

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana: entre la discriminación y la inhibición de los derechos ciudadanos

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

“¿Qué haces besando a la maldita lisiada?”, es la frase que la villana de la telenovela *María, la del barrio* (Televisa, 1995), Soraya Montenegro, utilizó cuando sorprendió a su pareja dándole un beso en la mejilla a una joven en silla de ruedas. Esta frase no sólo ejemplifica el uso de lenguaje discriminatorio dentro de la ficción televisiva mexicana sino que, además, se ha convertido en una expresión icónica que es utilizada en memes, GIFs e imágenes que se distribuyen en redes sociales digitales para realizar todo tipo de burlas alrededor de aquello que es considerado diferente e, incluso, inferior. “Marginal”, como llama el mismo personaje a todas aquellas personas que no pertenecen a su misma clase social

La ahora ya clásica escena de “la maldita lisiada” es uno de los contenidos virales con mayor duración dentro de internet acumulando en sitios como YouTube más de 100 millones de vistas que se centran tanto en el contenido original como en cientos de parodias que las y los usuarios han realizado a partir del material original transmitido hace ya 23 años. En esa escena también se podrían escuchar frases discriminatorias como: “Te voy a dar una paliza que no vas a olvidar en tu vida, ¡inválida del demonio!” y “A ti también te voy a dar lo tuyo, gata maldita”.

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

Lo anterior es sólo un ejemplo de cómo la ficción televisiva mexicana, específicamente las telenovelas, son y pueden convertirse en espacios de representación social clave para el entendimiento del otro, ya que éstas, a partir de factores como la *proximidad cultural* y las *formas simbólicas* que se ponen en juego en la estructuración de sus narrativas e historias, producen y reproducen estereotipos y estigmas que, devenidas siempre del marco social de referencia, contribuyen al afianzamiento de acciones discriminatorias contra ciertos grupos sociales a los cuales dentro de la ficción se les ha considerado marginales; por ejemplo, mujeres, indígenas, personas con discapacidad, pobres y todas aquellas personas con una preferencia sexual distinta a la que marcan las normas morales de la televisora que produce y distribuye los contenidos ficcionales.

De acuerdo con los informes que el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel) ha publicado de manera ininterrumpida desde 2007, la ficción televisiva es el producto de mayor consumo en la televisión abierta nacional, ocupando —por lo regular— los tres primeros lugares entre los diez programas más vistos anualmente (Vassallo y Orozco, 2017).

En 2016, por ejemplo, *La rosa de Guadalupe* de Televisa, fue el programa más visto en toda la televisión mexicana al obtener 20.48 puntos de *rating* y 39.09 de *share*,¹ lo cual significa que durante todo ese año 45 millones de televidentes mexicanos, por lo menos, vieron alguno de sus episodios (Orozco *et al.*, 2017). Este programa, cuyo eje narrativo gira alrededor de los milagros que es capaz de realizar la Virgen de Guadalupe, es desde hace cuatro años el programa más visto en México y es, a la par, uno de los productos ficcionales que más exporta Televisa.

La ficción televisiva, tomando en cuenta los anteriores argumentos, es relevante como objeto de estudio por ser el producto televisivo de mayor consumo y también porque la relación cultu-

¹ El *rating* mide el promedio de televidentes por emisión del programa; en tanto, el *share* indica el total de audiencia que se reparte entre las diferentes cadenas de televisión.

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

ral y simbólica que las audiencias construyen con y a través de ella funciona como un crisol de representaciones sociales mediáticas que constantemente se reconfiguran mostrando al televidente estereotipos, etiquetas y estigmas que pueden ser depositados en lo otro y los otros no sólo para nombrarlos sino también para significarlos como parte de un entorno social.

Si bien asumimos que la ficción es algo que no es real también consideramos que podría serlo, no porque la referencia en sí misma lo sea (el programa televisivo) sino porque el pacto que construye con su audiencia atribuye rasgos de verosimilitud que hacen creer que aquello que se ve sí podría ser verdadero en tanto que refleja parte de los valores y simbolismos que rodean la vida cotidiana de sus audiencias. Éstas —desde luego— siempre contarán con múltiples mediaciones para hacer frente a los mensajes que pueden devenir de la ficción.

La telenovela, un producto televisivo para pensar lo social

¿Puede la realidad ser mostrada en las telenovelas? Es una pregunta que transita no sólo las fronteras entre la realidad y la ficción sino también alrededor de las formas simbólicas en que la narración-realidad se conjuga para representar en la ficción algo que no es real pero que podría serlo.

Los límites entre la realidad y la ficción comienzan a ser trastocados por diversos géneros televisivos, desde aquellos que se presentan como *tele-realidad* (*reality shows* o *talk shows*), los que dicen trabajar “objetivamente” con la realidad y se apoyan de la ficción para volver emotivos sus mensajes (noticieros) hasta aquellos que se consideraban totalmente ficcionales (telenovelas o series) y que en años recientes han tomado como materia de referencia y significación tanto hechos como personajes de la vida real; por ejemplo, las recientes series sobre la vida de los cantantes Juan Gabriel (Tv Azteca, 2016), Joan Sebastián (Televisa, 2017) y Luis Miguel (Netflix, 2018), o el narcotraficante, Joaquín

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

el Chapo Guzmán (Netflix, 2017); sin embargo, “la televisión no reproduce la realidad, sino que produce realidades”, y muchas de estas realidades nada tienen que ver con la realidad misma (Orozco, 2001).

Para Buonanno (1999), especialista internacional de estudios de ficción, no se trata de radicalizar lo que es real, en términos objetivos, *versus* aquello que no lo es (ficción) o de suponer que cohabitamos diversas realidades, se trata de pensar cómo es que los medios modifican el imaginario social y, por tanto, las formas en las que concebimos la realidad. En su análisis de la ficción italiana, esta autora rastrea los componentes de realidad que se mezclan en la ficción para significar tanto el espacio ficcional como la vida cotidiana:

La ficción es real, en términos de que aquel realismo emocional y simbólico no restituye una imagen especuladora y fiel de la realidad factible, sino que abre el horizonte de las experiencias a esferas de elaboración, identificación y proyección fantástica que ya forman parte de la vida cotidiana y, que por eso mismo, son trozos significativos y activadores efectos de la realidad (Buonanno, 1999: 60).

Esta capacidad de contar la realidad, bajo diversos géneros y formatos, es mayoritariamente conducida por la televisión; ya que es a través de ella, como precisa Buonanno, que la realidad “no se representa ni se deforma sino se reescribe y se comenta” (1999: 62) y primordialmente, creemos, se narra.

En un mundo-imagen, en que importa tanto el estilo como la ideología y donde las construcciones de la “realidad” pasan más por las narrativas mediáticas, pareciera que la verosimilitud es un juego perdido en las subjetividades que nos ofrecen y ofertan los medios de comunicación; en específico, la televisión, que se erige como el medio principal en la producción social de sentido al generar una “cultura mediática” o simplemente un proceso de mediatización (Thompson, 1998).

