

La articulación de estrategias narrativas con los discursos prevalecientes en torno a clase social, sexo y etnicidad.

El caso de la telenovela peruana*

Henry Geddes Gonzales **

El rol de la televisión en la periferia del sistema mundial adquiere un nuevo sentido cuando se plantea en términos de los productores, programadores y receptores socialmente situados. No es posible argumentar todavía que el contenido de la televisión únicamente sirve para incrementar la expansión de capital nacional y transnacional o que adquiere forma exclusivamente a partir de la ideología dominante. Tampoco es apropiado afirmar que la industria de la televisión responde solamente a las preferencias de la audiencia, basándose en los estudios de *rating*. Esos modelos estáticos de

* Este ensayo se presentó originalmente como ponencia en la XVIII Conferencia y Asamblea Científica de la International Association for Mass Communication Research (IAMCR), realizada en São Paulo del 16 al 22 de agosto de 1992. Título en inglés "Narrative, Cultural Industry and Popular Memory: The evolution of Television Genres in Peru". La traducción estuvo a cargo de Cecilia Cervantes Barba del Centro de Estudios de la Información y la Comunicación (CEIC) de la Universidad de Guadalajara.

** Profesor investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad de Massachusetts en Amherst.

explicación del fenómeno de la comunicación masiva mediada no ayudan mucho en la elucidación de las formas como el contenido televisivo evoluciona y cambia en relación con las transformaciones discursivas y estructurales en las sociedades periféricas como Perú. Más aún, dichos modelos no toman en cuenta el grado en que la televisión integra diversos espacios simbólicos en los que productores y audiencias empeñan una realidad social cambiante.

El propósito de este artículo consiste en analizar la evolución de convenciones estéticas, así como el significado ideológico de los géneros de la televisión peruana y su relación con los discursos históricamente situados en torno a clase, sexo y etnicidad. La noción de género es central en este proyecto. Los programas televisivos son tradicionalmente clasificados como policíacos, telenovelas, comedias, variedades, concursos, etcétera; los cuales a menudo son concebidos como géneros. Las convenciones en torno a las representaciones narrativas y visuales que son características de distintos géneros, ejemplifican una forma única de interacción entre los productores de televisión y las audiencias al tiempo que encierran preocupaciones ideológicas y culturales que son fundamentales en un momento histórico específico. Martín Barbero (1987: 52-3) señala que:

Momento de una *negociación*, los géneros no son abordables en términos de semántica o de sintaxis: exigen la construcción de una *pragmática* que es la que puede dar cuenta de cómo opera su reconocimiento en una comunidad cultural (...). El sistema de géneros surge dentro de un contexto nacional concreto. En cada país ese sistema responde a una configuración cultural, a una estructura jurídica de funcionamiento de la televisión, a un grado de desarrollo de la industria televisiva nacional y a unos modos de articulación con la transnacional.

Más específicamente, este artículo se centra en la telenovela como género que es experimentado por los productores y los receptores en interacción, los cuales se encuentran en relación con un entorno social y cultural cambiante. La

telenovela es concebida como un aspecto importante del extenso y a veces imbricado proceso simbólico a través del cual la estructura social es asimilada, reproducida y transformada. Esos procesos simbólicos incluyen distintas formas de comunicación mass-mediática e interpersonal tales como otros géneros televisivos, cine, prensa, revistas e interacciones entre receptores y productores. Es significativo que géneros como la telenovela han prevalecido sobre otros, en parte debido a que impulsan la expansión y concentración de capital, y a que se encuentran articulados con las percepciones populares y con las actitudes que tienen que ver con la identidad individual y colectiva durante momentos históricos determinados. En ese sentido nuestro acercamiento a la telenovela rebasa explicaciones superficiales que sostienen que la telenovela es reflejo de una cultura homogeneizada, dominante, o que responde a las diversas necesidades y preferencias de quienes las ven. Lo que aquí se argumenta es que esos dos aspectos operan simultáneamente. Tal como sucede en otras prácticas sociales en las que los recursos materiales y simbólicos que son estratégicos se encuentran controlados, la producción cultural y el consumo son también espacios de lucha.

A través de este trabajo se examina primero el origen de los géneros de la televisión peruana localizado en el cine de Hollywood de principios de siglo. Después se analizan las principales tendencias en los géneros de la televisión peruana entre 1958 y 1988, con especial atención en la programación que atrajo la mayor audiencia, esto es en la que se ubica entre las 19:00 y las 21:00 horas, que corresponde al tiempo de mayor cotización en la televisión, conocido como el horario triple A. La información sobre los horarios de los programas se obtuvo de tres diarios: *El Comercio*, *La Prensa* y *La Tribuna*. Una semana de programación (agosto 8-14) de cada año entre 1958 y 1988 fue muestreada. Se encontró que los horarios no varían mucho al interior de cada año o entre un año y otro en términos de las estrategias de programación. Esto se verificó a través de un muestreo aleatorio

en el que se analizaron no una sino varias semanas a través del año. La muestra que se definió para el análisis se consideró adecuada en la medida en que constituye un punto de partida para la evaluación de las tendencias en los géneros televisivos. El análisis de las tendencias en los géneros, realizado a partir de la programación que aparece en los periódicos que integraron la muestra, se complementó con un acercamiento más detallado a las telenovelas peruanas y con comentarios de escritores de televisión, productores, actores y críticos de los medios.

El origen de los géneros de la televisión peruana

Un número creciente de peruanos históricamente se ha apropiado de formas narrativas y visuales importadas (programas policíacos, *western*, comedias, etcétera) para convertirlas en formas de manifestación y resolución de contradicciones de un orden social cambiante que es tradicionalmente estructurado por la hegemonía económica y política de Estados Unidos. Esto se hizo evidente a través de la popularidad que adquirió el cine de Hollywood, los radiodramas y los programas cómicos seriados. Muestras de la preferencia por los géneros de Hollywood pueden encontrarse en los diarios de fines de los años veinte. En ese tiempo, periódicos de gran circulación como *El Comercio*, dedicaban una gran cantidad de páginas completas a la publicidad de las películas más recientes producidas en Estados Unidos, así como a chismes en torno a la estrellas de cine. El texto se acompañaba de fotografías que se esperaba fueran fácilmente identificables por ciertos segmentos de la población urbana. Dicha información normalmente se colocaba a un lado de los listados de películas y teatros, novedades y cortometrajes de ficción. Ese tipo de práctica continuó hasta y durante los cincuenta, cuando se introdujo la televisión. Como ejemplo puede mencionarse el caso del diario de diciembre 10 de 1952 de *El Comercio*, en el cual se dedican dos páginas completas a la publicidad cinematográfica. En la página cuatro se inicia con

anuncios de los cines, retratos de actores y columnas en las que se presentan reseñas de las tendencias de la industria cinematográfica norteamericana, además de los horarios de un festival de cine y chismes. En ese tiempo los periódicos mezclaban los retratos de actores de cine con los de prominentes habitantes de Lima que eran presentados en la sección de "sociales". Entre los segmentos dominantes y "transnacionalizados" de la población urbana existía una asociación entre un claro prestigio y las películas extranjeras, esto es, en una sociedad dependiente como Perú, se asociaba el prestigio con la cultura norteamericana.

