fidelidad de la pareja; sino que el inicio de una vida sexual activa, fuera o dentro del matrimonio, implica de antemano el uso del condón para evitar el contagio por VIH o cualquier otra infección de transmisión sexual.

En las telenovelas mexicanas, *Al filo de la muerte* (1991) fue la primera en abordar un tema delicado como lo es éste. Y si bien se ha incluido en otras producciones de tipo estelar, sean de Televisa o Televisión Azteca, es en los melodramas juveniles donde más ha tenido eco por la vida desenfadada que en ocasiones lleva su público meta.

Al menos así lo representó Emilio Larrosa en *Amigas y rivales*, donde desde las primeras escenas queda implícita la promiscuidad sexual de *Ofelia* (Adamari López) y *Ximena* (Ludwika Paleta); situación que deriva en la infección por VIH de la primera y la toma de conciencia de la segunda.

Sin embargo el tratamiento otorgado a dicha temática reflejó cierta ignorancia y falta de verosimilitud a partir del capítulo 2, donde *Ofelia* acude al doctor para realizarse unos análisis clínicos porque se ha sentido mal y le diagnostican SIDA; cuando más bien sólo es portadora del virus de inmunodeficiencia humana:

...” es erróneo considerar a la persona infectada con el VIH como un enfermo de SIDA. De hecho, se tiene constancia de que algunas personas han sufrido una infección por VIH durante más de diez años sin que, durante este tiempo, hayan desarrollado ninguna de las manifestaciones clínicas que definen el diagnóstico de SIDA”¹⁵

Dado que *Ofelia* y *Jimena* se acostaron con los mismos muchachos, esta última piensa que también podría estar infectada y se efectúa los análisis correspondientes, los cuales salen negativos. He aquí otra incongruencia, pues para saber si alguien es *seropositivo*, una prueba no es definitiva; menos aún si ha tenido un porcentaje alto de conductas de riesgo, como lo sería su caso.

Incluso en *Primer amor a mil por hora* (2000) –donde *Demián* (Mauricio Islas) le hace creer a *Giovanna* (Anahí) que tuvieron relaciones sexuales y después que es portador de VIH– se deja en claro que aun cuando los estudios de la chica salieron negativos, debe esperar 90 días más para realizar un segundo examen y confirmar que no se ha contagiado.

Clínicamente, el virus de inmunodeficiencia humana evoluciona en su fase terminal en el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA); cuyas síntomas más característicos son:

...”no sólo una rápida inflamación de los glóbulos linfáticos del cuello, la ingle o la axila sino también una rápida pérdida del apetito, pérdida de peso, una inexplicable diarrea persistente o defecación con sangre, sudores por la noche y/o fiebre, fatiga crónica, pérdida de la capacidad pulmonar, dolores de cabeza severos, tos seca persistente, manchas rojizas–púrpuras en la piel y revestimiento blanco crónico en la lengua y la garganta”¹⁶

¹⁵ Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005 © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

¹⁶ F. Phillip Rice. *Adolescencia. Desarrollo, relaciones y cultura*. Pág. 213

Aunque desde su primera conversación con el doctor, *Ofelia* afirma tener algunos de los síntomas arriba descritos; en realidad corresponden a manifestaciones pseudogripales comunes (fiebre, cefalea, eritema, linfadenopatías y sensación de malestar), que al cabo de una o dos semanas desaparecen para dar paso a la fase asintomática (periodo libre de síntomas), con una duración superior a diez años.

De manera que incluso cuando a partir del capítulo 37, *Ofelia* se niega a salir de casa por las manchas que le salieron en varias partes de su cuerpo, sería un error considerarla como una enferma de SIDA.

En principio porque cuando un portador desarrolla el síndrome, tiene un alto riesgo de fallecer mas no debido a la infección por el propio virus, sino como consecuencia de la aparición de infecciones oportunistas o de algunos tipos de tumores. En segundo lugar, porque si bien no mencionan a detalle el tratamiento farmacológico que las personas *seropositivas* deben seguir para prolongar su vida, el público atestiguó cómo *Ofelia* logró hacerlo hasta el final del melodrama.

De las 20 telenovelas juveniles producidas en los años que van del tercer milenio, en ninguna otra encontramos un personaje protagonista en quien se represente esta problemática; situación que hubiera contribuido a la evolución de su contenido temático. Además que aparte de la transmisión por vía sexual, existe la infección perinatal (de madre a hijo), por transfusión sanguínea y el auge que ha cobrado el contagio por el compartimiento de jeringas en el uso de drogas.

TEMÁTICAS DE ÍNDOLE SOCIAL

DROGADICCIÓN

Otra de las temáticas de los melodramas para jóvenes es la drogadicción; tema que por vez primera se abordó en *Quinceañera* a través del personaje encarnado por Rafael Rojas, aunque al igual que los demás, con cierta censura.

Gerardo –consentido por su madre– es un muchacho desubicado e irresponsable que no valora a su padre, el cual sólo trabaja con el fin de darles un mejor estilo de vida. Sin embargo en lugar de terminar satisfactoriamente sus estudios de licenciatura, se dedica al ocio y a experimentar nuevas sensaciones con lo que el *Memo* le ofrece.

Como ejemplo de lo anterior, en el capítulo 36, *Carmen*, *Ramón* y *Gerardo* discuten por el dinero que este último le debe a *Memo* debido a la compra de ciertas ‘cosas’. Así pues, cuando *Gerardo* entra a su casa supuestamente para llevarle unos libros a un ‘cuate’ que lo está esperando, su padre lo increpa cuestionándolo si esa persona es *Memo*.

De inmediato *Carmen* sale a la defensa de su hijo y argumenta que “¿Cómo puede ser posible que le des más crédito a ese malviviente que a tu hijo? Ellos son los que se dedican a esas cosas. Yo no sé por qué quieren culpar a *Gerardo*.”

Desde ese momento, la censura que imperaba a finales de los ochenta se hizo notoria en los diálogos, pues en ningún momento mencionaron las palabras: drogadicción, drogas y drogadicto.

- Ramón:* (Molesto) ¡Gerardo, escúchame bien! Quiera Dios que Memo haya mentido, porque si no, no me va a quedar más remedio que correrte de esta casa. Me va a doler hijo, pero antes de verte metido en un problema de éstos, antes de verte perdido, prefiero verte muerto.
- Carmen:* Ramón, ¿cómo le hablas así a tu hijo?
- Ramón:* ¿Y qué quieres? Que se lo lleve la policía, que se pierda para toda su vida. No lo entiendes Carmen, empiezan por querer probar ciertas cosas y terminan robando, matando, para conseguirlas.

Por tanto desde el inicio de la historia se mostraron los ‘malos pasos’ de *Gerardo* sin dejar implícito que su problema radicaba en el abuso de drogas; sólo hasta los últimos capítulos se da por hecho su drogadicción, cuando se deprime por el arresto de su padre y una sobredosis lo lleva al hospital.