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

Rincón (2006), especialista latinoamericano en estudios de televisión, precisa que la cultura mediática es “una red de significados colectivos de carácter público” que propone nuevos modos de significar la realidad al tratarse de una “máquina narrativa que socializa una variedad de relatos, visibiliza una gran diversidad de sujetos y extiende las escenas de sentido al intervenir simbólicamente en la sociedad” (Rincón, 2006: 19–20). Por ello, propone una nueva forma de ver, sentir, significar y simbolizar la televisión “desde dentro”, al interior de sus subjetividades y capacidades como ente generador de las nuevas formas narrativas de la imagen y, por ende, de la realidad. El análisis consiste en desentrañar la estructura de su narración y sus modos narrativos de significar la realidad.

La capacidad de la televisión de reproducir realidades, vía su verosimilitud y su “estar ahí”, puede ser abordada científicamente por sus facultades productoras y reproductoras de los textos mediáticos respecto a la realidad y al mundo real que los alberga y, también, por las relaciones que el espectador establece con el sistema social a través de la práctica del texto televisivo. Es decir, las simulaciones *in vitro* que presenta la televisión fluyen en dos vías: los textos que simulan la realidad y aquellos otros que simulan los procesos de narrativización que encuentran espacio en lo real (Eugeni, 2005: 79–80). En ese sentido, las telenovelas se circunscriben en la representatividad de lo real, no porque lo que aparezca en ellas lo sea, sino porque en su estructura narrativa y, principalmente, en su formato se encuentran grandes similitudes con la realidad de las personas que las miran.

Martín-Barbero (1998), en su Teoría de las Matrices Narrativas, precisa que los productos audiovisuales están constituidos por el entrecruzamiento de matrices narrativas que provienen del pasado y se hacen presentes en el producto ficcional. La materialización de las matrices se gesta en el formato televisivo, vía las características de la narración y la forma en cómo se construye el relato; y es la convergencia de éstas la que le da una singularidad especial a la telenovela al particularizarla. Tal es su particularidad que se han constituido esquemas y modelos específicos de pro-

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

ducción que caracterizan tanto a las matrices culturales como a los formatos industriales de cada país productor de telenovelas, tal y como establece Mazziotti (1996), especialista argentina en ficción televisiva.

La telenovela desde su género reposa en la promesa de una relación a un mundo, sea éste real o diegético —mundo construido en la ficción—, desde esta perspectiva se apuesta por la veracidad al recrear las condiciones para que la o el telespectador, hasta cierto punto, crea que lo que ve es o puede ser real.

La conjunción de estos elementos constituye las llamadas: *narrativas mediáticas*, que, como establece Rincón (2006), son simultáneamente dispositivos de producción y de análisis de la actuación de los medios de comunicación; ya que a través de éstos es posible comprender la gama de mensajes explícitos e implícitos con los que “los medios construyen el relato de nuestros días”. Estos mensajes contribuyen a extender nociones discriminatorias y de odio alrededor de aquellos grupos que, como pasa en la vida social, son también vulnerados y sobajados en las estructuras ficcionales.

La trama dramática creada, construida y modificada en la telenovela no sólo hace presentes problemas cotidianos sino que también los naturaliza, al igual que las mercancías, al imponer implícitamente patrones y formas de ver, de tal forma que en ellas [...] se excluye y se incluye a sujetos sociales, grupos, ideas, razas y se estereotipa, se legitima o deslegitima, se agranda o se minimizan personas, movimientos y perspectivas ideológicas o valores (Orozco, Hernández y Huizar, 2009: 28).

La narración sucede sólo en un sistema de reglas que es compartido entre la comunidad productora y sus audiencias; “estas reglas” son las que permiten que un relato sea seguido. En las telenovelas, por tanto, “no todo es viejo ni todo es nuevo” sino es una mezcla que le permite al género permanecer e innovar sin romper lo que Vassallo (2004), especialista brasileña en ficción,

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

llama *repertorio común*; es decir, aquellos significantes propios de la telenovela que la audiencia retoma para la construcción de sus imaginarios y que la industria apropia para mantener vigente el negocio.

La renovación en las telenovelas se da sólo si pueden mantener un “reconocimiento socializable” con su audiencia, vía el género y la narrativa del relato, lo mismo ocurre alrededor del lenguaje y las acciones discriminatorias que son usadas en la ficción televisiva como formas de representación de la otredad dentro de sus historias y narrativas. Esto significa que una expresión como *maldita lisiada* no sería significativa si una buena parte de la audiencia o de las y los usuarios que ahora distribuyen y parodian la escena de *María, la del barrio* —más allá del sentido cómico o satírico con que pudieran asumirla— no consideraran que una persona en silla de ruedas puede ser nombrada o etiquetada a través de la expresión *lisiada*.

Ejemplos como éste son muy comunes en las narrativas e historias de las telenovelas mexicanas, las cuales, en aras de “conectar” con las audiencias, son capaces de producir e imponer etiquetas que luego traspasan las pantallas por la apropiación que hacen las audiencias de dicho lenguaje; por ejemplo, en la telenovela, también de Televisa, *Soñadoras* (1998), un joven de clase alta, Rubén Barraisaba, popularizó el uso de adjetivos peyorativos como *gatete* y *naquete* para referirse a quienes no tenían dinero ni educación.

En ejemplos más contemporáneos, aunque no del ámbito de la ficción, vemos la proliferación de este mismo tipo de adjetivos peyorativos en un *reality show* que conjunta a jóvenes de clase alta para tener las vacaciones de sus vidas, en el programa de la cadena internacional MTV, *Acapulco Shore*, en el que frases despectivas como: “el lancharo”, “la gata” o “las gárgolas” son empleadas para nombrar a quienes no comparten su nicho social ni su apariencia física.

Otro ejemplo son los videos virales sobre las llamadas *#ladys* o *#lords*, personas que reciben estos calificativos cuando se les graba teniendo actitudes discriminatorias en las que salen a re-

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

lucir el clasismo, el machismo y la homofobia que tan presentes están en algunos sectores sociales de México.

Al respecto, la ficción no ha sido ajena a estas representaciones, ya que en *La rosa de Guadalupe* se han realizado programas enteros para hablar de ello; sin embargo, el centro no ha estado en el señalamiento y castigo de las actitudes discriminatorias; al contrario, todo ha quedado reducido a la redención personal del personaje discriminador, eclipsando así las condiciones sociales que hacen persistente el estigma y las representaciones peyorativas que tenemos sobre lo otro y los otros. Es decir, *La rosa...* hace ver que la discriminación forma parte de ese “repertorio común” que socialmente compartimos y sobre la cual es poco o nada lo que podemos hacer. Rezar y expiar la culpa es, quizá, el único camino.

