

Lo nacional y lo global en la telenovela brasileña: identidades culturales, imaginarios contemporáneos y oferta en VoD

National and Global in Brazilian Telenovela:

Cultural Identities, Contemporary

Imaginary and Offer on VoD

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7484>

LUCAS MARTINS NÉIA¹

<http://orcid.org/0000-0003-1638-796X>

ANDREZA PATRICIA

ALMEIDA SANTOS

<http://orcid.org/0000-0001-6628-8340>

Discutimos las tensiones entre lo nacional y lo global en *Huérfanos de su Tierra* (Órfãos de Terra, Globo, 2019). Telenovela brasileña que aborda el drama de los refugiados y propone una nueva lógica en la oferta de ficciones de TV de larga serialidad en sistemas de Video on Demand. Señalamos que el formato telenovela busca detenerse en la centralidad del escenario audiovisual brasileño por medio de la fusión de relatos melodramáticos con tecnologías e imaginarios contemporáneos compartidos globalmente. Fruto de esa relación dialógica, el Brasil de *Huérfanos de su Tierra* es el refugio, y la identidad nacional se afirma en la diversidad cultural.

PALABRAS CLAVE: Telenovela; Brasil; nacional; global; refugio; Video on Demand.

The paper discusses national and global interactions from Orphans of a Nation (Órfãos de Terra, Globo, 2019), a Brazilian telenovela that approaches the refugee drama and proposes a new logic in the offering of long-form TV fictions on Video on Demand systems. It is argued that telenovela's format seeks to keep the centrality in the Brazilian audiovisual scene by investing on fusing melodramatic narratives with contemporary technologies and imaginaries shared around the globe. Reflecting this dialogical relationship, the Brazil of Orphans of a Nation embodies the refuge – where the national identity is supported by cultural diversity.

KEYWORDS: Brazil, Telenovela; National; Global; Refuge; Video on Demand.

¹ Cómo citar:

Martins Néia, L. & Almeida Santos, A. P. (2020). Lo nacional y lo global en la telenovela brasileña: identidades culturales, imaginarios contemporáneos y oferta en VoD. *Comunicación y Sociedad*, e7484. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7484>
Universidad de Sao Paulo, Brasil.

lucas_martins_neia@hotmail.com; andrezapas@usp.br

Fecha de recepción: 30/05/19. Aceptación: 07/11/19. Publicado: 05/02/20.

En abril de 2019, tras transmitir el primer capítulo de la telenovela *Huérfanos de su Tierra* (*Órfãos da Terra*) a las seis de la tarde, la emisora brasileña Globo anunció que el resto de los capítulos de esta ficción estarían disponibles en su plataforma de *Video on Demand* (VoD), Globoplay, con un día de antelación a su exhibición por televisión. Es la primera vez que la empresa adopta esta estrategia en una telenovela, la cual no es un producto televisivo cualquiera, y que a lo largo de los años se incorporó a la cultura de Brasil de tal forma que pasó a caracterizarse por ser una verdadera “narrativa de la nación” (Vassallo de Lopes, 2009), y esto en un momento en el que se discute el protagonismo de las series en el escenario audiovisual global.

Las convenciones formalizadas en el proceso histórico de la telenovela brasileña demandan una “novedad” en cada nueva ficción, como un tema social que la diferencie de sus antecesoras y sea capaz de provocar el interés, el comentario y el debate de los telespectadores y de otros medios (Vassallo de Lopes, 2009). La “novedad” propuesta por la narrativa de *Huérfanos de su Tierra* es el universo de los refugiados: personas de diversos lugares del mundo que –víctimas de guerras, conflictos, persecuciones, razones económicas o desastres naturales– se sienten obligadas a dejar su país y a buscar refugio en otros sitios.