Los géneros del cine de Hollywood se fueron popularizando al tiempo que durante los sesenta y setenta, Perú pasaba de ser una sociedad rural regulada por una oligarquía, a una sociedad urbana capitalista. Los discursos que proveían de información en torno a la identidad cultural fueron modificados debido a las presiones provenientes de las relaciones sociales en transformación, que tenían que ver con clase social, sexo y etnicidad. La identificación de la población con los géneros de cine de Hollywood se extendió a la televisión en la década de los sesenta.

En los ochenta, los periódicos incluían los horarios de la programación televisiva junto con los listados de cine. Con la programación del día se presentaban artículos que examinaban alguna serie televisiva en particular o contenían entrevistas con directores o actores de telenovelas. Frecuentemente se discutía en torno a cartas o llamadas telefónicas de los receptores que opinaban sobre ciertos programas. Por ejemplo, en varios periódicos se realizaron comentarios en torno a las quejas de los receptores que no estaban de acuerdo con la cancelación repentina, en septiembre de 1986, de la transmisión de la telenovela brasileña *Brillante*, que pasaba por el Canal 5, el cual emitía su señal desde la estación más grande de las cinco que operaban en Lima a mediados de los ochenta (Velasco 1986; TVmos 1986). Esa inconformidad entre los receptores contribuyó a que *Brillante* regresara a las pantallas.

En 1984 dos revistas sobre programación televisiva, *Teleguía* y *Telecolor* empezaron a circular difundiendo los horarios semanales de los programas. También presentaban reseñas de las telenovelas más populares, artículos sobre los actores y cartas del público. Del mismo modo se hacía referencia a las películas producidas en Hollywood, a series de televisión, a chismes, a música *pop* y a la programación radiofónica. Para promover la programación, las revistas dependen en gran medida de la publicidad proveniente de las industrias. Por otro lado, revistas más serias con circulación masiva, tales como *Cretas* y *Oiga*, dedican un gran espacio al mundo del cine y la televisión, especialmente a las telenovelas producidas localmente.

La explicación en torno a la apropiación de los géneros de Hollywood por parte de los peruanos sería incompleta si no se mencionan las estructuras institucionales subyacentes, que facilitaron ese proceso. La referencia debe hacerse en torno a los estudios de Hollywood, a sus cadenas de distribución mundial y a sus estrategias comerciales que históricamente han asegurado su supremacía en cine y televisión en toda América Latina, con excepción del cine argentino producido antes de la Segunda Guerra Mundial y del cine mexicano de los cincuenta y sesenta (López 1985; Schnitman 1984; Guback 1969; 1983). El apoyo que los exhibidores de películas en Perú realizan a través de los ahora muy conocidos patrones de distribución y promoción, propició la presencia cultural de los géneros de Hollywood. La misma situación se presenta con la televisión peruana, especialmente durante los primeros años, cuando los nexos con las cadenas norteamericanas facilitó la transferencia de tecnología, de modelos organizacionales, de prácticas e ideologías profesionales y de programación (Beltrán y Fox de Cardona 1979; Gargurevich 1987; Prettel 1987).

La influencia dominante de Hollywood en los horarios de la televisión en Perú y en general en América Latina, disminuyó debido a que las telenovelas producidas regionalmente dominaron los tiempos televisivos de mayor audien-

cia durante los ochenta (Geddes 1989; López 1985; Antola y Rogers 1984; Quiroz 1987; Straubhaar 1991). Simultáneamente, la influencia económica y cultural de la publicidad local y transnacional continuó creciendo durante ese tiempo (Geddes 1989; Janus 1984; McAnany 1984). Esas transformaciones en la organización industrial y en el contenido de la televisión han sido analizadas por algunos investigadores en Latinoamérica y en otros lugares, con especial énfasis en la telenovela como género (Martín Barbero 1985; 1987; Mattelart y Mattelart 1990; López 1985). No obstante, no se ha realizado un esfuerzo sistemático para examinar la evolución de los géneros de la televisión y sus correspondientes procesos simbólicos o para explicar la enorme significación de la telenovela dentro de ese contexto.

Evolución de la programación en la televisión peruana

Durante los primeros años de su desarrollo, la programación de la televisión peruana consistía básicamente en programas musicales en vivo, programas de variedades, concursos, deportes y formatos de presentación de noticias que fueron desarrollados en el contexto de los medios norteamericanos. Poco después de las primeras transmisiones de 1958, los canales 4, 9 y 13 (este último convertido después en el Canal 5) se ocuparon de presentar primero músicos locales y después internacionales. En general, la programación sugiere que la estética de la televisión se guiaba por las ejecuciones en vivo. El horario televisivo no había todavía establecido un patrón regular de programación durante el horario triple A (7 a 11 p.m.). Sin embargo, el menú televisivo se adecuaba a lo que pudiera resultar de interés para los receptores a cualquier hora del día, esto es, se seguía un patrón que con algunas modificaciones, en general se apega a lo cotidiano. En el ámbito de la televisión, el día generalmente iniciaba a mediodía con "programación femenina" (término comúnmente utilizado en la industria de la televisión peruana) que consistía en películas extranjeras, demostración de cocina,

moda y consejos de belleza. A media tarde había un bloque de programas infantiles integrado por caricaturas o programas en vivo de tipo educacional y de entretenimiento. Después de esto se transmitía un *western* importado de Estados Unidos como por ejemplo *Roy Rogers* o una comedia del tipo de *Life of Riley*, lo cual servía probablemente como puente para pasar a la programación de horario triple A. Después de las siete de la noche la mayor parte de los programas consistían en la transmisión de eventos en vivo, con un fuerte énfasis en la presentación de músicos o artistas locales o extranjeros. Este tipo de programas superaba en número a otro tipo de producciones, tales como noticias, reportajes o deportes. Más aún, muchos de los comentarios que aparecen en los periódicos *El Comercio*, *La Prensa* y *La Tribuna*, hacia fines de los cincuenta, se centraban en la importancia que alcanzaba la televisión a través de las presentaciones de músicos, en vivo. Ello sugiere que la televisión se convirtió en un aparador para dar a conocer el talento musical local. En cierto modo la televisión estaba integrando tradiciones culturales pre-existentes, antes de definir una estética propia durante los sesenta, la cual se basó en gran medida en el modelo norteamericano. Además de los programas en vivo, la televisión peruana de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, ocasionalmente transmitía series norteamericanas, entre las que destacaban *westerns* como *Wyatt Earp* o *Lone Ranger* y algunas comedias como *Father knows best*. Después de las 11 p.m., la programación se integraba a partir de un gran número de películas importadas de Estados Unidos y México.

A mediados de los sesenta la programación televisiva era en gran medida predecible. El horario de mayor cotización estaba integrado por programas importados de Estados Unidos. Sobre todo se incluían *westerns*, series policíacas y en menor cantidad, comedias. En los setenta, se extendió el horario de transmisión a las mañanas, de tal modo que se añadió otro bloque de programación infantil. Sólo los canales 4 y 5 continuaron durante los setenta y existía una

tendencia a transmitir los mismos géneros: programas infantiles (caricaturas) en las mañanas, cortes noticiosos a las 12 del día, programación femenina (telenovelas) hasta las 3 o 4 de la tarde, otro bloque de programación infantil (caricaturas y ocasionalmente *shows* de variedades para niños como *Tío Johnny*) de las 4 a las 7 p.m. A esos programas les seguían los que ocupaban el tiempo más cotizado de la televisión, entre los cuales se encontraban las noticias de la noche o alguna película o *show* de variedades, además de una gran cantidad de series policiacas (*Kojak*, *Cannon*, *Police Trilogy*, *Streets of San Francisco*, *Columbo*). El tiempo televisivo calificado como de triple A había adquirido ya un carácter específico con respecto a la programación, con excepción de la transmisión ocasional de alguna telenovela. Los programas que se emitían después de las 11 de la noche tendían a ampliar el patrón de programación del horario triple A, con la transmisión de más series policiacas (*The Saint*, *Police Department*) y con películas importadas principalmente de Estados Unidos. Algunos *westerns* y comedias (*Bewitched*, *Gilligan's Island*, *Dick van Dyke*, *I dream of Jeannie*) frecuentemente se utilizaban como material de transición antes de pasar al bloque de programas que se transmitía en el horario de mayor cotización.