Las telenovelas en México: el modelo Televisa

Ideadas, producidas y materializadas bajo el modelo Televisa, como lo ha establecido la investigadora argentina Nora Mazzioti (1996, 2006),² las telenovelas mexicanas se han realizado en un esquema donde, esencialmente, reinan los aspectos melodramáticos, sentimentales, maniqueístas e, incluso, los vinculados a la moral religiosa por encima de los temas sociales o políticos. Tal fue su desarraigo que hasta 1996³ las telenovelas no presentaron vínculos explícitos con la realidad social que intentaron repre-

² La investigadora engloba a la industria y producción de telenovelas en América Latina mediante seis modelos: argentino, venezolano, colombiano, de Miami (Estados Unidos), brasileño (tv Globo) y mexicano (Televisa).

³ Fecha paradigmática, ya que fue el año en que Televisa perdió el monopolio de la ficción al estrenarse en las pantallas de tv Azteca la telenovela: *Nada personal*, producción que rompió la barrera entre la realidad y la ficción al crear una historia sobre los vínculos de corrupción entre la clase política y el crimen organizado (Dorcé, 2005). Ésta fue la primera telenovela mexicana donde México y sus instituciones aparecieron. Un año más tarde, *Mirada de mujer* (1997) también acabó con el tradicional melodrama mexicano al presentar una historia donde una mujer madura se enamora de un hombre joven.

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

sentar, ya que en sus historias no existían ni países ni ciudades reconocibles.

Sus pilares narrativos históricos como: la familia nuclear (padre, madre e hijas/os), el drama del reconocimiento, el ascenso social, la imagen de la mujer abnegada y, sobre todo, los preceptos católicos no habían permitido la creación de temáticas que, justamente, fueran contrarias a esa realidad ficcional, pues de manera constante los dramas de las telenovelas buscaban desviar la mirada de lo social-real, como reiteradamente lo ha mencionado la propia Nora Mazziotti: “son esenciales la madre, la malvada, la inocente, el ambicioso, el joven pobre pero honesto que enmarcados en la narrativa se expresan en historias arcaicas, anacrónicas e inverosímiles” (Mazziotti, 2006: 33–35).

Esta estructura dramática y narrativa ha colocado a las telenovelas mexicanas como un modelo tradicional de ficción, pues hasta hace pocos años era muy complicado pensar o imaginar que éstas pudieran salir del molde de “cenicienta mediática” (Marqués de Melo, 2001) o, más aún, que rompieran las “buenas costumbres narrativas” cosechadas por años. Sin embargo, el cambio o evolución de las audiencias ha obligado a un cambio de narrativas y temáticas, aunque esto no significa que sus valores tradicionales hayan cambiado del todo, como explicaremos más adelante con la representación mediática de la Ley de Interrupción Legal del Embarazo o la Ley de Sociedad de Convivencia, el antecedente del matrimonio universal o entre personas del mismo sexo en México.

Bajo el modelo Televisa, las telenovelas mexicanas han fungido —hasta cierto punto— como un catálogo del “deber ser”; la mujer, por ejemplo, tenía un rol tradicional basado en la abnegación, sumisión y pasividad; valores ficcionales que la hacían soportar las más crueles de las bajezas en el nombre del amor. El hombre, en contraparte, era de carácter fuerte e incapaz de doblegarse ante sus emociones (Franco y Orozco, 2010).

Sin embargo, las telenovelas mexicanas no sólo han sido tradicionales en cuanto a la construcción de sus personajes sino también en sus historias; por ejemplo, telenovelas clásicas como

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

Senda prohibida (1958) o *El derecho de nacer* (1966), ambas de Televisa, son el claro ejemplo de narrativas donde los valores patriarcales y morales condicionaron toda la historia. En *El derecho...* un padre machista obliga a su hija a no tener a un niño que proviene de una relación impura; sin embargo, el respeto moral y religioso se antepone dando justamente el derecho de nacer a la criatura. En *Senda...* la infidelidad es perdonada para mantener la estabilidad familiar; el hombre que engañó a una joven campesina es perdonado; en cambio, la mujer infiel termina siendo la única culpable por intentar romper la unión familiar.

En ambas telenovelas, el melodrama inundó los conflictos privados-íntimos de los personajes de tal manera que los problemas sociales aparecieron a merced del conflicto personal-familiar; esto porque tradicionalmente las telenovelas han erradicado la temporalidad y la geografía al no existir en ellas país reconocible.

La descontextualización y desterritorialización de las telenovelas ha propiciado que éstas prioritariamente se produzcan por la posibilidad que brindan a la audiencia para evadir su realidad; no obstante que muchos de los teóricos de las telenovelas hayan encontrado que los televidentes acuden justamente a la ficción para encontrar ahí respuestas a sus propios dramas cotidianos y para ver en ellas sus propias realidades (González, 1998; Orozco, 2006).

Queremos precisar que esto no significa que ahora las telenovelas mexicanas abandonen sus valores históricos; al contrario, creemos que los re-conceptualizan y re-actualizan para adaptarlos a los nuevos tiempos narrativos, en los que formatos televisivos erosionan y mutan en aras de satisfacer un mercado global pero, sobre todo, a un cambio generacional en las audiencias televisivas, las cuales, sumergidas en prácticas híper-mediáticas, han optado por otras pantallas y contenidos que lejos están de las narrativas que aún persisten en la ficción televisiva nacional (Franco, 2012).

Cabe señalar que todo producto mediático conforma su materialidad simbólica a través de la conjunción o superposición de

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

las matrices culturales y los formatos industriales. Martín-Barbero (1998) explica, en su “modelo de las mediaciones”, que esto es necesariamente así porque la lógica de producción y de consumo que guían las prácticas mediáticas se nutre básicamente de las matrices narrativas y de las formas expresivo-simbólicas con que las naciones o pueblos han aprendido a construir y consumir sus historias. La telenovela es el género televisivo que más ha sabido explotar esto, pues como expresan Martín-Barbero y Rey: “El melodrama ha resultado ser algo más que un género dramático, una matriz narrativa que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas” (1999: 125).

Partiendo de esta premisa, la importancia del modelo Televisa reside en que éste constituyó una forma particular de ver y entender el mundo porque fungió como un ámbito “decisivo del reconocimiento sociocultural, del deshacerse y rehacerse de las identidades colectivas” (Martín-Barbero y Rey, 1999: 94), cuestión que por más de 60 años le ha otorgado a la telenovela mexicana no sólo un *statu quo* dentro de la programación televisiva sino también un pacto mediático, casi ritual, con su audiencia.

La reconfiguración del modelo Televisiva y la actual ficción televisiva

De 1973⁴ a 1995, Televisa fue la única empresa en México que produjo y transmitió telenovelas. La aparición de tv Azteca⁵ en 1993 y su incursión en la producción y transmisión de telenovelas como *Nada personal* (1995) dio al público mexicano la oportunidad de tener una nueva propuesta de ficción.