Lo que llama la atención es el hecho de que esta telenovela plantea la discusión de un tema de apelación más global que nacional –la ficción televisiva brasileña siempre intentó tratar problemáticas explícitamente vinculadas a la esfera pública del país–. No obstante, la trama propone construir un Oriente² que en diferentes niveles dialoga tanto con flujos transnacionales de narrativas televisivas en América Latina –modelos melodramáticos que, provenientes de paí-

² Consideraremos “Oriente” no necesariamente una porción geográfica, sino lo que Said (2008) toma como invención cultural y política de la colonización europea, es decir, países, sociedades y grupos al este de Europa que todavía hoy son retratados por la cultura occidental mayoritariamente bajo el signo del exotismo e inferioridad. El propio autor tiene en cuenta que esa noción de “Oriente” puede parecer extraña a las Américas, donde el término está más asociado al Extremo Oriente, principalmente a China y a Japón.

ses como Turquía e India, tienen en el exotismo una de las razones de su éxito— como con una tradición en la teledramaturgia brasileña referente a las representaciones orientales. También se profundiza en la utilización de dispositivos naturalistas y documentalistas que principalmente a partir de la década de 1990, pasaron a demarcar aún más la especificidad de la telenovela brasileña frente a otros paradigmas dramáticos latinoamericanos.³

De esta forma identificamos en *Huérfanos de su Tierra* —tanto en los planes temático-narrativo y de la puesta en escena, como en la estrategia de distribución adoptada para la telenovela— lo que Sinclair (2014) llama *glocalización*. Es decir, la adaptación selectiva de ideas y formas globales a mercados locales, nacionales y regionales. Sin embargo, este fenómeno no parte en primer lugar de un nivel institucional, esto es, no reside en la negociación de guiones o de derechos para la producción de programas televisivos, sino de la sensibilidad de Thelma Guedes y de Duca Rachid, las guionistas, y del equipo de producción de la trama, a una contemporaneidad transnacional, caleidoscópica y multidimensional. Además, por supuesto, del *know how* y de la experiencia de Globo en la percepción de los movimientos de mercado. Así, el melodrama emerge como articulador de las tensiones entre lo nacional y lo global, y la telenovela, de esta forma, todavía se muestra capaz de traducir las contradicciones socioculturales del ambiente brasileño.

Basados en el supuesto de que la exploración en profundidad de un solo caso, desde una perspectiva hologramática⁴ nos permite así comprender una realidad más amplia (Becker, 1997), consideramos *Huérfanos de su Tierra* para reflexionar acerca de los impactos del ad-

³ Mazziotti (1996) señala seis grandes modelos de producción de telenovela en América Latina: el brasileño (Globo), el mexicano (Televisa), el de Miami (EE.UU.), el argentino, el venezolano y el colombiano.

⁴ En un holograma, el punto más pequeño de la imagen contiene casi toda la información sobre el objeto representado. Esta idea, según Morin (1999), ilustra un principio constitutivo de los mundos biológico y sociológico: de que el todo está presente en las partes y las partes presentes en el todo, para lo cual el autor precisamente da el nombre de hologramático.

venimiento de una cultura transnacional –disparadora y síntoma de re-configuraciones que involucran la producción, la oferta y el consumo de contenidos televisivos– en los dominios de la telenovela brasileña. La trama cumple los requisitos enumerados por Pires (2008, p. 183) con respecto a la selección de un caso para estudio: “la pertinencia teórica; las características y la calidad intrínseca del caso; tipicidad o ejemplaridad; la posibilidad de aprender con el caso elegido; su interés social; su accesibilidad a la investigación”.

Para demostrar el camino de nuestro pensamiento interpretativo, hemos estructurado el artículo en tres partes que están interrelacionadas. Junto con un breve sondeo de las telenovelas brasileñas que trabajaron con representaciones sobre el Oriente, realizamos una revisión bibliográfica sobre la cuestión de las identidades en un mundo de flujos transnacionales de cultura y movimientos masivos, insertando las prácticas comunicacionales vinculadas a la ficción televisiva dentro de un orden político postnacional. A partir de este marco teórico-epistemológico, pasamos al análisis de los primeros 24 capítulos de *Huérfanos de su Tierra*, exhibidos del 2 al 29 de abril de 2019,⁵ utilizando, cuando es necesario, autores que nos ayuden a dimensionar el alcance y las especificidades del fenómeno de la telenovela en Brasil. Finalmente, ubicamos nuestra discusión bajo las nuevas dinámicas observadas en la relación entre los llamados nuevos medios y los medios tradicionales, observando cómo la distribución de *Huérfanos de su Tierra* refleja el aspecto tecno-marketing de un movimiento que apunta a combinar los rasgos identificadores de las narrativas audiovisuales nacionales con nuevos datos tecnológicos.