Es importante hacer notar que hacia fines de los cincuenta y principios de los sesenta, en el horario triple A había una relativa ausencia de series norteamericanas, en contraste con la gran cantidad de programas en vivo que se incluían en ese horario. Dicha situación cambió dramáticamente en los sesenta y setenta cuando los programas en vivo virtualmente desaparecen y las series televisivas importadas de Estados Unidos ocupan la porción de tiempo televisivo mejor pagado, junto con los de tipo *western*, las series policiacas y las comedias norteamericanas. La disponibilidad de tecnología de grabación en video cada vez más sofisticada así como el relativamente bajo costo de las series norteamericanas erosionó la tendencia original de transmisión de programas de tipo local. Esto fue tal vez producto de la búsqueda

de practicidad en la programación televisiva que tenía que satisfacer los intereses económicos de los propietarios de los medios y de sus anunciantes dentro de un sistema de televisión comercial. Los programas importados de Estados Unidos constituyeron un medio adecuado para la comercialización de productos de consumo transnacionales, así como para perpetuar, bajo un modelo autoritario, una extendida visión de una sociedad de consumo, modelada según el patrón norteamericano, la cual era asimilada por una minoría que podía darse el lujo de consumir los productos. Los programas televisivos que privilegiaban el individualismo y la resolución de conflictos por la vía de la violencia eran fácilmente identificables por aquella población urbana de clase media y alta que ya estaban familiarizados con las películas de Hollywood como vehículos para la construcción de su propia identidad y la interpretación de un contexto social cambiante.

El impulso de la telenovela

La telenovela peruana emerge a mediados de los sesenta como una forma de introducir el género dramático dentro de la televisión al costo más bajo, el cual rápidamente alcanzó una gran popularidad entre las audiencias locales y regionales. Las telenovelas merecen especial atención porque se han convertido en la "quintaesencia" de los géneros televisivos en Latinoamérica. Se trata de una categoría del discurso que encierra ideologías dominantes y culturas de las sociedades de América Latina. Basadas en una larga tradición de melodrama serializado que se origina en el siglo XIX en la literatura francesa, las novelas se adaptaron a la radio y la televisión (Martín Barbero 1985; López 1985).

Actualmente en Perú se puede observar que las telenovelas constituyen un tema de conversación entre la familia y los amigos. La gente las ve colectivamente y se discute en torno a ellas durante y después de la transmisión para intercambiar opiniones relacionadas con los personajes o con

algún cambio en la trama. Muchas veces unos a otros se actualizan sobre lo que está ocurriendo en las telenovelas o imaginan cuál puede ser el desenlace de la historia. Los "buenos" en la telenovela que están condenados a un destino trágico reciben la simpatía de todos y los "malvados" son ridiculizados por sus atrevimientos. La telenovela ha abierto nuevos espacios para la interacción social incorporando a todos los miembros del hogar, incluyendo a los hombres. Las conversaciones en torno a las telenovelas pueden rebasar el ámbito familiar, abarcando el vecindario o los lugares de trabajo. El rol esencial de la telenovela en la cultura peruana es reforzado por la publicidad y por entrevistas y artículos sobre telenovelas que aparecen en periódicos, revistas, televisión y radio. Además, las canciones-tema de las telenovelas son comercializadas y distribuidas con gran éxito a través de discos y de la radio.

La telenovela *Simplemente María* del Canal 5, producida en 1965, es el ejemplo clásico del género. El enorme éxito que alcanzó a mediados de los sesenta en toda Latinoamérica no ha sido superado. En Perú se transmite durante la tarde y noche hasta 1970 (*El Comercio* 1970). La historia ha sido revivida muchas veces con pequeñas modificaciones en otras telenovelas, como se puede apreciar en el caso de la producción venezolana *Cristal*, que fue la telenovela más popular en Perú durante 1986 (Apoyo 1987). *Simplemente María* trata de una joven mujer llamada María que emigra de la provincia a la gran ciudad en búsqueda de una vida mejor. Logra obtener un trabajo como empleada doméstica dentro de una familia de buena posición económica en donde el hijo la seduce y le promete matrimonio cuando ella está embarazada. El se retracta y María se cambia a un barrio de clase media en donde predominan los migrantes y empieza a luchar por salir adelante por sí misma. Las alusiones al progreso que se puede lograr a través de la movilidad social individual aparecen constantemente en la telenovela, pero la historia completa se mueve más alrededor de la intriga amorosa, la cual es una característica central en la mayoría

de las telenovelas. María empieza a trabajar como costurera en una tienda de ropa para mantener a su hijo y a sí misma. Poco después se convierte en una exitosa diseñadora de ropa con mucho dinero e influencia. En el estilo típicamente melodramático, la virtud triunfa sobre el mal a pesar de pequeñeces aparentemente insuperables. La historia continúa y en la medida en que María envejece, el relato se transforma con la introducción de una generación completa de personajes, de tal modo que aparecen las complicaciones que son producto del romance de su hijo con una joven que es la hija del hombre que se supone es el padre del hijo de María.

Simplemente María se transmitió con gran éxito en la mayor parte de los países latinoamericanos durante varios años a fines de los sesenta y principios de los setenta. Esto pudiera deberse a que los personajes, el montaje, el argumento, etcétera, pudieron pertenecer casi a cualquier lugar en América Latina. María caracteriza las aspiraciones que tienen muchos en la región, de ascender socialmente sin comprometer sus principios. En términos de la presentación, la acción es grabada en una puesta en escena estática en el estudio, con dos cámaras y un gran énfasis en el diálogo. No se realizan referencias directas a un país de origen o a una ciudad concreta. La producción de telenovelas para el mercado regional, en la que se minimizan los rasgos locales, ha sido considerada como algo importante pues incrementa significativamente los márgenes de ganancia para los canales y para los productores independientes.

Simplemente María remite a un momento específico en la historia social peruana. En primer lugar, se produjo para una audiencia específica: las mujeres que veían la televisión durante la tarde. Esto es significativo debido a que nos dice algo sobre el *status* de la mujer, especialmente de aquellas mujeres de clase privilegiada, que no tenían un rol muy activo en la "economía formal urbana" lo que les permitía estar en casa durante toda la tarde (Consejo Nacional de Población 1984). Esa situación se modificó en los ochenta,

cuando más mujeres pasaban mayor tiempo trabajando fuera de sus hogares y entonces se convertían en blanco para atraerlas a la pantalla durante el horario triple A. *Simplemente María* toca temas que tienen que ver con clase social, sexo, etnicidad y diferencias generacionales, en formas que constituyen un agudo contraste con las relativamente lineales narrativas que son características de los *western* importados y de las series policíacas en las que un héroe (hombre) enfrenta y supera una amenaza cada semana a través del empleo de la violencia. Dentro de los límites de la ideología capitalista patriarcal, la telenovela consigna las experiencias y preocupaciones de mujeres cuyas identidades se complican a través de una amplia gama de restricciones sociales y culturales.

