

index•comunicación | nº 10(3) 2020 | Páginas 181-192

E-ISSN: 2174-1859 | ISSN: 2444-3239 | Depósito Legal: M-19965-2015
Recibido el 17_08_2020 | Aceptado el 30_09_2020 | Publicado el 12_11_2020

SOCIEDADES DRAMATIZADAS: LA FICCIÓN TELEVISIVA DE CALIDAD EN ESPAÑA Y MÉXICO

**DRAMATIZED SOCIETIES: QUALITY TELEVISION
FICTION IN SPAIN AND MEXICO**

<https://doi.org/10.33732/ixc/10/03Socied>

Paul Julian Smith

Graduate Center, City University of New York

psmith@gc.cuny.edu

Este artículo está basado en la introducción al libro
Dramatized Societies: Quality Television in Spain and Mexico
(Liverpool: Liverpool University Press, 2016).



Para citar este trabajo: Smith, P. J. (2020). Sociedades dramatizadas: la ficción televisiva de calidad en España y México. *index.comunicación*, 10(3), 181-192. <https://doi.org/10.33732/ixc/10/03Socied>

Resumen: Durante la última década, España y México han producido una extraordinaria abundancia de drama televisivo y se encuentran entre los líderes de sus respectivos continentes. Solo en 2014, México produjo más de cien mil horas de televisión que se exportaron a cien países. A diferencia del caso del cine, más frágil y vulnerable puesto que depende de los subsidios del gobierno y está dominado por Hollywood en las salas locales, la televisión en ambos países es una industria que goza de mucho éxito, conecta con el público nacional y lleva la producción de Estados Unidos al margen de la parrilla. Este trabajo tiene como objetivo explorar las similitudes significativas que existen entre estos dos territorios. Para ello, se recurre al estudio de los casos más relevantes de la ficción dramatizada en cada uno de los dos países.

Palabras clave: ficción dramatizada; televisión; estudio de casos; España; México.

Abstract: Over the last decade, Spain and Mexico have produced an extraordinary abundance of television drama and are considered as leaders in their respective continents. Only in 2014, Mexico produced more than one hundred thousand hours of television that were exported to over one hundred countries. Unlike the more fragile and vulnerable case of cinema, which depends on government subsidies and is dominated by Hollywood in local theatres, television in both countries is a very successful industry, connecting with domestic audiences and taking US production off the grid. This paper aims to explore the significant similarities between these two territories. To do so, it uses the study of the most relevant cases of dramatized fiction in each of the two countries.

Keywords: Dramatized fiction; Television; Case study; Spain; Mexico.

1. Introducción

Al igual que en otros territorios, la televisión, liberada del prolongado tiempo de espera del cine, es el primer medio en comprometerse con los problemas sociales contemporáneos urgentes, elaborándolos semana tras semana para un público de millones. En recientes series de ficción, la televisión española ha tratado los temas clave de la memoria histórica y la lucha por superar un pasado traumático; la relación cambiante con una América Latina que ahora es un socio comercial dominante en áreas tan diversas como la industria del entretenimiento y el tráfico de drogas; los placeres y problemas de los jóvenes en una época de crisis económica, y el legado del poscolonialismo y el terrorismo en el norte de África. Llama la atención que estos temas se han abordado de forma más infrecuente e incompleta en los largometrajes españoles contemporáneos.

Mientras tanto, en México la ficción televisiva ha representado en los últimos años, con carácter sorprendentemente gráfico, los nuevos modos de masculinidad asociados con la rápida modernización (incluida una atención especial a los asuntos *queer*); las costumbres sociales y sexuales del nuevo sector demográfico de los jóvenes profesionales urbanos; el tema tabú de la raza, un trauma heredado del período colonial, que alguna vez se consideró irrelevante para una nación supuestamente mestiza y, tal vez el tema más urgente del día, la corrupción política y los asesinatos extrajudiciales, ambos relacionados con el narcotráfico. Una vez más, estas temáticas han recibido menos atención en el cine mexicano, que actualmente está polarizado (como en España) entre comedias populistas y películas de arte minimalistas, comisionadas y exhibidas en festivales extranjeros con solo una audiencia limitada en su propio país.