De esta manera, la problemática relacionada con las drogas no reside tanto en su consumo –pues de algunas se realiza con fines medicinales– sino en un abuso excesivo de ellas derivado por factores como la curiosidad, una forma de rebelión, protesta e insatisfacción hacia las normas y valores tradicionales, la diversión, “alguna presión social para ser como los amigos o para formar parte del grupo social, liberarse de tensiones y ansiedades para escapar de los problemas o para ser capaz de enfrentarse a ellos o resolverlos”¹⁷

Si tomamos en cuenta precisamente estos motivos y los demás melodramas donde algunos personajes han caído en la adicción, observaremos con frecuencia que el meollo se encuentra en la relación con los padres. De allí que sea catalogado un problema de interés social que deviene de la crisis por la cual atraviesa la institución social por excelencia: la familia.

De modo que en *Soñadoras* (1998), *Amigas y rivales* (2001) y *Rebelde* (en su primera temporada), los personajes que se sumergieron en la drogadicción compartieron su curiosidad por experimentar nuevas sensaciones que los hicieran olvidar su soledad y carencia de atención y amor familiar.

En las dos producciones de Emilio Larrosa, quienes encarnaron la problemática que nos ocupa llevaban roles estelares: *Jackie* y *Manuel* así como *Ofelia* y *Ximena*; provenientes de hogares disfuncionales fuera por el divorcio de sus padres o la ausencia de alguno de ellos. En cambio en *Rebelde*, esta temática recayó en *Joaquín Mascarró*, un joven que consume drogas para obtener triunfos deportivos en compensación por la indiferencia de sus progenitores.

A diferencia de *Quinceañera*, donde ni siquiera se supo qué tipo de droga consumía *Gerardo*, en *Soñadoras* sí se habló abiertamente de tachas y extasis; las cuales le producían tal euforia a *Jackie* que le quitaban toda desinhibición, aunque cuando el efecto pasaba tenía alucinaciones en torno al desprecio de *José Luis* (el supuesto amor de su vida) y su padre, don *Eugenio de la Peña*.

¹⁷ Ibid. Pág. 441

Pero para lograr el impacto esperado en la audiencia, el equipo de producción de Larrosa realizó visitas a diversos centros de rehabilitación, con el propósito de contar con referencias reales para la interpretación que Aracely Arámbula y Eduardo Verástegui harían de *Jackie* y *Manuel*, los adictos de la historia.

"En *Soñadoras*, Emilio Larrosa asumió sin censura el tema de la drogadicción, una problemática grave y actual; esto, con el objetivo de prevenirlo entre los jóvenes. El mismo Larrosa aceptó que abordar un drama juvenil obviando los problemas de los jóvenes sería tramposo, y presentarlo frívolamente también sería deshonesto; por eso, su interés primordial en la preproducción fue analizar casos reales de jóvenes que estaban en centros de rehabilitación"¹⁸

Llegado este punto, podemos decir que sí se percibe una evolución en el tratamiento que los melodramas juveniles le han otorgado al tema de la drogadicción, caso contrario al pandillerismo; problemática que únicamente en *Quinceañera*, representado por el *Memo* (Sebastián Ligarde) y su inseparable amigo, el *Chato* (Armando Araiza), se ha hecho de forma verosímil.

PANDILLERISMO

Se expuso en el capítulo II que en los años ochenta los *chavos banda* cobraron relevancia, al grado que para 1982 era posible localizar por lo menos a 300 bandas juveniles en la zona poniente de la ciudad de México. Pues bien, *Quinceañera* se vio influida por dicho fenómeno e intentó representarlo a través de los personajes de *el Memo* y *el Chato*.

Una primera aproximación se dio por medio de su vestimenta, ya que desde la escena 3 del capítulo uno cuando ambos aparecen para molestar a *Maricruz*, se les observó con pantalones de mezclilla deshilachados, playeras sin manga con logotipos de rock, chamarras negras de cuero y portando varios aretes o cadenas.

Asimismo dada la tendencia que predominaba en ese periodo de identificar a las bandas con la delincuencia (tal como se hiciera con *Los Panchitos*, la banda más popular de Santa Fe y Tacubaya), en *Quinceañera*, *Memo* encarnaba al líder de una pandilla que sustentada en el predominio territorial se enfrentó desde la semana de estreno a otra organización –la del *Baby*– en su lucha por preservar sus espacios de poder.

Aunque de acuerdo con Carles Feixa se comete un error al catalogar a los *chavos banda* como delincuentes, dicho estigma encontró eco en la producción de Carla Estrada donde sus bandas juveniles parecían conformadas “por adolescentes resentidos que unen su rencor social al apetito trasgresor de su edad; que necesitan vengarse de una sociedad que los ha menospreciado y orillado a vivir una violencia cotidiana que se manifiesta en variadas formas”¹⁹

Ejemplo de ello son los actos vandálicos que auxiliado por sus compinches, el *Memo* efectúa con el objetivo de eliminar a sus acérrimos rivales: el *Baby* y *Pancho*.

¹⁸ Sitio web: <http://www.felipeworld.com>

¹⁹ Carles Feixa. *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. Pág. 81

En principio roba un automóvil con sus papeles en regla para vendérselo al *Baby* y luego denunciar el atraco provocando la encarcelación del mismo. En tanto a *Pancho* lo manda golpear brutalmente, mientras él se encuentra convaleciente por la herida que le provocó su enfrentamiento con la pandilla del *Baby*, para así tener una cuartada perfecta con la cual alegar su inocencia.

Y no hemos de olvidar tampoco los exacerbados pensamientos machistas que evidencia en sus habituales encuentros con *Maricruz*, donde le manifiesta su obsesión al grado de dar por hecho que ‘es su chava’; lo cual refuerza tras lo sucedido en el capítulo 7, descrito ya en apartados anteriores.

“Asociado a un determinado contexto ecológico, la colonia popular; una forma de vestir, mezclilla y chamarras de cuero; una música, el rock en sus diversas variantes; una actividad, desempleo o economía sumergida; una forma de diversión, la ‘tocada’; un lugar de agregación, la esquina y, una fuerte rivalidad con la ‘tira’ (la policía)”, el fenómeno de los *chavos banda* sólo ha vuelto a abordarse en un melodrama más: *Clase 406*.

Sin embargo en contraste con el ‘realismo’ que se le diera en *Quinceañera*, en el *remake* de *Francisco, el matemático*, la banda juvenil liderada por *el Gato* únicamente acostumbraba robarles sus pertenencias a los alumnos de la prepa 10; mas cuando éste se enamora de *Gaby*, las cosas cambian y de la noche a la mañana, ‘regresan al redil del buen camino’.

TRASTORNOS ALIMENTICIOS

Una temática que comenzó a tocarse a finales de los noventa y ha sido recurrente en las telenovelas del tercer milenio son los trastornos alimenticios de la anorexia y la bulimia; padecimientos que si bien en un principio se relacionaban sólo con la mujer, en la actualidad afectan también a niñas, adolescentes e incluso hombres.

Caracterizado por episodios repetidos de ingesta excesiva seguidos de provocación del vómito, la bulimia se planteó por vez primera en los melodramas juveniles en *Soñadoras*; donde *Julieta* (Angélica Vale) muestra una excesiva preocupación por su peso corporal. Sin embargo la historia en la cual se le otorgó mayor relevancia como eje central de la trama de una de sus protagonistas fue en *Primer amor a mil por hora* (2000).