Simplemente María encierra el más vasto y reconocido discurso en torno a la modernización capitalista y a las nociones relacionadas con la movilidad individual. Los grupos de las clases subordinadas pudieron rápidamente identificarse con la situación y las aspiraciones de María. El desarrollo basado en un capitalismo dependiente ha convertido los estilos de vida peruanos tradicionales, tales como la agricultura, en algo cada vez más obsoleto. Los habitantes rurales que abandonaron el campo para evitar el abuso de la agricultura mecanizada o para unirse a las filas de rebeliones masivas e invasiones de tierra, se resguardaron en las ciudades en grandes cantidades. Una vez ahí, tuvieron que enfrentarse con nuevas formas de supervivencia y ajustaron sus coordenadas culturales dentro de un continuo que va de la total aceptación de la ideología dominante, al absoluto rechazo. La telenovela y otras formas de televisión pueden muy bien haber servido a muchos migrantes rurales como una introducción a la vida urbana, constituyendo lo que De Certeau concibe como tácticas de supervivencia y resistencia en respuesta a las estrategias de dominación (De Certeau 1984).

Simplemente María juega con la inhabilidad de muchos peruanos para resolver las contradicciones que emergen de

su conflictiva herencia étnica europea e indígena, en la cual esta última es nulificada. El barrio en que vive María convenientemente está integrado por migrantes europeos; no se hace referencia alguna a la rica cultura indígena de Perú. Ese prejuicio es compartido por otras naciones latinoamericanas con extensa población indígena y mestiza, tales como Guatemala o México.

La telenovela y una sociedad en transición

La enorme presencia durante los sesenta y setenta, de las series policíacas y del género *western* dentro del horario televisivo más cotizado, contrasta notablemente con el periodo posterior a 1982, en el cual fueron sustituidos por las telenovelas nacionales y regionales, marcando así un cambio en las estrategias narrativas que pasan de los "ritos de orden" a los "ritos de integración" (Schatz 1981: 34). Schatz señala que los "ritos de orden" presentes en los géneros *western* y series policíacas de las películas de Hollywood

se centran en un protagonista masculino, que es generalmente una figura salvadora que constituye el foco del conflicto dentro del ambiente de un espacio de contienda. Como tal, el héroe sirve como mediador en los conflictos culturales de su entorno. Los conflictos dentro de este género son exteriorizados, traducidos en violencia y comúnmente resueltos por medio de la eliminación de alguna amenaza externa (*op. cit.*).

Por su parte, los "ritos de integración" que aparecen en los géneros musical, comedia y melodrama familiar, son

ambientados en un espacio civilizado y perfilan la integración de los personajes centrales dentro de la comunidad. Generalmente existe un héroe doble (pareja enamorada) o colectivo, en este tipo de géneros. Sus conflictos personales y sociales son interiorizados y se traducen en términos emocionales, de tal modo que su antagonismo personal se supe-

ditada a la necesidad de mantener una comunidad en orden (*op.cit.*).

La transición de los "ritos de orden" a los "ritos de integración" en los géneros de la televisión peruana que se transmiten en el horario triple A que se produce con la introducción de las telenovelas, coincide con la inclusión de dos nuevos canales (2 y 9) a los ya existentes, el 4 y el 5. Ese tiempo se presenta también como un momento próspero para la industria de la televisión en Perú, en términos de las ganancias por venta de tiempo para publicidad (Geddes 1989: 77-97). Cada uno de los canales programó de dos a tres telenovelas durante el horario de triple A, con lo que quedaba poco tiempo para noticias y eventualmente para una serie policiaca o para algún programa cómico. De ese modo, la balanza favorecía a las telenovelas. En el cuadro 1 se muestra el grado en que la telenovela se ha convertido en el género más importante de la televisión peruana:

CUADRO 1
Número y horas de telenovelas transmitidas
en la televisión peruana en 1987

Canal	Número de telenovelas	Total horas de programación al día	Total horas de telenovelas	Porcentaje programación de telenovelas
2	3	8	2.30	31
4	6	13	6.00	46
5	7	19	5.30	28
9	4	10	4.00	40

Fuente: Quiroz Velasco (1987: 77)

De la información anterior puede deducirse que 35% de la programación de 1987, y la totalidad del horario triple A, estaba integrado por telenovelas.

La creciente supremacía de los "ritos de integración" en el horario más cotizado, es un fenómeno interesante. Si se tratara de explicar en términos estrictamente económicos,

podría señalarse el hecho de que para ese tiempo, abundaban en el mercado las telenovelas mexicanas, venezolanas, brasileñas y puertorriqueñas, las cuales eran en la mayoría de los casos más baratas en costos por hora que las series importadas de Estados Unidos (Lombardi 1987; Delgado 1986). Por ese motivo, las estaciones de televisión preferían la compra de telenovelas pues les permitía ampliar sus márgenes de ganancia. Sin embargo, para referirse a una explicación cultural comprehensiva, es necesario reconocer que tanto la sociedad peruana como la telenovela latinoamericana han pasado por cambios significativos desde el tiempo en que se transmitía *Simplemente María*.

Hacia 1982 Perú había empezado a experimentar una grave crisis social y económica que ha empeorado en los noventa. La crisis ha afectado a toda la región latinoamericana, pero para el Perú ha sido especialmente devastadora. A pesar de los esfuerzos realizados por el régimen del presidente Belaunde, tendentes a flexibilizar las fuerzas en el mercado y revivir el modelo de desarrollo del capitalismo dependiente, una severa recesión, junto con sus correspondientes consecuencias sociales, alcanza su fase crítica en 1982 (Matos Mar 1985). El gobierno demostró su inhabilidad para enfrentar problemas sociales y económicos de naturaleza estructural. En 1985, de manera abrumadora, los peruanos eligieron los partidos políticos de tendencia de izquierda, Apra e Izquierda Unida, para que se hicieran cargo del gobierno del país, con lo que se perfilaban promesas de un régimen socialista más benigno, paternalista y comprometido, por lo menos en el nivel de la retórica, con el socialismo. De ese modo emerge Alan García como un líder carismático que a través de un mensaje populista ofrece esperanzas para integrar a la población marginada dentro del proceso nacional. Dentro de ese contexto, es posible argumentar que la preferencia por el autoritarismo populista frente a la variante neoliberal que estaba a cargo del gobierno del país anteriormente, fue integrada a la esfera cultural a través de las telenovelas. Como "ritos de integración", las

telenovelas ofrecían soluciones negociadas y colectivas para las contradicciones sociales, mientras que los otros géneros (*western*, serie policíaca, etcétera) descritos anteriormente como “ritos de orden”, ofrecían soluciones individuales y autoritarias. Esas predisposiciones ideológicas en el área de la expresión cultural y del consumo encontraban resonancia en las agendas políticas (socialismo y neoliberalismo), a las cuales les competía definir los procesos históricos en Perú. La reciente vuelta a la agenda neoliberal, con la elección del presidente Alberto Fujimori en 1990, revela la medida en que esas ideologías contrastantes definen las percepciones y sentimientos públicos. Puede hablarse inclusive de la emergencia de un modelo híbrido de telenovela que articula las dos tendencias dentro del mismo género.