Si bien los temas sociopolíticos de las series recientes son valiosos en sí mismos, desafiando a los espectadores a abandonar los prejuicios de larga data y enfrentar un cambio social rápido, estos dramas, transmitidos por canales públicos y privados (incluido HBO Latinoamérica), también son notables por su estética. Los nuevos dramas tienen altos valores de producción (fácilmente equiparables al cine), narraciones intrincadamente tramadas y personajes convincentemente ambivalentes. Por lo tanto, son claramente dignos del análisis textual minucioso que aún no han recibido.

Además, la distribución de estas series es cada vez más amplia. La mayoría de las ficciones analizadas en este trabajo están disponibles no solo en DVD, tanto oficiales como piratas, sino también en las plataformas de *streaming* de Netflix, Amazon o Hulu. Es más, como testimonio de la convergencia mediática que está muy estudiada en otros países pero aún menos examinada en España y México, los fieles seguidores de estas ficciones han publicado sus propios *mash ups* o montajes en YouTube, plataforma que también alberga, en violación

de los derechos de autor, muchos episodios completos. Los fanáticos también han dejado una rica y completa evidencia de su compromiso con estos textos en foros de internet y redes sociales.

Sin embargo, este corpus impresionante de drama televisivo se descuida tanto en España como en México. Y nuestra propuesta de televisión de calidad en los dos países puede resultar desorientadora para académicos y críticos en ambos territorios. Los motivos de esta negligencia son complejos. Incluso fuera de Estados Unidos, los estudios y las críticas de televisión están principalmente orientados hacia la producción en Estados Unidos y en lengua inglesa, especialmente el aclamado canon de calidad de HBO (los periódicos españoles revisan reverentemente nuevos episodios de series norteamericanas, pero suelen ignorar los suyos). En ambos países, la televisión local todavía es despreciada por la élite educada y sigue afectada negativamente por su colaboración con gobiernos autoritarios (la dictadura franquista de cuarenta años en España, el régimen del PRI de setenta años en México). Una programación de televisión amplia y diversa se reduce erróneamente al discurso dominante de la «telebasura» en España y la «telenovela» en México. Si bien los espectadores promedian unas cuatro horas al día frente a la pantalla pequeña (visitan los cines solo tres veces al año), muchos niegan incluso ver la pantalla pequeña (OBITEL). Por lo tanto, existe una resistencia y un escepticismo generalizados a la existencia misma de la televisión de calidad en ambos países. En cambio, los estudios televisivos en inglés han explorado esta compleja y contradictoria cuestión de calidad durante unos treinta años.

A diferencia del caso de los países anglófonos, los estudios de televisión, o más propiamente la disciplina conocida como comunicación, se ubica dentro de las ciencias sociales tanto en España como en México. Aunque los académicos nacionales proporcionan evidencia invaluable para las políticas gubernamentales, las mentalidades corporativas y la recepción de la audiencia, su trabajo tiende a centrarse en las instituciones en lugar de los textos. Por lo tanto, es un objetivo de este trabajo poner en diálogo debates clave en los estudios de televisión angloamericanos, situados más bien en las humanidades y enfocados en el análisis textual, con una novedosa producción en español, para ofrecer las primeras lecturas minuciosas de unas series españolas y mexicanas.

El detallado análisis estilístico realizado coincide con la aparición de la estética como tema clave en los estudios de televisión generales, uno que aún ha encontrado poco eco en la investigación sobre España y México. Basándose en las prácticas nacionales de producción y recepción (a base de la investigación de archivos en Madrid y la Ciudad de México) y en las teorías anglófonas de análisis textual, se ofrece el primer estudio del drama televisivo de calidad

en dos países donde, a diferencia de otros lugares, todavía no se reconoce que la televisión ha desplazado al cine como el medio creativo que da forma a la narrativa nacional. Como sociedades dramatizadas, España y México se ven reflejadas y refractadas por la nueva ficción en la pantalla chica.