Encarnado por Ana Layevska, *Marina* es la quinceañera víctima de la bulimia, cuyos síntomas empieza a manifestar de forma más clara a partir del capítulo 50, cuando se prueba un vestido obsequiado por su padre y, según ella, le queda demasiado ajustado. Sintiendo “gorda” y con un profundo sentimiento de culpa por haber ‘cenado de más’ se mete al baño a volver el estómago.

Desde ese momento y aunado con la falta de atención de sus padres, *Marina* se obsesionó por las dietas, los laxantes y el ejercicio excesivo para bajar de peso; conductas que luego derivaron en mareos, desmayos, fatiga crónica, depresión y una amenorrea explícita que se representó en el capítulo 84, cuando su nana descubre que la joven tiene guardadas todas sus toallas sanitarias y por tanto no ha menstruado.

Al enterarse de la situación, la primera reacción de *Pilar* (su madre) es pensar que su hija está embarazada, lo cual ella misma desmiente argumentando que nunca ha ‘estado’ con un hombre. Lo inverosímil del relato reside no sólo en su falta de preocupación por llevar a *Marina* con un doctor, sino en ni siquiera sospechar que ‘algo’ andaba mal en su hija.

En cambio, *Giovanna* –su mejor amiga– la lleva a la Asociación para el Tratamiento de la Anorexia y la Bulimia, con el fin de que reciba la ayuda profesional necesaria y evitar que el trastorno llegue a un nivel irreversible como en el caso de *Constanza*; una de sus compañeras de colegio quien muere tras haber desarrollado bulimia y anorexia.

De manera general, el tratamiento proporcionado en *Primer amor...*a dicha problemática bien puede considerarse verídico, pues en el desarrollo de la trama vimos a una *Marina* que constantemente se sumergía en atracones de comida y de inmediato en los sanitarios (de su habitación o de la escuela) se provocaba el vómito llevada por el sentimiento de culpa.

Sin embargo, como en la mayoría de los demás melodramas que han abordado temáticas de interés juvenil, lo superfluo llegó en los últimos capítulos de la historia al resolver el problema de *Marina*; a quien tras diagnosticarle un cuadro crítico de bulimia, pronto se le observa degustando un helado sin el menor remordimiento.

Y es que lo más complicado de la terapia en esos casos es reconstruir la autoestima de la paciente y con ello desaparecer la imagen distorsionada que tiene de su menudo cuerpo. Por ende hacerle entender que un chocolate no va aumentar su peso, por ejemplo, y lograr que vuelva a alimentarse sanamente lleva mucho tiempo más que sólo unas cuantas sesiones con la psicóloga.

Otros melodramas en los cuales los trastornos alimenticios se representaron aunque sin mucha profundidad fueron en *CLAP, el lugar de tus sueños*, *Corazones al límite* y *Rebelde*.

En el primero lo encarnó *Daniela*, quien presionada por su madre para que cumpla los cánones estéticos que marca la sociedad occidental –esto es, la esbeltez– enferma de bulimia; mientras en *Corazones al límite* se utiliza más bien como un chantaje de *Conny* (la antagonista) para conseguir el amor de *Braulio*.

En *Rebelde*, por vez primera se intentó representar la bulimia con una actriz juvenil con cierto sobrepeso (Estefanía Villarreal), que en su papel de *Celina del Villar* sufre la discriminación por su obesidad.

Con claridad se observa lo anterior en la primera temporada de la telenovela, donde *Celina* pretende entrar al grupo de baile que capitanea *Mía* y recibe una negativa rotunda porque, según *Vico*, ‘un centímetro más, un centímetro menos, no va a cambiar la imagen de *Celina* en licra’.

Sin embargo, aunque en efecto se plantea que *Celina* recurre al vómito para bajar de peso, la problemática termina por perderse en los 880 capítulos de la telenovela; principalmente debido a que su objetivo recayó en entretener al público con las historias de amor entre *Mía* y *Miguel* así como la de *Diego* y *Roberta*, inmersas en el lanzamiento del grupo juvenil *RDB*.

Una vez que hemos hablado de las principales problemáticas juveniles incluidas en los melodramas del mismo tipo, es preciso exponer la representación que realizan de los entornos familiar y escolar; escenarios ineludibles a la realidad de los jóvenes mexicanos.

3.8 LOS ENTORNOS JUVENILES DENTRO DE LA FICCIÓN

Uno de los aspectos que comúnmente se le critica al género melodramático es su forma de presentar la realidad, ya que tiende a mostrar mundos inexistentes y/o ajenos a su auditorio a través de personajes poco humanizados, situaciones absurdas e inverosímiles, o retratando entornos que no corresponden a la cotidianidad de su público.

Sin excepción toda telenovela ha planteado su propia imagen de ambientes como el familiar, el escolar o el laboral, dado que los tres son considerados espacios primordiales en el desarrollo del ser humano. De allí que con frecuencia la totalidad de sus personajes se involucren en cualquiera de esos escenarios, con el fin de que cobren vida su interrelación, los conflictos y obstáculos por los cuales deban atravesar.

Resulta más que evidente que la familia –“en tanto célula básica de la estructura social mexicana...y centro psicológico y social de la vida cotidiana”²⁰– se constituya en uno de los entornos esenciales a incluir en las telenovelas. Sin embargo aunque en efecto así ha sido, en las juveniles la escuela le ha ganado terreno como agente socializador; fenómeno que a continuación se detalla.

LA FAMILIA

Una primera observación a la representación de las familias en este tipo de melodramas –e incluso en el género como tal– consiste en su división según la posición económica; pues así como se habla de la lucha bondad *versus* maldad, el contraste entre pobres y ricos se vuelve esencial para agregarle interés a la historia por los obstáculos, conflictos e intrigas que se derivan de la diferencia de clases sociales.

Sin excepción, las telenovelas juveniles han expuesto dicho tipo de conflicto como eje rector de sus tramas, ya sea directamente en sus protagonistas –como ocurrió en el caso de *Canción de amor*, *Mi pequeña traviesa*, *Preciosa*, *Amor gitano* y *Amigas y rivales*, por citar algunas; o en las líneas amorosas de personajes secundarios con cierto rol estelar.

²⁰ Henry A. Selby *La familia en el México Urbano: mecanismos de defensa frente a la crisis (1978–1992)*. Pág. 147

Pero también desde la incursión del tercer milenio, estas telenovelas se han caracterizado porque sus protagonistas, antagonistas y personajes secundarios más bien pertenecen a la denominada pequeña burguesía y/o a las familias acomodadas. De modo que las familias populares trabajadoras poco se han incluido en las nueve producciones restantes que Televisa ha realizado (con excepción de *Clase 406*).

Dicha tendencia influye directamente en la forma como se muestra la relación de padres a hijos, pues la mayoría de las veces resulta evidente un rompimiento de las relaciones comunitarias y parentales; producto de la tipología de la organización familiar en donde se involucra el estado civil de los progenitores.

En *Quinceañera*, al menos al principio, las protagonistas formaban parte de familias nucleares aprobadas socialmente por un vínculo matrimonial; sin embargo la relación que cada una llevaba con sus padres era por completo distinta.