⁴ Año en que surge Televisa, al fusionarse Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México. Las telenovelas anteriores a esta fecha, como *Senda prohibida*, fueron realizadas por la primera empresa.

⁵ Empresa que pertenece a Azteca International Corporation, establecida en 1993 por Grupo Salinas como consecuencia de la privatización del Instituto Mexicano de la Televisión (Imevisión).

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

Conocidas como las “nuevas telenovelas mexicanas”, las propuestas de tv Azteca y Argos Comunicación⁶ tuvieron tal éxito que desplazaron del *rating* a Televisa, principalmente con títulos como: *Nada personal* y *Mirada de mujer*; la primera, se arriesgó a representar una parte importante de la realidad mexicana antes ignorada: la política (Dorcé, 2005); la segunda se convirtió en un mito al colocar como personaje principal a una mujer madura que busca rehacer su vida al lado de un hombre joven.

Como respuesta a esto, Televisa lanzó a finales de los años noventa su propuesta de “neo-telenovelas”, producciones donde buscó reivindicar el papel de la mujer al posicionarla como una persona profesional e independiente; incluso, como figura de poder al colocarla al frente de empresas o negocios. La mujer en estas historias no estaba supeditada a la figura del hombre; al contrario, era la dueña de sus acciones.

Las neo-telenovelas significaron el abandono de las historias clásicas, cargadas de drama, para adentrarse en diversas temáticas contemporáneas como: la violencia intrafamiliar, equidad de género, sexualidad juvenil, trastornos alimenticios, problemas ecológicos y políticos. Algunos títulos característicos de esta corriente son: *La dueña* (1995), *Nada Personal* (1996), *Mirada de Mujer* (1997)⁷, *La usurpadora* (1998), *Rubí* (2004) y *Teresa* (2010).

Más allá del cambio narrativo, las temáticas aún mantenían una gran distancia respecto de la realidad social del país que mostraba tv Azteca con telenovelas como: *Al norte del corazón* (1997), *Demasiado corazón* (1998) *Tentaciones* (1998), *El candidato* (1999) o *La vida en el espejo* (1999), donde conectaban la ficción con temas como: migración, narcotráfico, VIH, corrupción

⁶ Encabezada por Epigmenio Ibarra —periodista—; esta productora cambió radicalmente la temática de las telenovelas al colocar las preocupaciones de la sociedad de nuestro tiempo como protagonistas de sus obras. Argos rompió relaciones con tv Azteca en 2001, luego de diferencias administrativas y económicas. Argos volvió a producir telenovelas en México en 2010 pero ahora con Cadena Tres, hoy Imagen Televisión.

⁷ Tanto *Mirada de Mujer* como *Nada Personal* fueron producciones de Tv Azteca pero se inscriben en esta nueva categoría de ficción televisiva nacional.

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

política y relaciones amorosas del clero. Tal y como ahora lo hacen con la nueva versión de *Nada personal* (2017) y *La Fiscal de Hierro* (2017).

Sin llegar a estos niveles, Televisa paulatinamente ha incorporado nuevos temas en sus telenovelas, incluso ha hecho de éstas un producto con un fin social. Las llamadas “telenovelas con causa”, producciones enfocadas para apoyar las campañas que Fundación Televisa,⁸ han promocionado dentro de las narrativas de sus telenovelas información para prevenir problemas de salud como cáncer de mama, cáncer cervicouterino e influenza AH1N1. A la par que buscan dar consejos para prevenir la discriminación y la violencia de género.⁹

Pero no ha sido la única vez que las telenovelas mexicanas se han usado con un fin social; en la década de los setenta y principios de los ochenta, Miguel Sabido, vicepresidente de investigaciones de Televisa, impulsó las “telenovelas educativas”, mismas que, con un alto mensaje social, tocaron temas como: la planificación familiar, la alfabetización, el valor de la familia y la paternidad responsable; elaboradas en conjunto con las secretarías de Educación y Salud, estas telenovelas lograron ser un canal informativo útil para bajar los niveles demográficos y disminuir el analfabetismo.¹⁰

⁸ El organismo, creado el 20 de febrero de 2001, representa a la parte filantrópica de Televisa y se enfoca a la creación de campañas de concientización social principalmente en dos ámbitos: salud y educación.

⁹ Pero no siempre los mensajes son positivos, el Consejo Ciudadano por la Equidad de Género en los Medios de Comunicación y el Derecho a la Información de las Mujeres evidenció que *Fuego en la sangre* (2008), telenovela con causa, registró en dos semanas de transmisiones 498 actos en los que se reproducen y justifican las diversas formas de violencia contra las mujeres, principalmente la psico-emocional y la física. El monitoreo se realizó del 14 al 25 de julio de 2008.

¹⁰ En la página web (www.miguelsabido.com), Miguel Sabido expone que sus telenovelas: *Acompáñame* (1977), *Vamos juntos* (1979) y *Caminemos* (1980) jugaron un papel preponderante en el llamado “milagro demográfico mexicano”, haciendo que la tasa de natalidad bajara de 3.7 a 2.4. *Ven conmigo* (1976) llevó a casi un millón de personas adultas a inscribirse en el Plan Nacional de Educación de Adultos, para que terminaran su educación básica.

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

Otras televisoras que también han producido ficción son Cadena Tres y Canal Once, la primera lo hizo en conjunto con Argos Comunicación entre 2007 y 2015; las temáticas de sus telenovelas y ficciones fueron innovadoras al tratar sin tapujos temas de liberación sexual femenina (*Las Aparicio*, 2010) y la co-lusión entre gobierno y narcotráfico (*Octavo mandamiento*, 2011, e *Infames*, 2012)¹¹.

Cadena Tres dejó de transmitir sus señales para convertirse en Imagen Televisión. Desde esta nueva televisora nacional también se produce ficción televisiva aunque buena parte de sus producciones son originarias de Turquía; una de sus producciones más exitosa la serie *Paquita* que retrató la vida de la controvertida cantante mexicana, Paquita la del Barrio.

En el ámbito de la televisión pública nacional, Canal Once también produce ficción televisiva de alta calidad y con temáticas innovadoras desde el año 2009. Series como *XY* (2009) y *Bienes raíces* (2010) abordaron abiertamente temas de diversidad sexual tanto en mujeres como en hombres.

La apertura narrativa y temática, como ya expresamos, tiene sus orígenes en el cambio/mutación de las audiencias y en los requerimientos industriales que se desprenden de ello; por ejemplo, caída del *rating*. Sin embargo, hoy en día, en las telenovelas mexicanas también están muy presentes los guiños que éstas tienen para ser vehículos de la promoción política, gubernamental y electoral.