Telenovelas híbridas

En los ochenta, muchas de las telenovelas peruanas pueden ser caracterizadas como géneros híbridos, esto es, como una combinación de la telenovela tradicional del tipo de *Simplemente María*, con el género de tipo policíaco y a veces con el de comedia. Las telenovelas en ese tiempo no estaban ya restringidas a la producción dentro de estudios en las estaciones de televisión, sino que se realizaban en ambientaciones interiores o exteriores más sofisticadas. Esto significó el uso selectivo de técnicas de cine. También se presentaron cambios en las temáticas, pues aunque las telenovelas seguían apegándose mucho a los enmarañamientos románticos, a la intriga familiar y a las estructuras patriarcal y de clases rígidamente definidas, ahora se enfrentaban nuevas situaciones basadas en historias del crimen referidas a mafias de narcotraficantes y secuencias de persecución o a situaciones típicas de comedias. Esas tendencias en la telenovela peruana reflejaron los cambios que se presentan en la región latinoamericana dentro de ese género, los cuales han sido atribuidos a la influencia del ritmo acelerado de las películas norteamericanas, a la televisión y la publicidad, o a la in-

fluencia de las telenovelas brasileñas (Lombardi 1987; Llosa 1986; Delgado 1986; Flores 1986).

Parecía que las fórmulas empleadas en *Simplemente María* ya no funcionaban con el público peruano que en los ochenta podía ser más selectivo con respecto a las telenovelas, al poder escoger de entre la variedad de producciones importadas de Venezuela, México, Argentina y Brasil (Delgado 1986; Lombardi 1987). Imitaciones de las fórmulas tradicionales, producidas domésticamente, tales como *En familia*, *Casa de enfrente* y *Sana* constituyeron un rotundo fracaso. *Sana*, una producción del Canal 5, es un ejemplo claro de ello. Anunciada como la versión peruana de *Peyton Place*, *Sana* fue una producción costosa que incluyó artistas locales y latinoamericanos para asegurar las posibilidades de exportación. Sin embargo, de acuerdo con los *ratings*, no tuvo impacto en el público y se canceló después de haberse transmitido solamente 40 de los 120 segmentos de una hora de duración que se habían planeado. De acuerdo con el productor, el señor Francisco Lombardi (1987), *Sana* se había basado en "una apropiada mezcla del estilo brasileño de las telenovelas que se caracteriza por la abundancia de personajes y de diálogos y el antiguo formato estático de *Simplemente María*". La telenovela *Sana* no pudo competir con la producción venezolana *Cristal* que tuvo una popularidad desmedida y era básicamente una reformulación de la historia de *Simplemente María*, con un pequeño número de personajes, un estilo de actuación teatral y una estructura lineal en la argumentación. No obstante, *Cristal* enfatizaba en las luchas corporativas por el poder, así como en los dilemas cotidianos que enfrentan las familias de clase media.

Curiosamente, aun cuando el ambiente cultural en Perú había madurado para la aceptación de las también telenovelas híbridas norteamericanas de gran éxito tales como *Dallas* y *Dinastía*, ninguna de ellas fue muy popular entre los peruanos, especialmente si se les compara con la competencia local (Delgado 1986; Lombardi 1987; Caceres, 1986; Antola y Rogers 1984). Las telenovelas norteamericanas

tenían ventajas en términos de presupuesto y costo de producción, en comparación con la mayoría de los programas de ese tipo elaborados en América Latina, con excepción tal vez de los brasileños que tienen grandes financiamientos. No obstante, las estaciones peruanas optaron por producir sus propias telenovelas a un mayor costo que el del promedio de las importaciones, para cubrir la programación del horario triple A. Un episodio de una hora de una telenovela producida localmente tenía un costo promedio de 2 500 dólares, mientras que una serie importada de Estados Unidos costaba hasta 250 dólares. La reacción negativa hacia las telenovelas norteamericanas puede tal vez atribuirse a la barrera del lenguaje y al hecho de que los discursos de las telenovelas latinoamericanas son más fácilmente identificables y relevantes para la audiencia peruana (Lombardi 1987; Delgado 1986). Lo que esto significa es que las telenovelas latinoamericanas son idiosincráticas, especialmente en el sentido trágico que adopta el destino, el cual se basa en rígidas definiciones de clase, género y etnicidad, elementos que son muy "reales" para muchos peruanos que luchan por ser parte de una sociedad ordenada que está emergiendo jerárquicamente.

De las seis telenovelas producidas localmente entre 1985 y 1987, sólo tres recibieron una aceptación masiva, de acuerdo con los *ratings* y con sus respectivos productores. De nuevo, la explicación que se da en torno al fracaso de las otras telenovelas, es que se basaban en un estilo estático y en temáticas tradicionales de los sesenta, tiempo en que telenovelas como *Simplemente María* eran muy populares (Llosa 1986; Lombardi 1987). En contraste, *Carmin*, *Bajo tu piel* y *Malahierba* optaron por acercamientos híbridos al género de la telenovela, incorporando elementos de comedia y de serie policiaca. Otra cualidad que comparten esas producciones, es el gran uso de exteriores y de técnicas de cine, elementos que se presume contribuyeron a que alcanzaran popularidad. Aun cuando todas las telenovelas hicieron uso de los excesos melodramáticos del género, tales como el

romance, el triunfo del bien sobre el mal, etcétera, también incorporaron más elementos de realismo en el retrato que realizan de diferentes grupos sociales. De ese modo fueron capaces de desarrollar otras formas de relaciones interpersonales entre las que se encuentran la relación de madres solteras con sus hijos, la de rivalidades entre hermanos, así como las que tienen que ver con las interacciones entre clases sociales, grupos étnicos y generacionales. El estilo declamatorio de las formas anteriores de actuación, que todavía perdura en algunas telenovelas venezolanas, ha sido reemplazado por un estilo basado en la conversación.

Las nuevas telenovelas híbridas remiten a otros géneros tales como policíaco, comedia, e incluso de video musical. Como ejemplo puede mencionarse una secuencia en *Malahierba*, en la que un personaje que usaba lentes oscuros y estaba vestido a la manera del protagonista de *Miami Vice*, recorre las calles de Lima, mientras escucha música de *rock*. Uno puede imaginar que esa misma escena aparezca en un episodio de *Miami Vice* o en un video musical norteamericano. Los productores de películas y de videos en Perú reconocen la gran influencia que ha tenido en su trabajo la forma como se realizan en Estados Unidos ese tipo de producciones. La industria transnacionalizada de la publicidad en Perú emplea gran parte del talento técnico y creativo que proviene de la televisión y del cine, de tal modo que en muchos casos el salario que los empleados perciben por ese concepto, constituye su ingreso más importante (Flores 1986; Lombardi 1987).

Las innovaciones introducidas en las telenovelas norteamericanas de mayor éxito y en las brasileñas, influyen en el desarrollo de nuevos estilos en América Latina. A diferencia de su contraparte mexicana, las telenovelas brasileñas no surgieron de la tradición de las radionovelas, de tal modo que evitaron la clásica tragedia y el estilo estático comunmente asociado con la telenovela, produciendo un texto que se dice es más cinematográfico y cercano a la realidad brasileña (Comparato 1986). Para la producción

de telenovelas se realiza una gran cantidad de investigación en torno al contexto social e histórico y se apoya el trabajo con múltiples diálogos y personajes. Las telenovelas brasileñas tienden a ser más reflexivas y a centrarse más directamente en temas sociales de actualidad. Este tipo de trabajo ha tenido cierta influencia en producciones peruanas como *Bajo tu piel*, *Malahierba* y, en menor medida, en *Carmin*.