Maricruz, por ejemplo, confiaba plenamente en su padre por la comprensión y apoyo que le daba en su relación con *Pancho*; los cuales no recibía de doña *Carmen*, quien siempre la llenaba de reproches por su interés hacia el mecánico. Con su carácter fuerte, caprichoso y manipulador, ésta acostumbraba a tomar las riendas del hogar y del rumbo que seguiría la vida de sus hijos; ejercía por decirlo así un matriarcado.

En tanto que *Beatriz* sólo parecía fiarse de su abuelita debido a la falta de atención que le ponían sus padres; pero cuando *Ana María* y ella se enteran del adulterio de *Roberto*, su relación se vuelve más estrecha al grado de compartir secretos que atañían su intimidad. Además que la joven la apoya en su decisión de separarse de su padre, pese a los prejuicios de que una mujer divorciada es sinónimo de fracaso.

En esta producción de Carla Estrada, de igual modo se perciben ejemplos de familias uniparentales por medio de las de *Pancho*, el *Memo* y el *Chato*; quienes ya fuera por fallecimiento, abandono, separación o divorcio sufrían la ausencia de alguno de sus padres.

Bien podríamos analizar minuciosamente los tipos de familia representados en cada uno de los melodramas juveniles, ya sea la nuclear y/o la uniparental. Sin embargo, tomando en cuenta que el número de personajes juveniles dentro de una historia por lo regular abarca más de ocho, estamos hablando de igual cantidad de hogares con semejanzas en sus planteamientos.

Por eso al pretender no ser repetitivos, basta decir que familias nucleares unidas en matrimonio con uno o más hijos propios o adoptados, las encontramos sin excepción en todas las tramas. No obstante con algunas variantes reflejadas en el desarrollo de la misma, entendiéndose por éstas su transición a hogares uniparentales.

Un primer tratamiento consiste en aquellas familias que, sin importar su posición económica, en algún momento experimentan la ausencia de uno de los padres; situación que en ocasiones conlleva a una mala relación con los hijos por la falta de comprensión entre ambas partes como en *Dulce desafío*.

Pero si hablamos del segundo motivo, notaremos que la mayoría de las veces los conflictos surgen por la negativa de los padres de respetar las vocaciones profesionales de sus hijos; tal como sucedió en *Muchachitas*, cuando la madre de *Isabel* fallece y su padre no lo apoya en su sueño de convertirse en bailarina.

Aunque también existen telenovelas donde el paso de la familia nuclear a la uniparental por el fallecimiento de uno de los padres, se utiliza exclusivamente con la finalidad de resaltar la valentía y fortaleza de las heroínas tras superar tal adversidad: *Agujetas de color de rosa* (1995), *Mi pequeña traviesa* (1997), *El juego de la vida* (2001) y *Corazones al límite* (2004), lo ejemplifican claramente.

De igual modo se plantean hogares nucleares en los cuales la convivencia diaria es sólo una apariencia para disimular problemas como el maltrato físico y/o psicológico hacia la esposa y los hijos, producto del pensamiento machista o del alcoholismo. Planteamientos que por vez primera se hicieron con una de las *Muchachitas* (*Elena*) y se retomaron hasta el 2001 en *El juego de la vida*, con *Daniela*.

Con la llegada del tercer milenio, las familias nucleares dentro de estas producciones prácticamente han desaparecido ante la proliferación de las uniparentales. Muestra de ello es la siguiente tabla donde sólo tomando en cuenta a las protagonistas, queda clara la tendencia de reflejar una crisis en el entorno familiar.

Año	Telenovela	Protagonista (s)	Tipo de familia	Observaciones
2000	<i>Locura de amor</i>	<i>Natalia</i>	Uniparental	Ausencia de la figura materna ya fallecida
2000	<i>Primer amor...</i>	<i>Giovanna</i>	Nuclear	Supremacía de la autoridad materna sobre la del padre
2001	<i>Amigas y rivales</i>	<i>Laura</i>	Nuclear a Uniparental	Supremacía de la autoridad materna sobre la del padre; posterior divorcio
2001	<i>El juego de la vida</i>	<i>Lorena</i>	Nuclear a Uniparental	Ausencia de la figura paterna por asesinato
2002	<i>Clase 406</i>	<i>Gabriela</i>	Uniparental	Ausencia del padre
2003	<i>CLAP</i>	<i>Valentina</i>	Uniparental	Divorcio
2004	<i>Corazones al límite</i>	<i>Diana</i>	Uniparental	Ausencia de la figura materna ya fallecida
2004	<i>Rebelde</i>	<i>Mía</i>	Uniparental	Ausencia de la madre, a quien se cree muerta
		<i>Roberta</i>	Uniparental	Divorcio; aunque luego descubre que su padre en realidad es otro

Sólo basta recordar las historias de dichos melodramas para entender por qué “el primero y más importante agente de transmisión de valores éticos y sociales, hábitos, costumbres, normas, roles, relaciones y expectativas”²¹ prácticamente ha perdido centralidad para dar paso a otro escenario: la escuela.

LA ESCUELA

‘¿Cuál es el momento exacto en que empezamos a elegir nuestra vida? ¿Quién le toma examen a nuestros padres para saber si son capaces de elegir lo mejor para nosotros? ¿Cuando nos eligen un colegio...están conscientes que ese lugar marcará nuestra historia para siempre?’

De las once producciones realizadas en la ‘fábrica de sueños’ del 2000 al 2007, ocho han tenido como escenario primordial una institución educativa; sea como internado (*Locura de amor*, *Rebelde*), preparatorias y/o universidades públicas o privadas (*El juego de la vida*, *Clase 406*, *Corazones al límite*, *Amigas y rivales*), o bien, escuelas de artes escénicas (*CLAP*, *Muchachitas como tu*).

La mayoría de los institutos allí representados han sido privados –tal como se muestra en la tabla de abajo– por lo cual requieren que sus posibles alumnos cubran colegiaturas altas, más allá de lo que les permite su situación económica. Circunstancia que se justifica por la misma división de hogares según su status, pues contribuye a crear expectativa sobre lo que hará tal o cual personaje por ingresar a la escuela en cuestión.

Pero también existen aquéllos en los cuales, pese a su privatización, se dispone de becas para los estudiantes que por su buen desempeño académico se las ganaron; tales como *Laura* (Michelle Vieth) en *Amigas y rivales*, *Conny* (Sherlyn) en *Corazones al límite*, y *Miguel Arango* (Alfonso Herrera) y *Lupita Fernández* (Maite Perroni) en *Rebelde* –donde por cierto ser becado se constituyó en un elemento relevante para la historia.