Esta introducción esbozará el campo audiovisual en España y México y establecerá el contexto empírico y teórico para los estudios de caso por venir. Citando a Raymond Williams (1989), la fuente del título del libro, vamos a argumentar que, más allá de la distracción y el flujo, el drama de calidad «satisface para el público español y mexicano una necesidad de imágenes, de representaciones, de ver cómo es la vida ahora». Ya podemos pasar a examinar en detalle las imágenes, representaciones y, de hecho, la vida que se explora en cada serie.

En el caso de España, se analizan cuatro casos sobre temas y textos, transmitidos por canales públicos y privados. El primer caso seleccionado trata el género de las miniseries como memoria histórica en dos ejemplos del mismo año que difuminan el límite entre los hechos y la ficción: *23-F, el día más difícil del Rey* (RTVE, 2009) y *Marisol* (Antena 3, 2009). Después de esbozar el debate aún crispado sobre la herencia de la dictadura y la transición a la democracia, el capítulo primero se centra en una dramatización de un intento de golpe militar, que atrajo a la mayor audiencia en la historia de la televisión española y marcó la primera vez que el Rey había sido representado por un actor en el medio. El segundo estudio de caso trata de una controvertida película biográfica de la mayor estrella cantante del último período franquista, que encarna las tensiones de la transición. Irónicamente, mientras la gran narrativa del Estado se reduce al drama doméstico (el Rey está recluido con sus parientes en su palacio), la historia aparentemente trivial de una celebridad popular documenta la historia imprescindible, pero discontinua e inconclusa, de las mujeres modernas en España.

También se estudia la política de género sexual, pero se relaciona con un nuevo contexto transnacional para España y la televisión española. Tratando un ejemplo único, la adaptación de una narco-novela colombiana a un contexto español muy diferente (*Sin tetas no hay paraíso* [Tele 5, 2008-2009]), se documenta la relación extensa, pero compleja y contradictoria, entre la televisión española y la latinoamericana, antes de centrarse en las innovaciones traídas al formato original por el *remake* español. La principal de ellas es un enfoque obsesivo en el cuerpo masculino (a menudo desnudo y herido), una sorprendente tendencia en una serie atacada ferozmente en España por supuestamente objetivar los cuerpos de las mujeres.

Por otro lado, se realiza un recorrido del género juvenil en España, un tema poco estudiado en comparación con Estados Unidos. Continúa sugiriendo

que dos series simultáneas de la misma cadena, una vez más objeto de un implacable ataque por parte de los críticos y políticos españoles, proponen una inesperada resolución de problemas sociales que son esenciales para su público juvenil. Por lo tanto, la narración misteriosa de *El internado* (Antena 3, 2007-2010) monta una alegoría elaborada desde el debate sobre la memoria histórica, incluso aludiendo oblicuamente a la controversia sobre la excavación de fosas comunes de las víctimas de la guerra. Otro drama ambientado en la escuela secundaria, *Física o química* (Antena 3, 2008-2011), hasta ahora considerado como explotador e incluso responsable de disturbios entre adolescentes, explora la homosexualidad juvenil y la inmigración de maneras que claramente califican como éticamente serias, así como políticamente progresistas.

El último caso analizado sobre España trata sobre la televisión poscolonial, un tema aún poco estudiado en *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2014-2015) y *El Príncipe* (Tele 5, 2014). Después de explorar la relación mediática entre la metrópoli española y su antiguo protectorado marroquí, el capítulo ofrece una descripción detallada de dos series excepcionales. La primera es un exuberante romance histórico ambientado en la década de 1930, que toma el trabajo de la costura femenina como una metáfora de las relaciones internacionales. El segundo es un crudo drama policial que explora las bandas de narcotraficantes y terroristas en el enclave español contemporáneo de Ceuta. Ambas series están parcialmente rodadas y ambientadas en el norte de África, una región que encarna una herencia espinosa para España y que el cine reciente no ha sabido investigar.