⁵ La delimitación de este corpus se debe a dos factores principales: (1) *Huérfanos de su Tierra* se encontraba al comienzo de su exhibición en el periodo de ejecución del presente trabajo; (2) de acuerdo con las reglas del sector de la dramaturgia diaria de Globo, los primeros 24 capítulos de las telenovelas son aquellos escritos estrictamente por los autores principales, sin la ayuda de sus colaboradores.

ORIENTALISMO, MIGRACIONES MASIVAS Y
MEDIOS DE COMUNICACIÓN: NOTAS PARA PENSAR LA
TELENOVELA BRASILEÑA EN UNA REALIDAD TRANSNACIONAL

Desplazamientos, comunidades, identidades. Sin duda las migraciones masivas y la cultura transnacional desvelaron un contexto en el que la diferencia cultural es cada vez más desterritorializada (Gupta & Ferguson, 1997). Como consecuencia de la modernidad que posibilitó interacciones y acercamientos entre lo local y lo global, el advenimiento de una conciencia postcolonial sacó a la luz la realidad de las culturas híbridas en la que pueblos refugiados y migrantes desplazados y sin Estado son solo la forma más completa de una realidad más amplia.

Este es el telón de fondo que subyace la narrativa de la telenovela *Huérfanos de su Tierra*. Con una trama fantástica y melodramática extrema con *sheiks* árabes y amores imposibles, unificada a un tema emergente y propio de un mundo postmoderno: la migración humana (Appadurai, 1996; Gupta & Ferguson, 1997). El abordaje de la cuestión de los refugiados planteado por la obra demuestra cómo la telenovela brasileña busca adaptarse a los nuevos paisajes formados a partir de migraciones transnacionales en la actualidad (Zanforlin, 2016) al tratar el tema de una familia de sirios que había huído de la guerra en su país y que busca reestablecer sus vidas en Brasil, tierra reconocida por la diversidad cultural.

Esta no es la primera vez que se representa la etnia árabe o de otras civilizaciones al este de Europa en una ficción televisiva en Brasil. El periodo entre 1951 y 1968, considerado como fase de *fantasía* (Ham-burger, 2005) o *sentimental* (Vassallo de Lopes, 2009) de la telenovela brasileña, fue marcado por folletines con enredos fuertemente melodramáticos, “con sus personajes de nombres extranjeros viviendo dramas pesados, diálogos formales y trajes pomposos, ambientados en tiempos y lugares exóticos” (Vassallo de Lopes, 2009, p. 25). De este periodo destacan telenovelas como *O Sheik de Agadir*⁶ (Globo, 1966) –fantasía que transcurría en Marruecos de finales de la Segunda Guerra Mundial, mezclando árabes, alemanes nazis y franceses– y *O Homem Proibido*

⁶ *El Sheik de Agadir*, en traducción literal.

*Demian, o Justiceiro*⁷ (Globo, 1967), ambientada en un principado de la India a finales del siglo XIX.

A partir de los años setenta, ya en el periodo *nacional-popular* (Hamburger, 2005) o *realista* (Vassallo de Lopes, 2009) de la telenovela, cuando las narrativas comienzan a invertir en el constructo de un Brasil “moderno”, pero siguen utilizando el modo ético y emocional de conceptualización y dramatización del melodrama, se representaron a los árabes con estereotipos presentes en la cultura popular y en la literatura brasileña (Porto, 2018); como la del inmigrante sirio-libanés que se dedica al comercio de despojos en las grandes ciudades o circula por los rincones del interior y se le conoce como “turco”.⁸ Esta representación puede ser vista en telenovelas como *Gabriela* (Globo, 1975), *Éramos Seis* (Tupi, 1977), *El Astro* (*O Astro*, Globo, 1977), *Los Inmigrantes* (*Os Imigrantes*, Bandeirantes, 1981) y *Tieta* (Globo, 1989).

En la llamada *fase de invención* (Hamburger, 2005) o *naturalista* (Vassallo de Lopes, 2009) de la telenovela brasileña, marcada por la puesta en escena de hechos o temas sociales y políticos que se refieren explícitamente a la vida de la nación, obras exitosas como *El Clon* (*O*

⁷ *El Hombre Prohibido/Demian, el Justiciero*, en traducción literal. En aquella época, los programas de TV en Brasil aún no estaban al aire en cadena nacional. En Río de Janeiro, primera plaza donde Globo exhibió esta obra, la titularon *O Homem Proibido* (*El Hombre Prohibido*). Para exhibirla en otras ciudades brasileñas, como São Paulo, se modificó el título por *Demian, o Justiceiro* (*Demian, el Justiciero*) <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-homem-proibido-1967-/o-homem-proibido-1967-censura.htm>.