Telenovela	Institución	Tipo de institución	
		Pública	Privada
<i>Quinceañera</i>	Colegio ‘Minerva’		X
<i>Dulce desafío</i>			X
<i>Alcanzar una estrella</i>		X	
<i>Muchachitas</i>	Academia de Artes		X
<i>Soñadoras</i>	Preparatoria ‘Generación 2000’		X
<i>Locura de amor</i>	Instituto Pedagógico Minerva		X
<i>Primer amor a mil por hora</i>			X

²¹ Jonathan Bradley y Hélene Dubinsky. *Los años de la adolescencia. Comprendiendo a tu hijo de 15 a 17 años*. Pág. 65

Telenovela	Institución	Tipo de institución	
		Pública	Privada
<i>Amigas y rivales</i>	Universidad Interamericana		X
<i>El juego de la vida</i>			X
<i>Clase 406</i>	Preparatoria 10 'Rosario Castellanos'	X	
<i>CLAP, el lugar de tus sueños</i>	Comité de Artes Escénicas, 'CLAP'		X
<i>Corazones al límite</i>	Preparatoria 'Nova Atenas'		X
<i>Rebelde</i>	<i>Elite Way School</i>		X

Sin embargo las telenovelas juveniles no representan el ambiente escolar de los jóvenes mexicanos. En principio porque la mayor parte de ellos estudia en escuelas públicas como la prepa 10 'Rosario Castellanos' de *Clase 406*; incluso aún cuando en nuestro país ya existen varias instituciones privadas (la Universidad Iberoamericana, el Instituto Tecnológico de Monterrey y la Universidad del Valle de México, por citar algunas).

En segundo lugar, debido a que los internados al estilo del *Instituto Pedagógico Minerva* y del *Elite Way School* –recreados en *Locura de amor* y *Rebelde*– son prácticamente imposibles dadas las crisis económicas de nuestro país y su incertidumbre financiera.

Además que de acuerdo con el XII Censo General de Población y Vivienda, la población económicamente activa la constituyen los obreros, cuyo salario les impediría cubrir las altas colegiaturas requeridas en ese tipo de colegios. Mas aún si tal como se manifestó en la Encuesta Nacional de Juventud 2005, a un 99.5% de los jóvenes entre 12 y 29 años, sus padres les siguen solventando sus gastos escolares.

Como entidades educativas que cuentan con un plan de estudios acorde a las necesidades académicas de sus alumnos, esos institutos deberían mostrar en algún momento su interés por preparar a los estudiantes en miras de un mejor futuro. Sin embargo pocas son las telenovelas en las cuales alguna escena haya expresado tal objetivo; parecerá redundante, pero *Quinceañera* es una de ellas.

En la escena 19 del capítulo 9, cuando la señorita *Palmira* les pregunta a sus colegialas sobre su lectura en torno a *Romeo y Julieta* de William Shakespeare y *Maricruz* es la primera en intervenir; hojea su libro hasta llegar a la página que señala su separador y comienza a leer.

Maricruz: “No eres tú mi enemigo, Romeo, es el nombre de Montesco que lleva. ¿Y qué quiere decir Montesco? Mi piel, mi mano, mi brazo, mi pedazo alguno de naturaleza humana, por qué no tomas ese pedazo”.

Más es preciso resaltarlo, el motivo de dicha escena responde a destacar la ilusión del primer amor en sus protagonistas; por eso mientras *Maricruz* leía, el espectador vio cómo *Beatriz* se imaginaba que ella era *Julieta* y Gerardo, *Romeo* –dos enamorados jugando en un hermoso bosque.

Otro melodrama en donde se dio una situación similar fue *Soñadoras*, cuya temática de la drogadicción llevó a los escritores a adaptar una de sus escenas en las aulas de la preparatoria *Generación 2000*; en la cual el profesor *José Luis* (Arturo Peniche) lleva a la Dra. Fernanda del Castillo para que les imparta una plática a sus alumnos sobre las drogas y sus consecuencias tanto en la salud como a nivel familiar y social.

Fuera de estas producciones ninguna otra ha ejemplificado el carácter educativo de sus institutos, más bien los ha empleado como escenarios ideales para el surgimiento, consolidación y/o ruptura de amistades y/o noviazgos entre sus personajes juveniles. Situación fácilmente comprensible en la medida que “los adolescentes, cargados de emociones, dudas, nostalgias y sentimientos contradictorios, tienen gran necesidad de comunicarse y de compartir ideas entre ellos”²²

Por consiguiente no extraña que se les de mayor peso a las complicidades y diferencias que surgen entre quienes comparten sus gustos en cuanto a ropa o música se refiere, pero ante todo sus tristezas, alegrías y/o enamoramientos. Así como a las relaciones de parejas que cualquier joven experimenta en su afán por conocer esa clase de amor distinta a la de los padres, los hermanos o los amigos.

Así pues es sencillo identificar en cada una de estas producciones de Televisa, los círculos de amistades que poseen sus heroínas; producto de la convivencia que tuvieron durante su infancia, por su cercanía como vecinos o tras haberse conocido propiamente en el lugar donde estudiaban.

Telenovela	Círculos de amistades (protagonistas)	Origen del lazo amistoso
<i>Quinceañera</i>	Maricruz → Beatriz y Leonor; Beatriz → Maricruz y Teresa.	Maricruz entabla amistad con Beatriz luego de conocerse en el colegio Minerva. Mientras que Leonor se constituye como una amiga de la infancia, lo mismo que Teresa para Beatriz.
<i>Dulce desafío</i>	Lucero , Carmen, Marcela y Araceli.	Círculo derivado de la amistad que las une desde la infancia, ya que comparten el mismo status social.

²² Ibid. Pág. 50

Telenovela	Círculos de amistades (protagonistas)	Origen del lazo amistoso
<i>Muchachitas</i>	Mónica, Elena, Leticia, Isabel	En principio Mónica e Isabel son amigas de la infancia; círculo al cual se unen Elena y Leticia, a pesar de sus diferencias de carácter.
<i>Locura de amor</i>	Natalia , Carmen, Dafne y Lucinda	Círculo derivado de la amistad que las une desde la infancia, ya que comparten el mismo status social.
<i>Primer amor a mil por hora</i>	Giovanna y Marina	Lazo amistoso que surge tras conocerse en la escuela privada donde estudian, a pesar de su diferencia de clases.
<i>Amigas y rivales</i>	Laura , Ximena, Nayeli, Ofelia	En el caso de Ximena y Ofelia, amistad derivada de la niñez al compartir el mismo status. Círculo que se acrecienta con la llegada de Laura y Nayeli; aun cuando al comienzo tuvieron roces por su diferencia de clases y de carácter.
<i>El juego de la vida</i>	Lorena , Paulina, Daniela, Fernanda	Lorena y Paulina, amigas de la infancia; quienes después formarían un gran vínculo con Daniela y Fernanda, debido a su convivencia en la preparatoria.
<i>Clase 406</i>	Gaby, Marcela, Magdalena	Lazo amistoso que surge por la convivencia en la escuela y su cercanía como vecinas de la misma colonia.
<i>CLAP, el lugar de tus sueños</i>	Valentina , Montserrat y Helena	Amistad indiscutible de la infancia.
<i>Corazones al límite</i>	Diana , Artemisa, Isadora	Amistad indiscutible de la infancia.
<i>Rebelde</i>	Mía → Vico y Celina Roberta → José Luján y Lupita	En ambas, amistad que surge por la convivencia en el <i>Elite Way School</i> , a pesar de la diferencia de clases.