La segunda parte del trabajo está dedicada a México, y se examina el corpus único de drama de calidad producido por Canal Once, una cadena educativa nacional gratuita, sin precedente en el país; así como la primera serie mexicana de la red de suscripción *premium*, HBO Latin America.

Se analiza *X/Y* (Canal Once, 2009-2012), la primera de las series modernas de la cadena que, atacando el tópico del machismo mexicano, toma como tema la crisis en la virilidad contemporánea. Ambientada en una revista ficticia, este drama de lugar de trabajo aborda el conflicto entre el interés público y el beneficio privado en los medios de comunicación, incluso mientras explora las relaciones entre modelos variados de hombres: viejos y jóvenes, ricos y pobres, heterosexuales y homosexuales. Más concretamente, las escenas de sexo entre hombres provocaron quejas de las autoridades mexicanas. Sin embargo, la misión educativa de Canal Once, previamente expresada en modestos documentales, se extiende aquí en una innovadora ficción que propone nuevos caminos para los hombres en el México moderno.

Abordando en detalle el debate angloamericano sobre la estética en los estudios de televisión, *Soy tu fan* (Canal Once, 2010-2012), una comedia romántica mexicana revisionista (dirigida por cineastas y protagonizada por una actriz de cine), es un ejemplo de la televisión cinematográfica o «centrífuga», al trasladarse desde su premisa inicial para abrazar un amplio contexto social. Por el contrario, *Pacientes* (Canal Once, 2012-2013), un drama a pequeña escala sobre la terapia de grupo, es «centrípeto», ya que se introduce dentro de las complejas psicologías de sus personajes. Por lo tanto, ambas series se involucran en tipos muy diferentes de complejidad que, sin embargo, se puede relacionar con la estética de la televisión de calidad.

Se amplía además el enfoque en género y política sexual para abarcar la raza y el origen étnico en la serie *Crónica de castas* (Canal Once, 2014). Comenzando con un recorrido histórico de la compleja representación de la raza en la cultura visual mexicana (pintura, cine y televisión), continúa tratando un ejemplo único de una serie centrada en ese tema reprimido. Filmada y ambientada en un barrio de clase trabajadora de la Ciudad de México, esta serie traza las problemáticas consecuencias de la mezcla étnica en México, presenta personajes indígenas poco vistos (y oídos) de diferentes tipos y amplía su enfoque para abrazar a los judíos, los vascos y las mujeres transgénero de la capital. Los temas espinosos de la raza, el género, la religión y la clase social se compaginan en este drama imprescindible.

Finalmente, el último caso trata la primera serie de HBO Latinoamérica que se realizará en México, *Capadocia* (2008-2014). Se pregunta cómo «el efecto HBO», un paradigma de televisión de calidad que está muy documentado para Estados Unidos, se transforma en un nuevo territorio y ecología televisivos. La elección de un drama carcelario para mujeres no solo conecta este drama con ejemplos transnacionales que abordan la ley y la justicia penal; también, en este nuevo contexto, facilita una conexión con el género melodramático nacional que es la telenovela mexicana. Se propone además que la autoría de la serie debería asignarse menos a HBO que a la productora mexicana Argos, que ya llevaba produciendo dramas socialmente conscientes y políticamente progresivos durante unos veinte años.

La conclusión del trabajo explora la relación entre la calidad de la televisión tratada en él y la llamada «televisión corriente» de España y México (la telebasura, la telenovela). Argumenta, finalmente y en contra de la formación de cánones, que ambos géneros ocupan sus respectivos lugares dentro de un campo cultural común en el que son inextricables entre sí.