Actualmente, por las narrativas de la ficción mexicana se promocionan no sólo productos comerciales de toda índole y en todo momento (dentro y fuera de la telenovela, con menciones directas o indirectas de sus personajes e, incluso, como parte de la trama narrativa)¹² sino también —por la vía comercial— se

¹¹ Actualmente, Argos sigue manteniendo esta temática en sus ficciones como lo hizo con *Ingovernable* (2017) que se transmitió de manera exclusiva por Netflix. Esta serie retrata la vida de la Primera Dama de México a quien se le acusa de haber asesinado a su esposo.

¹² Las telenovelas de Televisa *Hasta que el dinero nos separe* (2010) y *Una familia con suerte* (2011) llevaron al extremo la inclusión de la publicidad al hacer

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

presentan, promocionan y discuten derechos y obligaciones ciudadanas, programas públicos, logros gubernamentales,¹³ partidos políticos y políticos devenidos en actores.

La reciente incorporación del *marketing político* en la ficción televisiva y las implicaciones que esto conlleva se entienden mejor en el clima político generado por la Reforma Electoral del año 2007, legislación que prohibió a los partidos políticos mexicanos la contratación de *spots* en medios de comunicación. Con las modificaciones, era el Instituto Federal Electoral (hoy Instituto Nacional Electoral, INE) —y no los partidos políticos— la instancia encargada de otorgar y distribuir, en tiempos oficiales y fiscales, los espacios para que éstos tuvieran presencia y visibilidad mediática.¹⁴

La erradicación del principal vehículo para el debate político en los medios (los *spots*) ha permitido a las televisoras explorar y materializar en otros formatos sus posturas político-ideológicas. En este sentido, la propaganda disfrazada en las telenovelas, no contemplada en la Ley, se ha convertido en un fértil terreno para que las televisoras, el gobierno y los partidos políticos “naturalicen” sus ideas, propuestas y logros dentro de la trama e intimidad de los personajes de ficción.

De ahí que de forma paulatina y constante en las narrativas de la ficción mexicana se han incorporado, con o sin contextualización, problemáticas como la violencia social, el narcotráfico, la

de ésta parte integral de su narrativa. En la primera telenovela, la marca Ford aparecía como un personaje más al desarrollarse toda la historia en una agencia de autos. En *Una familia...* todo sucede dentro de la empresa de cosméticos Avon.

¹³ El caso más polémico de la incorporación de publicidad gubernamental es la serie *El equipo* (Televisa, 2011), producción grabada en las instalaciones de la Policía Federal y que construyó en su narrativa una historia que pretendió cambiar la percepción pública de la estrategia gubernamental contra el crimen organizado (narcotráfico). En esta serie, el Gobierno Federal invirtió 150 millones de pesos.

¹⁴ Con esto se mermó no sólo el capital financiero de los medios mexicanos, principalmente del duopolio televisivo (Televisa y tv Azteca), sino también su capacidad simbólica para influir de esta manera en las elecciones y en la política.

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

corrupción, los matrimonios *gays*, el aborto, la renta de vientre, la trata de blancas, la promoción de candidatas/os y acciones emprendidas por diversos gobiernos estatales y municipales, entre otros.¹⁵

Estas modificaciones narrativo-temáticas han propiciado un cambio de 360 grados en el modelo Televisa (Orozco, Huizar, Franco y Hernández, 2010) y han permitido observar que dichas configuraciones no sólo atañen a las propias televisoras que hasta ahora se dividen el mercado de la ficción en México (Televisa y tv Azteca) sino también a diversas instancias gubernamentales, partidos políticos y empresas que fuera de ellas inciden y puján desde lo comercial e institucional para que éstas incluyan a la realidad social como motor narrativo.

Estos cambios se están realizando en tres dimensiones que interna o externamente han influido para que las telenovelas rompan su modelo histórico de producción:

- › *Dimensión político-institucional*: Modificaciones legales que han orillado a las televisoras a buscar nuevos formatos para naturalizar tanto sus posturas político-ideológicas como para comercializar la publicidad política.
- › *Dimensión económica*: Estrategias mercantiles que han incidido como unidades significativas en los cambios narrativos-temáticos. Técnicas como *brand placement*, *product placement*, *merchandising social*, *engagement* y *marketing político* han modificado la telenovela al introducir en ella no sólo publicidad comercial sino también política y gubernamental.
- ›

¹⁵ En este rubro destacan el proselitismo que se hizo en la telenovela *La fea más bella* (Televisa, 2006) a favor del ex Presidente de México Felipe Calderón; la promoción de las plataformas políticas del Partido Verde Ecologista de México en las telenovelas *Un gancho al corazón* (2009) y *Triunfo del amor* (2011), ambas producciones de Televisa; el anuncio —durante una semana de transmisión— de los logros del gobierno de Chiapas en la telenovela de tv Azteca, *Pasión morena* (2009).

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

- › *Dimensión narrativa*: Mutaciones/cambios en las temáticas, producto de la apertura de los mercados globales de la ficción. Esto ha potencializado la estandarización de los contenidos y la adaptación/apertura hacia nuevas temáticas que escapan de lo local para incorporarse a los gustos globales (Franco, 2012: 47).

A través de estas dimensiones, deseamos precisar que las telenovelas mexicanas están en plena reconfiguración, lo cual no significa el abandono del modelo Televisa; al contrario, consideramos que éste se ha adaptado a los nuevos tiempos ficcionales que amenazan con cubrir de publicidad y política sus narrativas.

En este sentido, sostenemos que las televisoras mexicanas están apostando a la ficción como una nueva manera de fijar la “agenda”, una agenda no precisamente racional sino fundamentalmente sentimental. Esta agenda ficcional ha roto su cerco narrativo y simbólico para adentrarse en la discusión pública de múltiples problemáticas sociales porque ahora sus referentes ya no son únicamente ficcionales sino que cada vez más éstos tienen que ver con situaciones reales que se discuten a niveles social, político, cultural y, desde luego, mediático.

Esta *agenda ficcional*, como se establece en las dimensiones que se proponen para entender el cambio en las telenovelas mexicanas, hace evidente que detrás de esas historias dramáticas y sentimentales se esconde un sentido político-económico que, de manera velada, trata de colocar en las audiencias mensajes y moralejas sociales que podrían ser más contundentes que la información “objetiva” de los noticieros y que pueden tener también mucha injerencia en la manera en la que se puede nombrar y visibilizar la otredad, la cual puede mostrarse en la pantalla con una carga simbólica y significativa tan fuerte que vuelva “natural” los tintes discriminatorios con los que se retratan; por ejemplo, las relaciones entre hombres y mujeres; personas adultas y jóvenes; ricos y pobres; población urbana y rural; heterosexuales y homosexuales; mestizos e indígenas; personas adultas y niñas/os; quienes son católicos y quienes no son creyentes, esto tan sólo

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

por citar algunos ejemplos que a diario se discuten y representan en las narrativas e historias de las series y telenovelas mexicanas.