Cabe resaltar que muchos de esos círculos amistosos guardan un nexo directo con el número de protagonistas que a partir de la emisión de *Muchachitas* se volvió constante en las mismas. De manera que en las historias con tres o cuatro heroínas, ellas ya son grandes amigas y cuyo afecto sólo se refuerza a lo largo de la trama.

No obstante con el fin de subrayar el valor de la amistad en la vida de cualquier ser humano, algunos melodramas manejaron situaciones donde éstas iniciaban como rivales y terminaban siendo grandes amigas. La producción de Emilio Larrosa en el 2001 (*Amigas y rivales*), lo mismo que *Clase 406* con *Gabriela y Magdalena* así como *Mía y Roberta* en *Rebelde* (ambas de Pedro Damián), lo demuestran.

En esta última donde *Roberta* lleva a *José Luján* y *Lupita* a una ciclista de la Ciudad de México para efectuar un pacto de amistad; por ello tras entregarles unos claveles blancos y una veladora, les dice:

‘Chavas, yo, Roberta Pardo, prometo que Lupe y José Luján van a ser siempre mis amigas; que a partir de este momento nunca más nos vamos a sentir solas. Y que más allá de la familia que nos tocó en desgracia, nosotros vamos a ser amigas siempre y hermanas, yo lo prometo’.

En respuesta las otras dos chicas prometen lo mismo y después se abrazan entre lágrimas, mientras cada una trae ya en su pecho una cadena que sella tal lazo. Un valor que al igual que las historias amorosas protagonizadas por heroínas y príncipes azules, llenas de obstáculos, conflictos y problemáticas propias de su edad, permanecerá como una característica más de las telenovelas juveniles de ‘El Canal de las Estrellas’.

CONCLUSIONES

La telenovela... Ese programa televisivo que durante cincuenta años ha invadido las pantallas mexicanas con sus historias de amor, intrigas, pleitos y violencia, acaparando la atención de mujeres, hombres, niños, adolescentes y jóvenes, fue el objeto de estudio de la presente investigación.

Un trabajo principalmente descriptivo que tuvo como fin mostrar las peculiaridades que dieron origen a este género en nuestro país y su evolución desde 1958 a la fecha. Pero centrada en los melodramas cuya psicología de personajes delineó las situaciones allí representadas con un único propósito, establecerse en el gusto del público juvenil.

Encontramos que este producto audiovisual cargado de emociones, inició su evolución a partir del momento en que Telesistema Mexicano (entonces nombre del emporio de la dinastía Azcárraga) trasladó las radionovelas al lenguaje televisivo, dotándolas de vida en imagen a través de los teleteatros. Claro está, con su misma estructura compuesta por un inicio, desarrollo, nudo, clímax y desenlace, y dividida por anuncios de sus patrocinadores.

Mas cuando la telenovela surgió de manera oficial con la emisión de *Senda prohibida*, ese universo melodramático caminó progresivamente a la consolidación con sus historias de temática convencional; las que se enfocaron en representar un pasaje histórico; aquéllas con un fin didáctico en particular, y las que se realizaron pensando en un auditorio específico.

En todas es posible identificar un rasgo en común que va más allá de la anécdota romántica de una pareja de enamorados, y me refiero a los personajes; indudablemente la parte fundamental de todo melodrama, no sólo porque en ellos recae el peso de la historia sino por ser con quienes nos identificamos.

La constante en este elemento narrativo se define en una sola palabra, **estereotipo**; ya que a pesar de la transmisión en México de *Simplemente María*, cuya heroína es recordada por sus ímpetus de superación, el resto de las protagonistas –incluso aquéllas que intentan representar a la mujer actual, trabajadora e independiente– se caracterizan por su bondad y sacrificio excesivos, cayendo en una tonta ingenuidad.

Aunque se pensó que tras la aparición de Televisión Azteca en 1993, surgiría una nueva alternativa mediática y de entretenimiento, donde dicho molde desaparecería, lo cierto es que sus telenovelas preservan la línea argumental de las historias de amor estelarizadas por heroínas perfectas que resuelven la vida de los demás, menos la suya. Y si bien *Mirada de mujer* sería la excepción, no olvidemos que es un refrito de la colombiana, *Señora*.

Pese a estos claros rezagos, en México seguirán produciéndose historias así en tanto el rating –supuestamente definido por el gusto de la gente– siempre esté a favor del producto que le ha proveído de grandes ganancias a la televisión mexicana; situación que impera también en las telenovelas juveniles desde 1986, año de su surgimiento.

Vimos en el capítulo dos que mientras los ochenta representaron para nuestro país años de conflictos políticos, crisis económicas e incertidumbre social, en el ámbito televisivo hubo modificaciones en Televisa que derivaron en mayores alternativas programáticas para niños y adolescentes.

En el caso de estos últimos, el más significativo consistió en la realización de telenovelas especialmente para ellos; el motivo, la importancia de cautivar a una población que de acuerdo con cifras oficiales iba en aumento y, por tanto, representaba innegablemente mayores puntos de rating.

En la minuciosa revisión sobre la semblanza de la telenovela juvenil en México se habló de sus sinopsis, la conformación de sus equipos de producción y los actores que le han dado vida a las heroínas y príncipes azules, protagonistas de 42 historias a lo largo de veinte años: 32 telenovelas en Televisa y diez más en Televisión Azteca.

Si bien estos números dan cuenta de su producción ininterrumpida, sería un error afirmar que reflejan paralelamente su evolución. Por el contrario, tras el análisis efectuado, nos percatamos que aunque en todas se respeta la presencia de una anécdota amorosa, las historias a través de las cuales sus personajes se involucran y viven diferentes situaciones se han estancado.

Tal circunstancia se originó tras la incursión de Luis de Llano Macedo y Emilio Larrosa, pues aunque innovaron con elementos en apariencia distintivos y originales (la música y la historia de cuatro amigas inseparables), su uso constante los convirtió en ‘el pan de cada día’, restándole interés.

A la fecha ambas tendencias continúan vigentes pero de la mano de Pedro Damián, el productor que en este tercer milenio ha fusionado en sus trabajos las aspiraciones musicales de sus protagonistas con el ámbito escolar. Pero al poner mayor énfasis en la mercadotecnia de sus lanzamientos artísticos, se ha olvidado de su construcción dramática.

Igualmente como parte de los elementos definitorios del género melodramático, encontramos que los personajes de las telenovelas juveniles que representan a su público meta han aumentado considerablemente.

Mucho se ha cuestionado que quebranta uno de sus principios al no tener una sola pareja central que sea el hilo conductor de la historia; mas si lo analizamos con detenimiento, sí es posible identificar en quiénes gira la trama, al mismo tiempo que dicha estrategia les ha valido mantenerse en el gusto de su audiencia.

Primero, porque la diversidad de personajes juveniles les brinda mayor libertad a los adolescentes para identificarse con alguno de ellos y con las situaciones que les toca vivir, según su papel de protagonistas, antagonistas o secundarios. De manera que en la actualidad, el estereotipo de la mujer bella y virtuosa no sólo recae en la heroína, sino también en otros personajes femeninos.

No obstante que a veces algunos de éstos manifiestan ausencia de valores, en un momento dado corrigen ese comportamiento para aspirar al amor verdadero. En consecuencia, su final puede preverse: concluirán la historia llenas de felicidad por amar y saberse amadas.