2. Contextos y conceptos

Milly Buonanno, la decana de los estudios televisivos de Europa, ha esbozado una visión magistral del concepto de calidad en la disciplina, citando a una amplia gama de fuentes a lo largo de unos veinte años. En «La televisión de calidad y las normas transnacionales» (una conferencia leída en el Graduate Center, City University of New York, el 21 de noviembre de 2014, de la que la autora me proporcionó una copia escrita), Buonanno comienza por reconocer que el tema de la calidad está «plagado de complejidades y contradicciones, remitiendo a la estética y la ética, a los valores de producción y los placeres de consumo, a las formas y los contenidos, a la tecnología y la cultura» (1). Un regreso al régimen subjetivo de la preferencia personal en un intento de resolver este problema solo se enfrentaría a la crítica inspirada en Bourdieu de los determinantes sociales del gusto, un debate que Buonanno llama «agotador». Mientras tanto, en un contexto industrial, el término de la calidad «convenientemente multifuncional» se ha convertido en un «ritual estratégico», destinado solo a «construir el prestigio cultural y lograr los elogios críticos» (2).

Sin embargo, en un país como Italia, la televisión de calidad se considera un «oxímoron», dada la duradera indiferencia hacia el medio de parte de los círculos intelectuales y académicos (lo mismo es cierto para España y México). En otros lugares, sin embargo, ha habido «una profusión sin precedentes de trabajos académicos» sobre el tema durante la última década (3), provocada por la llamada «segunda edad de oro» del drama de horario estelar de Estados Unidos que se muestra principalmente en canales de cable de nicho (4). Mientras que anteriormente los eruditos «vieron la seducción pero no fueron seducidos», ahora ellos mismos han sucumbido a la «telefilia». Los críticos anglófonos reafirmaron el valor del medio, devolvieron la estética a la agenda académica e hicieron análisis textuales profundos y sofisticados.

Si bien estos variados estudios reflejan un «anhelo de legitimación» (para la televisión y para los estudios de la televisión), también dan testimonio de un «abrazo casi universal de la televisión estadounidense como el único corpus de textos televisivos dignos de consideración académica a propósito de la calidad» (6). Como era de esperar, Buonanno cuestiona esta suposición, ya que se basa en «modelos académicos de preferencia y valoración [que] ayudan a naturalizar las jerarquías de relevancia y valor» (8). Porque si se supone que es «autoevidente» la oposición entre el drama de calidad de EE.UU. y el resto de la televisión global, este (enorme) resto se ve «relegado hacia la invisibilidad». Argumentando en contra de esta universalización de las virtudes americanas adaptadas para el canal canónico de HBO («la complejidad narrativa, la impresionante visualidad, la ambición cinematográfica» [9]), Buonanno

propone «una gama de diferentes concepciones y concretizaciones del logro artístico y de la relevancia temática», gama ya existente en diferentes culturas televisivas (10).

Irónicamente, esta propuesta de una académica europea va en contra de la sabiduría convencional fuera de Estados Unidos. Por ejemplo, en Italia, siguiendo la lógica de que «un buen objeto necesita ser puesto en oposición a otro malo», la televisión nacional «se ha convertido en el blanco de una incesante crítica vitriólica» (11). Una vez más, lo mismo es cierto para España y México. Incluso en revistas académicas, la televisión italiana ha sido estigmatizada como una «pesadilla... el horror gótico de los *reality shows*» (13). Sin embargo, históricamente, Italia tiene su propio modelo de la calidad, basado (según Buonanno) en una «afinidad electiva... una asociación particular de forma y contenido» (15). Esa forma es la miniserie (también común en España) y ese contenido es literario, histórico, religioso, biográfico y sociopolítico, caracterizado, en resumen, por un «alto grado de respetabilidad cultural» (18). Esta tradición (análoga al canon de calidad del Reino Unido) ha sido «repudiada por el romance transatlántico con el drama de calidad estadounidense» (19). Irónicamente una vez más, los europeos durante décadas rechazaron la producción estadounidense como un «objeto malo... contra el cual el drama nacional se presentó como un baluarte de la calidad» (20). Dada la volatilidad de tales cambios en el gusto, Buonanno termina con una petición por el «pluralismo» en los estudios de la televisión, una apertura a una «gama de cualidades diferentes y contradictorias».