La telenovela como un vehículo para la inhibición de derechos ciudadanos

Un ejemplo de cómo las telenovelas producen y constituyen “agenda” pudo ser comprobado por Franco (2012) en el análisis que realizó de la telenovela *Alma de hierro* (Televisa, 2008), donde la ficción buscó ser un mejor y más emotivo canal para la discusión privada y pública de derechos ciudadanos como la Ley de Interrupción Legal del Embarazo (LILE) y la Ley de Sociedad de Convivencia (LSC), aprobadas en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (ALDF) en noviembre de 2006 y abril de 2007, respectivamente.

En esta telenovela, la discusión de ambos derechos asumió los siguientes criterios:

- › *Privilegió al espacio privado como el único lugar de referencia:* Lo cual automáticamente excluyó cualquier otro tipo de espacio o escenario social colectivo, público. La ficción no negó su existencia de manera explícita pero al no mencionarlos ancló la trama en el único espacio privilegiado: el íntimo-privado.
- › *Visibilizó y ocultó las problemáticas obstaculizando, así, el debate público:* La manera de ventilar, discutir y solucionar ambas problemáticas sociales se hizo sólo a través de una sola dimensión: la afectiva y/o la privada. En la telenovela, ambos derechos ciudadanos quedaron reducidos a una cuestión de amores, de afectos y no de hechos, ni de responsabilidades ciudadanas.
- › *Exhibió e inhibió los derechos y obligaciones a partir de criterios morales y religiosos.* En la telenovela no hubo referencias explícitas a las leyes que garantizaban ambos derechos pero sí una sobre visibilización de sus consecuencias mo-

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

- rales. Su mensaje fue “podrán ser legales pero no morales”.
- › *Promovió acciones de inclusión o exclusión de ambas manifestaciones y derechos sociales*: La racionalidad o la “figura de razón” que operó en muchos de los juicios usados en la telenovela nada tuvieron que ver con los derechos previamente garantizados sino que el juicio sumario a los ciudadanos que podrían y tenían el derecho a ejercerlos se nutrió de juicios y nociones diversas que emergieron y se justificaron alrededor de aspectos afectivos que la propia narrativa de la telenovela construyó para mostrar las consecuencias morales y sociales del ejercicio ciudadano. Es decir, ficcionalmente se discriminó y excluyó al personaje que optó por hacer válido su derecho (Franco, 2012: 49–50).

Estos factores se sumaron a las posiciones abiertas y activas con las cuales las telenovelas mexicanas actualmente han comenzado a posicionar en sus narrativas y temáticas determinados derechos ciudadanos que sirven —de texto y pretexto— para discutir y proponer desde la ficción su alcance y validez a través de *representaciones ficcionales* que conforman *discursos ciudadanos* capaces de conjuntar la acción de sus personajes con los sentires políticos, sociales y mediáticos generados en relación con la discusión pública del derecho representado.

Las representaciones ciudadanas vertidas en *Alma de hierro* en relación con la LILE y LSC tienen diversas lecturas que comprueban que más allá de la aparente apertura narrativa/discursiva y la reconfiguración del modelo Televisa, sigue predominando en la ficción mexicana una fuerte carga moral y religiosa que se manifiesta de distintas maneras en cada uno de los derechos analizados por Franco (2012).

En el caso de la LILE estos valores son evidentes porque en todo momento el discurso fue construido para anteponer a la legalidad y a los derechos de la mujer: el derecho a la vida. En la LSC, el tratamiento narrativo/discursivo apostó por representar un proceso instituyente de “aparente” defensa; es decir, en todo

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

momento se manifestó que “incluso” los homosexuales tenían derecho a ser felices y unir sus vidas. Cuestión que al final quedó sin efecto cuando desde una dimensión cultural y social de la ciudadanía se construyó no sólo la identidad homosexual sino también el tipo de relaciones que éstos podrían y debían tener.

Alma de hierro, en ambos casos, apostó por no ocultar la existencia legal de los derechos ni tampoco los posicionamientos que se tenían hacia ellos. Al contrario, los colocó y conjuntó como parte del discurso ficcional, de tal manera que pareciera que todos esos discursos intertextuales formaban parte de las preocupaciones, prácticas y discursos de sus *ciudadanos de ficción*.

En ese sentido, la telenovela interpeló a la razón vía la emotividad y a partir de esto construyó un discurso donde el drama de esos otros ciudadanos puede semejarse a situaciones vividas o por vivir de sus televidentes; es decir, si se parte de que la lógica de producción se cruza con la lógica de consumo, como precisa Martín-Barbero (1998), y que éstas a su vez son interceptadas por los discursos de poder y placer que dominan el entramado mediático (Meyrowitz, 2008, y Castells, 2009), es posible entender que las narrativas ficcionales buscan situarse al centro del debate social no generando sino potencializando un nuevo discurso sobre la cosmovisión político-institucional de la televisora —en este caso Televisa— dentro de las situaciones ficcionales de sus personajes.

Por eso, no fue casualidad que cuando más estaban siendo debatidos estos derechos en las esferas sociales, políticas y mediáticas, la telenovela decidiera llevarlos a su mundo ficcional. Con ello, la televisora podría trasladar la narrativa mediática construida en sus noticieros a un nuevo texto donde podría manifestar de manera más clara su postura sin riesgo a perder la “objetividad de su información”.

Las moralejas ficcionales que se construyeron en relación con los derechos analizados no negaron su existencia; al contrario, lo que se buscó —como estrategia política e institucional— dentro de las telenovelas fue inhibir tanto el derecho como el ciudadano/a no por omisión, como ocurría anteriormente, sino por una sobre representación que inhibió su capacidad ciudadana.

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

Una vía de análisis para entender esto sería revisar la agenda que en un periodo determinado construyan las telenovelas mexicanas, ya que esto podría dar algunas pistas de cómo la realidad social y sus múltiples problemáticas se van insertando en el discurso ficcional con la intención (institucional y política de las televisoras) de generar desde ahí discursos muy precisos que en sí mismos ya ofrecen a la audiencia un ejemplo de las consecuencias sociales y personales que tendría para ellas ejercer algún derecho, votar por determinado partido, apoyar tal movimiento social o no aceptar las disposiciones o planes gubernamentales.

Etiquetas, estigmas y discriminación de género en la ficción televisiva mexicana

En el análisis que el equipo México del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel) realizó en 2015 sobre las representaciones de género presentes en las telenovelas mexicanas, Adrien Charlois mostró —como aquí hemos dado cuenta— que la telenovela mexicana se ha permitido mantener muchos de los modos tradicionales de narrar la realidad, las relaciones sociales y de representar el mundo que durante 60 años le ha funcionado bien (Orozco, Franco, Gómez, Charlois y Hernández, 2015: 347).