Aun con la influencia de las telenovelas brasileñas en las producciones peruanas, la cual se refleja en el uso de muchas líneas argumentales, de técnicas cinematográficas y de una gran cantidad de personajes, las telenovelas peruanas se encuentran entre el estilo brasileño y el más tradicional que es característico de las telenovelas venezolanas. Lombardi (1987) señala que hay un momento en que el público peruano pierde el interés en las historias convulsionadas y en los dilemas existenciales característicos de algunas telenovelas brasileñas, los cuales derivan en discursos que no son reconocidos por las audiencias locales. El público parece preferir la simple variedad de las telenovelas venezolanas. Esto representa una restricción cultural para las posibilidades de innovación en la producción de telenovelas en el contexto comercial de los ochenta. La mayor parte de la población está familiarizada con las temáticas y estilos que tienen que ver con su *status* de clase campesina y con su educación.

Carmin fue una producción iniciada en 1984 por Genaro Delgado (1986), propietario y director general del Canal 5, quien deseaba realizar una novela que se basara en otra anterior que tuvo un gran éxito: *Profesor Angao*. Esa telenovela se basa en una historia que tiene lugar en una escuela burguesa para muchachas, en donde un profesor se obsesiona con una de las estudiantes. La atención principal se encuentra en los enredos románticos de la estudiante y de sus amigas. Delgado quería utilizar esa trama como la base para lo que él considera una "historia sin fin", lo que constituye una estrategia ideal para una estación televisiva con una

historia de intensas disputas entre la gerencia y los empleados, originadas por el deseo de terminar con su dependencia del *star system*. El argumento no tiene un principio o un fin preestablecidos, por lo que los personajes pueden entrar y salir sin afectar la continuidad del programa en sí mismo. Se suponía que con esa fórmula se podría tener una renovación constante de temáticas, así como más espontaneidad y vitalidad (Llosa 1986). Del mismo modo, es posible también desarrollar o concluir varias historias simultáneas, de tal modo que es posible la introducción de nuevas tramas. De las tres telenovelas a las que nos referimos (*Carmin*, *Bajo tu piel* y *Malahierba*), *Carmin* es la que presenta menos diversidad en términos de realismo social. Esto quiere decir que el drama está limitado a las aventuras de los jóvenes peruanos ricos y de los directivos de las escuelas, lo cual constituye una fracción muy limitada de la extensa población de clase trabajadora y campesina. A pesar de ello, se dice que ha sido bien aceptada entre las audiencias de distintos niveles (Quiroz 1987).

Carmin constituyó un intento del Canal 5 de innovar el género de la telenovela a la luz de fracasos anteriores (*En familia*, *Casa de enfrente*), pues se presentaba un discurso que deliberadamente era más "abierto" a la realidad de una subcultura privilegiada. Esto se acentuó a través de la utilización de actores no profesionales que actuaban de acuerdo con su propio rol en la sociedad. Parece ser que en este caso, los productores concibieron a elementos locales, tales como los modismos, como un recurso para la potencial exportación de la telenovela (Llosa 1986). Esto contradice la idea general que prevalece en la industria, en el sentido de que para exportar es necesario minimizar los rasgos locales, especialmente los acentos y los modismos. No obstante, *Carmin* se ha transmitido en algunos países vecinos y en ciertas estaciones en español en Estados Unidos.

Otra variable que tuvo que ver con la naturaleza "abierto" del texto de la telenovela es que los argumentistas constantemente alteraban la trama y las caracterizaciones de

los personajes, para responder a las cartas y llamadas telefónicas de los receptores, así como a las encuestas de opinión pública. Este rasgo de la telenovela en Perú y de la de cualquier otro lugar de Latinoamérica, también se encontró en las otras dos telenovelas que enseguida se analizan: *Bajo tu piel* y *Malahierba*.

Bajo tu piel (1986) y *Malahierba* (1986) fueron realizadas por un productor independiente llamado Proa, a petición del Canal 9. Establecida en 1983, hacia 1987, la estación Proa competía ya para que sus producciones alcanzaran el primer lugar en el horario de mayor cotización. Comparada con *Carmin*, *Bajo tu piel* obtuvo mejores resultados desde el punto de vista de su intento por acercarse a la realidad social. Sin embargo, *Carmin* tuvo mejor *rating* pues consistentemente aparecía entre los diez programas más importantes, en tanto que *Bajo tu piel* apenas si llegaba a estar entre los primeros 20 (Apoyo 1987).

Bajo tu piel se centra en la vida diaria de los habitantes de Lima pertenecientes a una burguesía insignificante. Inicialmente se enfatizaban situaciones que tenían que ver con clase social, sexo, etnia y diferencias generacionales. Se hacía referencia directa a eventos de actualidad, tales como una gran epidemia de meningitis, corrupción y negligencia en los hospitales públicos y el rol de la autocensura en los noticieros televisivos. También se dirigía la atención a los "tipos sociales" comunes: funcionarios públicos de clase media, administradores de bares, desempleados del "sector informal", gente buena familia en vías de desaparición, el "arribista" social y los jóvenes de clase alta echados a perder. La historia se basa en varios sub-argumentos montados en las casas de los protagonistas, el bar local, el hospital público, un negocio próspero, así como en una gran cantidad de locaciones en exterior, fácilmente identificables en Lima. El argumento principal tiene que ver con la rivalidad entre dos hermanos: el bueno que lo motiva un compromiso de mejoramiento de la vida de otros a través de su trabajo como médico en el hospital público, frente al her-

mano egoísta, impulsivo y moralmente corrupto que recurre a lo que sea para adquirir riqueza y poder. Los hermanos chocan en una gran cantidad de aspectos, pero sobre todo, en el interés que tienen por la reportera de un noticiero televisivo que se acaba de divorciar de un hombre de clase alta que presentaba una gran cantidad de desórdenes mentales. El intento inicial de mantener una complejidad narrativa tuvo que ser sacrificada en la medida en que los *ratings* indicaron que la telenovela ya no le interesaba al público (Caceres 1986; Cabada 1987; Lombardi 1987). Fue así que *Bajo tu piel* adoptó una narrativa más lineal que es característica de las series policíacas, la cual se resume en que el ex esposo de la reportera del noticiero televisivo es asesinado y el resto de la historia se centra en la resolución del crimen por parte de un detective astuto. Aun cuando el hermano malvado hace lo imposible para que el hermano bueno sea acusado del crimen, resulta que la culpable era una mujer que se había hecho pasar por hermana del muerto y le disparó para recibir la fortuna de la familia. Al final, el hermano malo es expulsado por su tía.

Bajo tu piel describe el débil *status* de una burguesía insignificante que es insegura y está a la defensiva, así como su rol potencial en un orden social cambiante. El héroe encierra valores y actitudes radicalmente diferentes a los que se encuentran en *Simplemente María*. De la misma manera, representa una nueva perspectiva en torno al rol del individuo en la sociedad, durante la transición del contexto neoliberal del régimen de Belaunde a principios de los ochenta, a la tendencia democrática de la Apra después de 1984. En esa perspectiva emergente, se enfatiza la integración social y el idealismo, más que el individualismo y el materialismo. En la medida en que el héroe es un empleado público, no gana mucho dinero, pero parece obtener más satisfacción de su contribución en el logro del bien común, sobre todo si se le compara con su hermano egoísta, que es una muestra de individualismo y avaricia. Los personajes femeninos en *Bajo tu piel* desafían los límites de la estructura

de poder patriarcal. Se convierten en madres solteras o en profesionistas y redefinen las relaciones hombre-mujer. En las escenas finales de la telenovela el héroe despidió a la reportera, que en lugar de casarse con él, decide viajar por el mundo durante algún tiempo para mejorar dentro de su profesión como periodista. Finalmente, *Bajo tu piel* fue una producción relativamente exitosa a pesar de que se presentan mezclas entre generaciones, clases sociales y en menor medida, grupos étnicos dentro del contexto urbano. Esto se realizó al mismo tiempo que se hacía uso de códigos propios de la telenovela, tales como el romance, el linaje familiar, el destino trágico, etcétera.