Pero a diferencia de ellas tenemos a los (as) antagonistas, elementos igualmente imprescindibles, en los cuales sí se percibe una relativa evolución que les otorga más verosimilitud en su manera de actuar.

De acuerdo con el análisis efectuado, en algunos villanos se justificaron sus acciones con base en su historia de vida. Es decir, como miembros de familias disfuncionales donde la ausencia de la madre, el padre, los dos progenitores o algún suceso traumático durante su infancia, los llevó a la soledad, el resentimiento, la envidia y el deseo de no ver felices a los demás.

Pero la evolución de la que hablábamos va más allá de lo anterior e implica su desarrollo dramático, pues dada su condición de ser humanos y jóvenes desorientados, en ciertas producciones destaca el hecho de que pese a su antagonismo inicial, concluyeran la historia con una conducta reformada y siendo amigos de quienes parecían odiar.

Quizá estas modificaciones nos corroboren que finalmente la telenovela es la representación ficticia de un mundo color de rosa, donde el bien erradica al mal en todas sus formas.

La estructura serial es otro aspecto que nos señala paradójicamente una evolución y un retroceso de los melodramas juveniles; pues si desde la transmisión de *Quinceañera* la duración de los capítulos aumentó a una hora, queda clara la aceptación de los jóvenes receptores hacia esa nueva propuesta televisiva. Sin embargo dicho parámetro se estableció en las historias subsecuentes, a pesar de que su calidad en ocasiones no lo ameritaba.

En igual circunstancia tenemos los lineamientos narrativos, porque aunque el rating marque una alta preferencia en el consumo de 'x' o 'y' historia, es un error considerarlo un factor determinante para su alargamiento. Sobre todo si como hemos visto en este tercer milenio, la división por temporadas deriva en una rotunda modificación de su planteamiento inicial.

Decíamos que *Agujetas de color de rosa* inició de forma indirecta tal tendencia cuando sus actores protagonistas abandonaron la producción, ante los innecesarios tintes de suspenso que se le agregaron. Por tanto no sería un desacierto afirmar que esa situación se habría evitado si, en vez de guiarse por la aparente popularidad del melodrama, lo hubieran concluido según lo marcaba su argumento original.

Si bien *Clase 406* y *Rebelde* respetaron los lineamientos narrativos de sus formatos originales al dividirse por temporadas, lo cierto es que nuestro país no está preparado para producir series juveniles, en el estricto sentido de la palabra.

La respuesta a dicha aseveración recae en que la televisión mexicana tiene tan inherente la idea de concluir toda historia con un final feliz, que le cuesta trabajo entender que un ciclo serial puede terminar con un desenlace trágico para dar comienzo a otro, donde incluso los protagonistas ya no serán los mismos y cuya trama obligatoriamente se renovará en cada episodio.

Pero también debemos subrayar que en esa ‘adaptabilidad’, las telenovelas juveniles ostentan un punto a favor, pues procuran que los personajes, las situaciones y el entorno de esas ficciones extranjeras, se asemejen lo mejor posible a la cotidianidad de nuestra juventud mexicana.

Ejemplo de ello son los diferentes círculos de amistad y relaciones sentimentales que por lo regular forman a esa edad en entornos cotidianos como la **escuela**, ámbito que ha encontrado cabida como principal espacio narrativo en estas producciones.

Así, se refuerza ese lazo de identificación al reflejar la necesidad que todo adolescente siente por encontrar grupos de pares con quienes platicar en confianza, sin sentir la presión de que sean las clásicas figuras de autoridad: los padres, los hermanos mayores o los profesores de colegio; o bien, por la ilusión de experimentar el ‘primer amor’.

De la misma manera podemos citar la línea que implementó *Quinceañera*, al circunscribir los conflictos familiares y amorosos de sus heroínas, en torno a problemáticas sociales de actualidad; con lo cual, sin importar si se trata de una idea original o *refrito*, otra de sus características sustanciales reside en un tratamiento razonable de las temáticas allí abordadas y que comprenden su ‘realidad’.

Ciertamente el melodrama televisivo es un programa de entretenimiento y, por ende, lo menos que se espera de él es que informe sobre una temática en particular a como lo hace un documental, por ejemplo. Pero como género de ficción cuenta con poderosos elementos para acercarse a los adolescentes que, indiferentes a las noticias, bien podrían ver en la telenovela una alternativa para tomar conciencia de lo que sucede a su alrededor.

Por ello la sugerencia medular es que estas producciones representen con verosimilitud las problemáticas más comunes entre los adolescentes, a través de personajes cuya psicología, historia de vida y situaciones adversas se equiparen a las experiencias de sus espectadores. Con la finalidad de que se efectúe un reconocimiento de la ficción en términos de mundos reales y entonces sea viable hablar de una influencia social positiva.

El problema radica en que pareciera que ninguno de los escritores vuelve la vista a su audiencia para retomar ciertos rasgos e incrustárselos a sus personajes, menos aún cuando se trata de ‘adaptaciones’; dado que los ‘jóvenes’ que allí cobran vida no dejan de ser un molde extranjero, a quienes los actores intentan otorgarles un porte mexicano, lamentablemente sin mucho éxito.

De acuerdo con la teoría de la sociedad de masas de R. Mills, los medios les prestan identidad a los individuos a través de representaciones sociales, y al mismo tiempo les proporcionan la técnica para ser como ellos. Dicho postulado se aplica a la perfección si recordamos la exitosa campaña de artículos publicitarios que se desató en torno a los estereotipos impuestos por *Mía*, *Roberta*, *Lupita* o cualquier otra alumna del *Elite*, de *Rebelde*.

Pero si la juventud la definimos mejor entre los 18 y los 29 años de edad, veremos que difícilmente nos identificaríamos con el perfil de niña superficial, vanidosa y caprichosa de *Mía Colucci*; y mucho menos con las aventuras que los protagonistas de ese melodrama atravesaron en su lucha por incursionar en el medio artístico. De manera que sin temor a equivocarme, segura estoy que los verdaderos jóvenes mexicanos tenemos aspiraciones mucho más altas que convertirnos en cantantes de moda.

Por tanto aunque hayan pasado veinte años desde que los melodramas juveniles empezaron a ganar terreno en las pantallas televisivas al grado de erigirse como una de las emisiones esenciales de la programación de Televisa, la mayoría de sus fallas son resultado de no haber aprendido a escuchar las demandas de sus espectadores y ver en ellos la materia prima de las que bien podrían convertirse en sus historias.