El comentario anterior no es menor, porque mientras en otros países de la región los productos ficcionales han tenido evoluciones importantes en términos de las estrategias de representación, el anclaje nacional en la fórmula de éxito de las telenovelas mexicanas las vuelve altamente reiterativas. Ya sea que se hagan *remakes* de productos viejos o que se compren guiones de otros países, “la industria televisiva nacional impone las marcas de reconocimiento tradicionales y una batería de estrategias ancladas en el melodrama más clásico” (Orozco *et al.*, 2015: 347).

Esta caracterización del modelo mexicano, como hemos precisado, tampoco es menor en tanto que, justamente, las estructuras narrativas del melodrama clásico ya contienen una lógica

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

de representación de género bien establecida, y que tiene que ver con la propia lógica ética y moral dentro del género televisivo.

El manejo del *pathos*, la moral binaria, la alta polarización, la sobreexcitación emocional, siempre han requerido de un manejo cuidadoso de las representaciones de lo masculino y lo femenino que estén en sintonía con el entramado de los absolutos morales que guían la historia. Ello permite que, a través de la personalización y la individualización de arquetipos, se tematizen todo tipo de problemáticas sociales, sin afectar los principios básicos del formato (Orozco *et al*, 2015: 348).

Es en este contexto narrativo que las telenovelas mexicanas han continuado con el tipo de representaciones de la configuración genérica tradicional del melodrama a través de la adscripción de cada personaje a un tipo de mujer u hombre, ambos pensados a través de un discurso altamente heteronormativo y de su vinculación simbólica con absolutos éticos y morales que se dividen esquemáticamente en “el bien” y “el mal”; en este sentido, Charlois encontró que esta representación de género se divide en:

- › *Mujeres buenas y víctimas*: La excitación emocional puesta en escena en el melodrama telenovelero tiene que ver, básicamente, con la comisión constante de injusticias morales extremas que, eventualmente, son resueltas en la trama. Para ello, siempre es necesario el papel de víctima, asociada comúnmente con el rol femenino. Estas mujeres “buenas” son personajes desprovistos de agencia personal, lo cual las deja al arbitrio del destino. Para la mujer víctima, el destino tiene entonces personalidad masculina. Son hombres malos los que las orillan a destinos trágicos en la moral tradicional (la prostitución, las malas decisiones económicas, etc.), pero son también hombres las que las rescatan de las garras de ese destino para volverlas a su papel asignado: madres de familia, mujeres profesionales y,

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

en general, roles que se deben desempeñar con el espacio privado. La imagen, el símbolo, que narrativamente representa este papel femenino es, obviamente, el de la Virgen María, en su advocación guadalupana.

- › *Malvada/Villana*: Mujeres ambiciosas con capacidad de agencia que aprovechan los avatares del destino, los problemas del amor y desamor, el secreto y la perpetua posibilidad de la revelación identitaria, para forjar un camino vinculado a los pecados de envidia y de ambición. Su poder de manipulación de las conciencias y actitudes del resto de los personajes radica en el manejo de valores de clase, en su proclividad a revelar el secreto escondido de los hombres y mujeres de bien.
- › *De héroes y villanos*: De manera similar que en el caso de los roles femeninos, la representación del hombre de telenovela es altamente polarizada. No hay misterios, ni recovecos, ni complejidad alguna en la personalidad masculina. Estos pueden ser héroes o villanos, en función de su apego a los valores tradicionales. La gran diferencia con la representación femenina es que los hombres son quienes tienen agencia, sus acciones son tan poderosas que pueden resultar en cambios fundamentales de la trama. Tanto los buenos como los malos están investidos del poder de decidir en los destinos de las mujeres (Orozco *et al.*, 2015: 379–381).

Como podemos observar, la telenovela —en términos de representación de género— no se ha desapegado del anclaje y características del melodrama narrativo tradicional. Las representaciones de lo masculino y lo femenino, en este sentido, siguen estando fuertemente vinculadas a la extrema polarización de valores tradicionales, en ciertos puntos esenciales, “en cuyo juego y puesta en escena están los límites narrativos de lo masculino y lo femenino” (Orozco *et al.*, 2015: 383) pero también es ahí donde dichas representaciones hacen explícitos e implícitos los discursos y acciones discriminatorias que, desde la ficción, se

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

muestran en la relación ficcional que se establece entre hombres y mujeres, y desde la cual es posible justificar conductas machistas, misóginas o clasistas, sin que esto se muestre en pantalla de manera abierta como una acción discriminatoria por condiciones de género.

Al naturalizar estas posiciones y representaciones de género también se justifican y naturalizan los actos discriminatorios que se muestran en la ficción y que, debido a “los pactos y reconocimientos socializables” (Vassallo, 2004) que se establecen con las audiencias, existe un fuerte potencial de que esto afiance prácticas y creencias socioculturales en las que se acepta como parte de lo cotidiano la violencia de género o, como también revisamos, la inhibición de los derechos ciudadanos hacia grupos vulnerables o minoritarios. De ahí que ya no parezca ni aséptico ni neutral el hecho de que la ficción televisiva haga énfasis en tales representaciones tanto ciudadanas como de género.

Conclusiones e incitación

Como audiencias, pero también como ciudadanas y ciudadanos, tenemos derecho a que se nos informe de manera clara y contundente cuál es la clasificación de los programas televisivos que estamos recibiendo de parte de las televisoras (artículo 227 de la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión, LFTR), ya que a partir de esta clasificación podemos saber de manera general si el contenido es o no adecuado para ciertas edades o para prevenirnos de posibles comentarios o imágenes que puedan mostrar; estas clasificaciones pueden hacerse conforme principios vinculados a la violencia, el lenguaje y el contenido sexual explícito.

De ahí que estos anuncios se coloquen, como marca el artículo 226 de esa misma Ley, alrededor de una advertencia parental donde el objetivo es mostrar a los padres y a las madres si el contenido de tal o cual programa “puede afectar el desarrollo de la infancia”; sin embargo, no existen hasta ahora avisos preven-

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

tivos que puedan informarnos, por ejemplo, si el contenido que estamos próximos a observar, sea o no ficcional, tiene y emplea discursos, lenguajes que pudiesen resultar discriminatorios.

Como observamos en este capítulo, las telenovelas mexicanas están cargadas de una serie de representaciones y discursos que, en efecto y sobre la práctica, resultan altamente discriminatorios no sólo porque en estas representaciones se soslayan y minimizan a ciertos sectores sociales sino también porque a través de éstas se inhiben, ficcionalmente hablando, a aquellos personajes que optan por hacer válidos, por ejemplo, algunos derechos ciudadanos o, bien, mostrar posturas más liberales que condenan o señalan a la moralidad en turno vigente en la ficción.

Advertir a la audiencia sobre la clasificación de la ficción y sobre su contenido sería una acción fundamental para garantizar que sea respetado el derecho de las audiencias a: “Recibir servicios públicos de radiodifusión sin ningún tipo de discriminación sea por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, las preferencias sexuales, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas” (artículo 256, LFTR).