La telenovela *Malahierba* también realizada por Proa en 1986 presentó un tema que era muy típico en los ochenta: el tráfico de drogas. En este caso, la atención se centraba en una familia de clase alta que se introduce en el narcotráfico para poder mantener su *status* y solvencia económica. El héroe es un actor burgués que fue contratado para sustituir al jefe de la familia que había recibido amenazas de muerte. Cuando inesperadamente el verdadero patriarca muere, se le pide al impostor que siga ocupando su lugar indefinidamente. Ante esta petición el héroe duda frente a la posibilidad de tomar tal responsabilidad y perder de ese modo su propia personalidad, sin embargo, acepta tomar el rol de padre, esposo y figura pública. El tema literario del "doble" es un poco forzado en la telenovela, pero sirve para resaltar en el carácter principal, una multitud de conflictos en torno a la familia, la economía informal, las clases sociales, el sexo y la etnicidad en la sociedad peruana actual. El relato se mueve dentro y fuera de discursos asociados con diferentes grupos del área de Lima: jefes de la mafia y subordinados de clase más baja, burócratas, élites de negociantes, vendedores de la calle, intelectuales, comunidad teatral, estudiantes universitarios, etcétera. Por último, una telenovela no está completa sin un romance ilícito. Es así que el héroe se enamora de una mujer que es supuestamente su hija dentro de otro matrimonio.

Malahierba estuvo consistentemente entre los 20 programas de más alto *rating* y estaba por encima de otros programas que se transmitían dentro del horario más cotizado (Apoyo 1987). La aceptación que tuvo entre el público se atribuye al interés que despertó su temática. Es una forma híbrida de telenovela que incorpora elementos del género policíaco, de tal modo que reproduce los cambios discursivos más amplios que se presentan en la sociedad peruana, a los que nos referimos antes como "ritos de orden" y "ritos de integración". Respecto a la telenovela uno pudiera argumentar que los dilemas que provienen de la impostura del héroe y del hecho de que la familia, preocupada, tuvo que recurrir a medios ilegales para mantener su fortuna, sirven para cuestionar los símbolos patriarcales tradicionales, así como la estabilidad y supuesta integridad de la clase dominante, situación que no hubiera podido presentarse tal vez en las telenovelas producidas en periodos anteriores. En comparación con la relativa estabilidad de los sesenta y setenta, Perú estaba sufriendo una severa crisis social y económica durante los ochenta, la cual se manifestó en una creciente violencia y polarización social, en la amenaza de la insurrección terrorista de las guerrillas de Sendero Luminoso, en las demandas organizadas de los migrantes urbanos y de los movimientos sociales y en el crecimiento de una economía subterránea asociada con el narcotráfico. Telenovelas del tipo de *Bajo tu piel* y *Malahierba* constituían un medio simbólico para enfrentar y resolver algunas de esas contradicciones y conflictos sociales. A lo largo de tres décadas, la forma y el contenido de las telenovelas tal como las percibían los productores y los receptores, habían sido modificados para consignar los amplios discursos culturales de los ochenta, dentro de los límites de las ideologías dominantes.

Del mismo modo que en *Bajo tu piel*, las contradicciones sociales y culturales presentadas en *Malahierba* eran

resueltas a través de los dilemas de una burguesía urbana de habla hispana, que se encontraba ligada a la economía y la cultura transnacionales. Mientras los escritores y productores de las telenovelas peruanas trataban de incorporar caracteres provenientes de distintas clases y grupos étnicos, dichos caracteres nunca ocupaban un lugar central en el relato. Ha habido pocos intentos de incorporar las preocupaciones de los migrantes urbanos o de distintos grupos localizados en las montañas y en la selva, los cuales constituyen la mayoría de la población. A la televisión le falta todavía reconocer la naturaleza bilingüe de la sociedad peruana, que tiene una gran comunidad de hablantes del quechua. Este tipo de iniciativa es particularmente urgente en los noventa en la medida en que la ignorancia y la insensibilidad ante la condición humana a lo largo del país está incrementando el nivel de opresión y violencia afectando sobremanera el históricamente negado acceso a los recursos estratégicos. Los prejuicios de clase y de etnia en la televisión peruana pueden deberse al hecho de que los individuos encargados de la producción de telenovelas provienen de un segmento privilegiado de la sociedad. El capital incorpora sus talentos dentro de una tarea mayor de comercialización de productos, de estilos de vida y de todo un sistema económico. La perspectiva de esa burguesía dentro del contexto de los discursos en competencia, puede convertirse en eje en la mediación de percepciones y sentimientos populares por dos razones. Primero, porque es una clase que históricamente ha tenido una relación ambigua, aunque importante, con las estructuras de poder y los procesos de transformación social, aliándose unas veces con grupos dominantes y otras con movimientos populares. Segundo, debido a que es un grupo que lleva inherente la trampa simbólica de la movilidad social urbana, a la que la mayoría de la población aspira, dentro de un contexto cultural manejado por una retórica

política y económica populista. Es así como la perspectiva de esa burguesía es percibida como "neutral" y poco evidente, cuando en realidad domina dentro de los procesos simbólicos a través de los cuales la estructura social es comprendida, reproducida y transformada.

Conclusiones

El intento en este trabajo consistió en examinar la evolución de los géneros televisivos, especialmente de los que se transmiten durante el tiempo televisivo de mayor cotización, relacionándola con los cambios discursivos y materiales que se presentan en el contexto social y cultural más amplio. Para ello se requería de un acercamiento a la evolución de los géneros dominantes en la televisión, desde los primeros años, hasta los ochenta. Se ha destacado que los programadores, los productores y las audiencias se han apropiado de elementos tradicionales que provienen de los géneros del cine de Hollywood. Desde los sesenta, la televisión peruana sirvió como otra ventana de exhibición de los géneros de Hollywood. Aun cuando existen determinaciones institucionales para que se den esos procesos, no es posible dejar de tomar en cuenta la dimensión cultural como una explicación del modo como los géneros del cine y la televisión sirvieron como punto de intersección entre productores y audiencias. Los géneros se convirtieron en parte de los procesos simbólicos más amplios a través de los cuales contradicciones sociales y culturales muy extendidas en Perú, fueron expresadas y resueltas.

El énfasis de la televisión peruana de fines de los cincuenta y principios de los sesenta en la transmisión de eventos en vivo, especialmente de musicales, durante el horario de triple A, cambió a un discurso de "la ley y el orden" del *western* y de las series policíacas norteamericanas, que se importaron en los sesenta y setenta. Ideológicamente esos "ritos de orden" coincidían con los discursos dominantes en una sociedad que estaba atravesando por un

desarrollo capitalista dependiente, bajo un esquema autoritario. Durante los ochenta, las telenovelas abarrotaron el bloque del horario triple A como nunca había sucedido, marcando de ese modo un cambio hacia los "ritos de integración" a menudo articulados en una forma híbrida, esto es, incorporando elementos del discurso de la ley y el orden. Los temas del discurso de la ley y el orden del *western* o de la serie policíaca, fueron destituidos en gran medida por las telenovelas después de 1982. Esto se debió tal vez a que los géneros importados no respondían a los procesos latinoamericanos y más específicamente, a los peruanos que se encontraban bajo las restricciones impuestas por las industrias culturales. El mismo tipo de argumento puede presentarse en relación con la poca popularidad que tuvieron las telenovelas norteamericanas, las cuales además de perder impacto dramático con el doblaje, remitían a una dinámica cultural diferente. Esto no significa que esos géneros importados no tuvieran ninguna consecuencia en las audiencias peruanas. Al contrario, algunos géneros locales como la telenovela, retomaron muchos de los convencionalismos y técnicas de los géneros norteamericanos.