Parece modesto sugerir, como lo hace Buonanno, que debemos permanecer abiertos a «tradiciones fundamentales de calidad [fuera de Estados Unidos] que aún cumplen funciones culturales relevantes al dispensar [a sus audiencias] placeres y conocimientos de las cosas del mundo». Sin embargo, como se mencionó anteriormente, y a pesar del todavía poderoso antiamericanismo, los críticos y académicos españoles y mexicanos también albergan una virulenta hostilidad hacia su propia televisión nacional que les impide reconocer los placeres y el conocimiento que esa brinda al público nacional.

Sin embargo, aunque los dramas televisivos en España y México se ven obligados por la negligencia a retirarse a la misma invisibilidad discursiva, los entornos de los medios de comunicación de las dos naciones no podrían ser más diferentes. Como se evidencia en este trabajo, las fuentes también son variadas. España cuenta con la página web independiente www.formulatv.com, que ofrece extensa información sobre los procesos de producción y de la recepción de la audiencia. No existe un equivalente para México, que se beneficia, sin embargo y a diferencia de España, de un asiduo periodista especialista (Álvaro Cueva del

diario Milenio), a quien se recurre extensamente en este trabajo. Por el contrario, ambos territorios están cubiertos por la invaluable encuesta académica anual de OBITEL, el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva.

Si pasamos a la programación en los dos países, la pequeña pantalla española está llena y competitiva. Televisión Española (TVE), la emisora pública fundada en 1956, ha luchado por la participación de la audiencia desde la década de 1990, cuando surgieron los principales canales nacionales de transmisión gratuita Antena 3 y Telecinco (existe también una gama de canales regionales en castellano y otros idiomas nacionales y un canal de pago bien establecido, Canal +). Con el apagón analógico ya hecho realidad, los españoles ahora se encuentran, a pesar de la continua hegemonía de varias cadenas y sus canales digitales aliados, en una era de «abundancia» televisiva (Ellis, 2002).

Sin embargo, TVE incluso en apuros aún puede proporcionar programación especial que une a la nación (a menudo en forma de la miniserie, tan apreciada en Italia); mientras tanto los dos grandes canales privados transmiten regularmente series que atraen a audiencias por millones e involucran tradiciones distintivas de calidad. Por ejemplo, la larga duración de los episodios españoles, que excede la norma internacional, requiere un reparto más grande y una trama más compleja que en otros países; y las series españolas aún persiguen a la audiencia familiar generalista, que en otros lugares se considera arcaica. La programación tardía de las series españolas, que a menudo se extienden más allá de la medianoche, también es una característica distintiva de la ecología televisiva nacional.

La televisión mexicana, por el contrario, sigue en la era anterior de la «escasez» (Ellis, 2002) con una reforma liberalizadora de las telecomunicaciones propuesta por el gobierno solo en 2014 cuyos efectos aún se desconocen. Basado inicialmente en el modelo estadounidense de transmisión privada, el medio ha estado dominado hasta ahora (como tantas otras áreas de la industria mexicana) por un duopolio: el gigante mediático Televisa, amado y detestado por sus telenovelas, y su rival más pequeño, Azteca, fundado como los canales privados españoles en la década de 1990, cuyas innovaciones iniciales en la programación se suelen olvidar. Cadena 3, un canal híbrido más experimental con el lema «Más abierto que nunca» (servicio gratuito en el Valle de México, servicio de pago en otros lugares), ha logrado poca presencia en el mercado. Mientras tanto, la transición digital pospuesta, que en teoría debería proporcionar más opciones, comenzó tan solo en un estado en 2015.