Esta tarea urge porque hoy la ficción y también diversos contenidos televisivos no cumplen con los criterios de no discriminación que marca la Ley y que están vinculados a los derechos que tenemos y poseemos como audiencias.

Correspondería al Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) y al Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred) crear políticas y estrategias de clasificación para, inicialmente, visibilizar el lenguaje y acciones discriminatorias dentro de las telenovelas mexicanas pero, posteriormente, para señalar a quien las incorpore como parte de sus historias y narrativas. No se trata de coartar la libertad de expresión de quien escribe, produce y transmite las telenovelas sino de señalarle a las audiencias que su contenido violenta el derecho humano a la no discriminación, pues aunque la ficción es algo que no es real, sus

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

representaciones sí podrían serlo al constituir éstas referencias que pueden ser utilizadas para nombrar o interactuar con lo otro y los otros.

Contar con una leyenda que exprese antes de la emisión algo como esto: “El siguiente contenido posee lenguaje y acciones que pudiesen ofender la integridad de las audiencias o pudiesen atentar la dignidad humana al mostrar representaciones que tienen por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas”, sería fundamental para que la audiencia pueda tomar la decisión de ver o no determinada telenovela o serie televisiva, tal y como ahora lo puede hacer una persona que es fumadora y que va a comprar cigarros en cuya envoltura se le muestran abiertamente las consecuencias que podría traerle el fumar. En su decisión, más allá del señalamiento, estaría el hacerlo o no; sin embargo, se estaría cumpliendo la norma de salud que obliga a señalar lo dañino que podría resultar su consumo.

Insistimos, no se trata de coartar la libertad de expresión de nadie sino de enfatizar que, en aras de esa libertad de expresión, hoy en día las telenovelas y series televisivas mexicanas están representando lenguajes y acciones que resultan altamente discriminatorias. El uso de tal etiqueta, desde luego, deberá pasar por un análisis académico del contenido, y para esto estamos puestos y dispuestos los autores de este texto. El reto y responsabilidad es y será del IFT y el Conapred, a quienes les toca velar por la no trasmisión de contenidos discriminatorios.

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

Bibliografía

- BUONANNO, MILLY (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa. (Estudios de televisión, 3)
- CASTELLS, MANUEL (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- LEY FEDERAL DE TELECOMUNICACIONES Y RADIODIFUSIÓN (2014). *Diario Oficial de la Federación*, 14 de julio. Recuperado de http://www.sct.gob.mx/fileadmin/_migrated/content_uploads/Ley_Federal_de_Radio_y_Televisión.pdf
- DORCÉ, ANDRÉ (2005). *The politics of melodrama: The historical development of the Mexican Telenovela, and the representation of politics in the telenovela Nada Personal, in the context of transition to democracy in Mexico*. (Tesis de doctorado), Department of Media Communications, Goldsmith College, University of London, Londres.
- EUGENI, RUGGERO (2005). El relato real. Estrategias de narrativización en la reality televisión. *DeSignis*, 7–8, 79–88.
- Franco, Darwin y Orozco, Guillermo (2010). “La telenovela de la ciudadanía y la ciudadanía en la telenovela. En Rodríguez, Zeyda (Coord.) *Entretejidos Comunicacionales. Aproximaciones a objetos y campos de la comunicación* (pp. 65–90). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- FRANCO, DARWIN (2012). Ciudadanos de ficción. Representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas. El caso *Alma de hierro*. *Comunicación y Sociedad*, 17, 41–71.
- GONZÁLEZ, JORGE A. (Comp.) (1998). *La cofradía de las emociones (in)terminables. Miradas sobre telenovelas en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- MARQUÉS DE MELO, JOSÉ (2001). La telenovela brasileña: de gata cenicienta a reina mediática. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VII, 41–74.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS, Y REY, GERMÁN (Coords.) (1999).

La representación de la otredad en la ficción televisiva mexicana

- Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y televisiva.* Barcelona: Gedisa.
- MAZZIOTTI, NORA (2006). Telenovela: industria y prácticas sociales. *Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.* Bogotá: Norma.
- MAZZIOTTI, NORA (Comp.) (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina.* Buenos Aires, Paidós.
- MEYROWITZ, JOSHUA (2008). Power, pleasure, patterns: Intersecting narratives of media influence. *Journal of Communication*, 58, 641–663.
- OROZCO, GUILLERMO (2001). Televisión, audiencias y educación. *Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.* Bogotá: Norma.
- OROZCO, GUILLERMO (2006). “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?” en *Comunicación y Sociedad*, 6, 11–35.
- OROZCO, GUILLERMO; HERNÁNDEZ, FRANCISCO, Y HUIZAR, ALEJANDRO (2009). Un creciente mercadeo de la ficción y sus estrellas. En Guillermo Orozco y María Vassallo (Comps.), *Anuario Obitel 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica. Narrativas, formatos y publicidad* (pp. 307–347). Barcelona: OETI.
- OROZCO, GUILLERMO; HUIZAR, ALEJANDRO; FRANCO, DARWIN, Y HERNÁNDEZ, FRANCISCO (2010). México: la ficción de desinhibe. Naturalización de publicidad, propaganda, violencia y ciudadanías en las telenovelas-. En Guillermo Orozco y María Vassallo (Comps.), *Anuario Obitel 2010. Convergencias y transmediación de la ficción televisiva* (pp. 347–378). Porto Alegre: Globo Editora / Globo Universidade.
- OROZCO, GUILLERMO; FRANCO, DARWIN; GÓMEZ, GABRIELA; CHARLOIS, ADRIEN, Y HERNÁNDEZ, FRANCISCO (2015). México: el poder de la TV en la mira. La ficción televisiva entre elecciones presidenciales y la activación de las audiencias. En Guillermo Orozco y María Vassallo (Comps.), *Anuario Obitel 2015. Relaciones de género en la ficción televi-*

Darwin Franco Miguez y Guillermo Orozco Gómez

siva (pp. 367–397). Porto Alegre: Globo Editora / Globo Universidade.

- OROZCO, GUILLERMO; FRANCO, DARWIN; GÓMEZ, GABRIELA Y HERNÁNDEZ, FRANCISCO (2017). México: entre el cambio y la continuidad. En Guillermo Orozco y María Vasallo (Comps.). *Anuario Obitel 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2006–2017)* (pp- 289-318). Porto Alegre: Globo Editora / Globo Universidade.
- RINCÓN, OMAR (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- THOMPSON, JOHN (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós. (Estudios de televisión, 23)
- VASSALLO, MARIA (2004). *Telenovela: internacionalización e interculturalidad*. San Paulo: Comunicación Contemporánea, Universidad de San Paulo.
- VASSALLO, MARÍA Y OROZCO, GUILLERMO. (Comps.) (2017). *Anuario OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2006–2017)*. Porto Alegre: Globo Editora / Globo Universidade.