Dentro de las limitaciones materiales y simbólicas del contexto cultural, los productores y las audiencias se han embebido en un diálogo que es evidenciado en la apropiación y evolución de la telenovela. La telenovela contribuyó a la emergencia de un discurso televisivo en Perú que se refería a las contradicciones sociales y culturales prevalentes, en una forma nunca antes vista. Las telenovelas fueron modificadas conforme surgían opiniones o actitudes de los productores, y las audiencias en torno a ciertos temas. Cuando los productores intentaron introducir modificaciones en el género, tuvieron que integrar tanto las demandas del capital como las del nivel de competencia de ese momento y las cambiantes preocupaciones de los receptores. La interacción entre productores y audiencias generalmente privilegia los discursos dominantes, pero no impide la construcción de diversas identidades de clase y sexo que carac-

terizan a las sociedades peruanas. Las telenovelas se convirtieron en parte de la memoria popular y estaban intertextualmente ligadas entre ellas, así como con otros géneros televisivos y textos provenientes de periódicos, revistas y conversaciones entre los receptores. La retroalimentación directa o indirecta del receptor dentro del desarrollo de la narrativa de cualquier telenovela aumenta la calidad de "apertura" del texto.

Futuros desarrollos en la telenovela demandan una revaloración de la producción cultural y del consumo como espacios de lucha de recursos materiales y simbólicos que son similares a las luchas que tienen lugar en otras áreas de la vida social. Por otro lado, es necesario admitir que los productores de televisión y las audiencias, juegan un rol activo en la apropiación e influencia de una gran variedad de espacios comunicativos. Del mismo modo, las industrias culturales controladas por capital nacional y transnacional, se sustentan en una multiplicidad de dichos espacios comunicativos para construir una cultura hegemónica. La tensión entre las presiones de la hegemonía cultural y de la resistencia, de la homogeneización frente a la diversidad, es un aspecto importante de los procesos simbólicos que caracterizan la producción cultural mass-mediada y el consumo en Perú. Una atención más directa en ese nivel de tensión revela el grado en que asemeja y a veces intersecta y constituye, tendencias o agendas en competencia, en la esfera de la política y de la economía.

En un nivel más amplio, puede argumentarse en favor de los aspectos dinámicos y relacionales de los procesos simbólicos en la periferia, los cuales a menudo son ignorados por aquellos que proponen las tesis del imperialismo cultural o de la dependencia, entre los que se encuentran Schiller (1991) y Oliveira (1990), que adoptan una posición esencialista en la que se piensa que inclusive los géneros producidos localmente, son derivaciones de una imposición económica y cultural. Este argumento no explica cómo es que efectivamente ocurre la homogeneización y como cambia ésta a

través del tiempo, en relación con los productores y las audiencias sociales situados históricamente, cuyas actividades no están en menor medida sujetas a las restricciones y las oportunidades que caracterizan otras prácticas sociales. Hasta ahora, el argumento de la transnacionalización permanece como un componente fundamental de toda apreciación comprensiva de la televisión en la periferia. La emergencia de mercados regionales y globales para géneros como la telenovela, en una trayectoria que sigue la lógica del capital en una economía mundial cada vez más internacionalizada y transnacionalizada, complica más la mediación cultural en el nivel nacional y subnacional.

BIBLIOGRAFÍA

APOYO (1987) *Estudio de los medios peruanos*.

BELTRÁN, L.R. y E. FOX DE CARDONA (1979) "Latin America and the U.S.: Flaws in the flow of information" en Nordenstreng K. y Schiller H. (eds.) *National Sovereignty and International Communication*. Ablex Noorwood, N. J.

COMPARATO, D. (1986) Libretista de telenovelas entrevistado por E. Sánchez Hernani en *La República*, mayo 4.

DE CERTEAU, M. (1984) *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

DELGADO, H. (1986) Director del Canal 5, entrevistado por el autor en marzo 28, *El Comercio*, agosto 8-14, 1985, 1986.

FLORES, P. (1986) Productor de cine y de televisión independiente entrevistado por el autor.

GARGUREVICH, J. (1977) *Historia de los medios en Perú*. Lima: Editorial Horizonte.

GEDDES, H. (1989) "Peruvian television: Industry and cultural form". Propuesta de tesis de Doctorado. Department of Radio-Television-Film, University of Texas at Austin.

GUBACK, T. (1969) *The international film industry*. Bloomington: University of Indiana Press.

- (1983) "International circulation of U.S. teatrical films and television programming" en Gerbner G. y Siefert M. (eds.) *World Communications*. Nueva York: Longman.
- La Prensa*. Agosto 8-14: 1962, 1964, 1966, 1968, 1970, 1972, 1974, 1976, 1978, 1980, 1984.
- La Tribuna*. Agosto 8-14: 1959, 1960, 1961.
- LLOSA, L. (1986) Productor empleado en el Canal 5, realizador de la telenovela *Carmin*, entrevistado por Claudio Baschuk, en junio 20.
- LOMBARDI, F. (1987) Productor independiente de las telenovelas *Bajo tu piel* y *Malahierba*, entrevistado por el autor, en marzo 25.
- LÓPEZ, A. (1985) "The melodrama in Latin America: Telenovelas, film and the currency of a popular form", *Wide Angle*, vol 7, núm. 3, 4-13.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1985) "La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular". Colombia: Seminario Latinoamericano de Cultura Transnacional, Culturas Populares y Políticas Culturales, junio. Ponencia.
- (1987) "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", *Diálogos de la Comunicación*. Lima: FELAFACS núm 17.
- MATOS MAR, J. (1985) *El Estado en crisis: Desborde popular*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- OLIVEIRA, O. S. (1990) "Brazilian soaps outshine Hollywood: Is cultural imperialism fading out?". Dublín: International Communication Association (ICA), junio 25-julio 1. Ponencia.
- QUIROZ, T. (1987) "La telenovela en el Perú", *Diálogos de la Comunicación*. Lima: FELAFACS, núm. 18.
- SCHATZ, T. (1981) *Hollywood Genres*. Nueva York: Random House.

- SCHILLER, H. I. (1991) "Not yet the post-imperialist era" *Critical Studies in Mass Communication Research*, vol. 8, núm. 1, marzo.
- SCHNITMAN, J. A. (1984) *Film industries in Latin America now*. Ablex, Nueva Jersey.
- STRAUBHAAR, J. D. (1991) "Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity", *Critical Studies in Mass Communication Research*, vol. 8, núm. 1, marzo.
- TV MOS (1986) *Visión Familiar*. Septiembre 14.
- U.S. DEPARTMENT OF COMMERCE (1976) (1980) *Survey of Current Business*.
- VELASCO, L. (1986) "Hombres y Telenovelas". *La Voz*. septiembre 8.