Así concluyo con este trabajo de carácter fundamentalmente descriptivo, el cual además de constituirse en una revisión histórica de las telenovelas juveniles, pretende erigirse como la plataforma de más investigaciones que enriquezcan los estudios no sólo alrededor de un subgénero que forzosamente debiera seguir su evolución, sino también en torno a la juventud mexicana.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Grupo Editorial Gaceta. México, 1986.
- ANDER-EGG, Ezequiel. *Teleadictos y vidiotas en la aldea planetaria*. Editorial Lumen Humanitas. Argentina, 1996.
- BAENA PAZ, Guillermina. *Instrumentos de investigación*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1984.
- BENTLER, Erick. *La vida del drama*. Editorial Paidós. México, 2000.
- BRADLEY, Jonathan y DUBINSKY, Hélène. *Los años de la adolescencia. Comprendiendo a tu hijo de 15 a 17 años*. Editorial Paidós. México, 1998.
- CARRANDI ORTÍZ, Gabino. *Testimonio de la televisión mexicana*. Editorial Diana. México, 1986.
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de construcción dramática*. Grupo Editorial Gaceta. México, 1995.
- COVARRUBIAS, Karla Yolanda, BAUTISTA, Angélica M., y URIBE, Bertha A. *Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social*. Editorial Trillas. México, 1994.
- CUEVA, Álvaro. *Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México*. Editorial Tres Lunas. México, 1999.
- *Sangre de mi sangre, verdades y mentiras de las telenovelas en América Latina*. Editorial Plaza & Janes. México, 2001.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *El teleteatro en México*. Compañía de Ediciones Populares, México, 1957.
- FEIXA, Carles. *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud. México, 1998.
- FERNÁNDEZ, Claudia. *El Tigre: Emilio Azcárraga y su emporio Televisa*. Editorial Grijalbo. México, 2000.
- FERNÁNDEZ, Rodrigo. *Cómo escribir guiones de televisión. Narrando con imágenes*. Editorial Longseller. Buenos Aires, 2003.
- GARCÍA Calderón, Carola y FIGUEIRAS Tapia, Leonardo. *Medios de comunicación y campañas electorales 1988-2000*. Plaza y Valdés, México, 2006.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario. *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario de teatro*. Ediciones Akal. Madrid, 1997.

- LAVANDIER, Yves. *La dramaturgia, los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid, 1994.
- LEÑERO, Vicente. *Talacha periodística*. Editorial Grijalbo. México, 1988.
- LERMA, Héctor Daniel. *Metodología de la investigación: propuesta, anteproyecto y proyecto*. Ecoe Ediciones. Bogotá, 2003.
- LEROUX, Josefina. *Despertares*. Editorial Vila. México, 2001.
- LINARES, Marco Julio. *El guión. Elementos, formato y estructura*. Editorial Alambra Mexicana. México, 1994.
- LÓPEZ PUMAJERO, Tomás. *Aproximación a la telenovela. Dallas, Dynasty, Falcon Crest*. Editorial Cátedra. Madrid, 1986.
- MARCIAL, Rogelio. *Jóvenes y presencia colectiva: introducción al estudio de las culturas juveniles del siglo XX*. El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco, 1997.
- MARTÍNEZ CHÁVEZ, Víctor Manuel. *Fundamentos teóricos para el proceso del diseño de un protocolo en investigación*. Plaza y Valdéz Editores, México, 2004.
- MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Editorial Paidós. Argentina, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Editorial Paidós. París, 1980.
- PHILLIP Rice, F. *Adolescencia. Desarrollo, relaciones y cultura*. Editorial Prentice–Hall. Madrid, 2000.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *Crónica de la telenovela. México sentimental*. Editorial Clío. México, 1999.
- SÁNCHEZ de Armas, Miguel. *Apuntes para una historia de la televisión mexicana I*. RMC Comunicación, Televisa. México, 1999.
- SELBY A., Henry. *La familia en el México Urbano: mecanismos de defensa frente a la crisis (1978–1992)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 1994.
- TERÁN, Luis. *Crónica de la telenovela. Lágrimas de exportación*. Editorial Clío. México, 2000.
- THOMASSEAU, Jean–Marie. *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- TORRES AGUILERA, Francisco Javier. *Telenovelas, televisión y comunicación*. Ediciones Coyoacán. México, 1994.

- TREJO DELARBRE, Raúl. *Televisa: el quinto poder*. Claves latinoamericanas. México, 1987.

----- . *Las redes de Televisa*. Claves latinoamericanas. México, 1991.

- VERÓN, Eliseo y ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia. *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Editorial Gedisa. España, 1997.

HEMEROGRAFÍA:

- CUEVA, Álvaro. *¡No se vale!* En Milenio Diario, 9 de noviembre de 2001.
- . *Creo en ella*. En Milenio Diario, 14 de noviembre de 2001.
- . *La final*. En Milenio Diario, 28 de junio de 2002.
- . *Ese güey ya valió*. En Milenio Diario, 8 de julio de 2002.
- . *¿A qué precio?* En Milenio Diario, 6 de octubre de 2004.
- CUEVA, Álvaro. *Telenovelas en México*. Ediciones Álvaro Cueva, México, 2005.
- Revista Somos, 1º de septiembre de 1992.
- Revista Teleguía, No. 1894, noviembre de 1988.

TESIS:

- ARMENTA SORIA, Marcela. *Análisis del mensaje en la telenovela Muchachitas*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, México, 1995.
- FLORES González, Olivia. *La telenovela Mirada de mujer como fenómeno social*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, México, 1999.
- GONZÁLEZ GARCÍA, David Alejandro. *La influencia de la telenovela Lazos de amor en las adolescentes*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, México, 1997.
- GRANADOS RAMÍREZ, Osvaldo y Martínez Cruz, Alberto. *La telenovela en Televisión Azteca*, Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2005.
- HARO SANDOVAL, Jesús. *La telenovela mexicana: mundo de realidades y ficciones*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, México, 2000.

- HERNÁNDEZ VIRAMONTES, María de Lourdes. *La evolución temática de las telenovelas mexicanas (1958 – 1995)*, Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1996.
- LATABAN TORRES, A. *Consumo de telenovelas por estudiantes de universidades privadas*. Tesis Universidad de las Américas Puebla, México, 1995.
- MACHORRO RÍOS, Arlina Elia. *La sociedad mexicana en la mirada de Argos: sus telenovelas*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2003.
- RUEDA TORRES, Adrián. *Proceso de producción de la telenovela en México*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, México, 1995.
- SUASTE CASTILLO, Antonio. *Proceso literario para escribir telenovela*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2003.
- TERRONES SAAVEDRA, Ana Elizabeth. *La telenovela: entretenimiento o cultura*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, México, 1997.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

- Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005 ® 1993–2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
- <http://www.alvarocueva.com>
- <http://www.canal100.com.mx>
- <http://www.etcetera.com.mx>
- <http://www.esmas.com/espectáculos>
- <http://www.esmas.com/telenovelas>
- <http://www.felipeworld.com>
- <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx>
- <http://www.noticias.vanguardia.com.mx>
- <http://www.quadraquinta.com>
- <http://www.redalyc.uaemex.mx>
- <http://www.sepiensa.org.mx>
- <http://www.terra.com.mx>
- <http://www.tvazteca.com>
- <http://www.tvnovelasperu.com>
- <http://www.udlap.com.mx>
- <http://www.univision.com>
- <http://www.video.com.mx>
- <http://www.weblogs.clarin.com>
- <http://www.wikipedia.com>
- Televisa Home Entertainment DVD Rebelde, 1ra. Temporada. ® Rebelde, logotipo y todos los derechos relacionados son propiedad de Dori Media Internacional GMBH y Cris Morena Group, S.A. © Derechos Reservados 2005, Televisa, S.A. de C.V.