Mientras que en un libro anterior (*Mexican Screen Fiction*) he tratado ficciones excepcionales de las redes dominantes (dramas unitarios o series semanales de corta duración), aquí me enfoco en obras de canales minoritarios: la

emisora pública Canal 11 (el canal educativo más antiguo en América Latina) y HBO América Latina (la rama regional de la cadena de cable *premium* estadounidense). Más allá de la evidente calidad artística y la complejidad narrativa de las series elegidas para el análisis (que rivalizan con las ficciones estadounidenses sin ser subsumidas por ellas), mi énfasis en los márgenes de la parrilla se justifica aún más por los cambios recientes en los hábitos de visualización en México. Por ejemplo, la audiencia de la «TV corriente» ha disminuido (y se ha vuelto más humilde) a medida que ha aumentado el número de suscriptores a la televisión de pago. De esto se deduce que podemos estar presenciando un cambio en el *habitus* televisivo en el que el modelo dominante, con sus formatos ahora anacrónicos (a menudo versiones de programas anteriores), está actualmente bajo presión. Sin embargo, sigue siendo cierto que ese modelo dominante (las telenovelas de Televisa de horario estelar durante la semana laboral) es sorprendentemente diverso: se han transmitido seriales con conciencia social junto con los romances tradicionales de cuento de hadas durante unos veinte años. Por otra parte, la programación diaria interactúa de forma impredecible con los títulos de «calidad» examinados aquí.

La hostilidad de la élite a la televisión en España y México (por lo menos tan intensa como la expresada en Italia) está en desacuerdo con la preferencia de la audiencia general por la producción local, y su falta de interés por las series de EE.UU. aclamadas por la crítica. Dos estudiosos destacan por su trato comprensivo del medio en sus países de origen. Manuel Palacio, autor de una historia de la televisión española y un estudio enciclopédico del papel de ella en la transición de la dictadura franquista a la democracia liberal (La televisión), ha propuesto la «pedagogía» como la característica distintiva de un medio muy despreciado en España (Historia). A pesar de su nacimiento contaminado durante la dictadura, argumenta Palacio, la emisora pública TVE desempeñó más tarde un papel vital en la educación de los ciudadanos para una sociedad nueva y democrática en la que no tenían experiencia. Del mismo modo, en México, Guillermo Orozco (2001) también ha propuesto a través de su concepto de «televidencia» que incluso las despreciadas telenovelas tipo *Cenicienta* sirven como una educación sentimental y social para sus audiencias leales y humildes («Audiencia» 165). Su investigación empírica en la recepción sugiere que las mujeres espectadoras utilizan este tipo de programas para enseñar a sus hijas una escéptica moraleja que contradice la premisa de cuento de hadas de los seriales que ven juntas. Esa moraleja coincide más bien con el título de una telenovela transmitida por Televisa en 2015: *Yo no creo en los hombres*.

Mientras que tal «televisión corriente» tradicional no cumple siempre con el criterio de Williams para el drama en una sociedad dramatizada (no

muestra «lo que es la vida ahora»), comparte lo que Buonanno llama «una afinidad electiva» o «una asociación particular de forma y contenido» con la programación de calidad examinada en este libro, aun cuando esta busca distanciarse de polo opuesto con el fin de establecer su propia legitimidad. Ahora podemos pasar a examinar cómo esas series de televisión en España y México, en palabras de Buonanno una vez más, dispensan «los placeres y el conocimiento de las cosas de su mundo» a sus respectivos públicos nacionales.

Referencias bibliográficas

- BUONANNO, M. (Noviembre de 2014). Quality Television and Transnational Standards. Conferencia leída en el Graduate Center, City University of New York.
- ELLIS, J. (2002). *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. I. B. Tauris.
- OROZCO GÓMEZ, G. (2001). Audiencias, televisión y educación: una deconstrucción pedagógica de la «televidencia» y sus mediaciones. *Revista Iberoamericana de Educación*, 27, 155-175.
- PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- (2012). *La televisión durante la Transición española*. Cátedra.
- SMITH, P. J. (2014). *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Polity.
- (2015). Report on Morelia International Film Festival, 17-26 October 2014. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 12.2, 197-207.
- WILLIAMS, R. (1989). *On Television*. Routledge.