⁸ “La designación de “turco” fue creada por políticos brasileños para referirse a los viajeros portadores de pasaportes emitidos por el Sultanato Otomano, desde el finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Después de la creación de Siria y Líbano como entidades geopolíticas bajo el mandato colonial francés en la década de 1920, las listas de inmigración brasileñas incluyeron las categorías “sirio” y “libanés”. Sin embargo, desde finales del siglo XIX hasta el presente, el término “turco” generalmente ha sido utilizado [en Brasil] por la élite y el pueblo en general para designar a las personas con origen de Oriente Medio” (Karam, 2009, citado en Porto, 2018, p. 322).

Clone, Globo, 2001) e *India: Una Historia de Amor*⁹ (*Caminho das Índias*, Globo, 2009) persistieron en la construcción de una imagen del oriental como exótico y distante de la realidad sociocultural de Brasil; aunque la primera logró hacer una lectura positiva acerca de árabes y musulmanes en un escenario marcado por los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 (Porto, 2018). Así, las creencias, los valores, las aspiraciones y las enseñanzas religiosas de estos pueblos se han presentado como contrapunto entre nosotros (los brasileños occidentales) y ellos (los “otros”, orientales).

El teórico palestino Said (2008) utiliza los conceptos de Orientalismo e Imperialismo para reflexionar sobre las construcciones de Oriente realizadas por el Occidente. Considerando que las mutaciones tecnológicas de los últimos siglos han posibilitado una mayor aproximación entre muchas culturas y fronteras, el intelectual encuentra en el proceso de colonización y en la hegemonía eurocéntrica¹⁰ las raíces para entender el orientalismo. En este sentido, tomando el concepto no como una fantasía europea visionaria del Oriente, sino como un conjunto de teorías y prácticas que culminaron en un sistema de conocimiento relativo al Oriente construido a partir de la conciencia occidental, Said (2008) pone en relieve que el orientalismo es un discurso producido y ocurrido en el contexto de una interacción desigual entre diferentes poderes: intelectual, político, cultural y moral. En su entendimiento, el orientalismo es:

Un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces– Occidente. Así pues, una gran cantidad de escritores –entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio– han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e

⁹ También conocida como *Camino de Indias*, o simplemente *India*.

¹⁰ Al final, había sido fundamental la comprensión de las características de los pueblos colonizados para que los países de Europa planearan y perpetuaran el poder de forma no conflictiva o basada en la insatisfacción de los pueblos dominados (Said, 2008).

informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su “mentalidad”, su destino, etc. (Said, 2008, p. 21).

Said (2008) parte del supuesto de que el Oriente no es un hecho inerte por naturaleza. Creado por hombres, tal como el Occidente, el Oriente no es más que una idea que tiene su propia historia y tradición de pensamiento, así como un imaginario y un vocabulario que le proporcionaron realidad y presencia en y hacia el Occidente. En este sentido, como destaca Oliveira (2017, p. 21), el Oriente retratado en el orientalismo no es más que “un sistema de representaciones estructurado por un conjunto de poderes que introdujeron el Oriente al saber occidental”.

Por lo tanto, pensar la construcción del Oriente en telenovelas brasileñas es considerar un contexto donde una narrativa de la nación ya consolidada (Vassallo de Lopes, 2009) y su fuerte llamamiento a una identidad nacional suelen resultar en el refuerzo de una dicotomía entre “nosotros” y “ellos”, así como en el fortalecimiento de estereotipos sobre esos pueblos (Oliveira, 2017). De esta forma, se presenta un Oriente en estas narrativas por medio de una geografía imaginativa brasileña, trazada en términos de un Brasil moderno y articulado en contraposición a una África o Asia distantes y exóticas.

De acuerdo con Porto (2018), la telenovela *El Clon*, de Glória Perez, logró circular positivamente por ese umbral cuando privilegió las comparaciones entre árabes/musulmanes y brasileños/cristianos, que no acentuaban las diferencias, sino los acercamientos y las semejanzas. De esa forma, la ficción televisiva se aprovechó de un conjunto de ideas e imágenes ya consolidadas en la cultura brasileña con relación a los árabes para humanizarlos, al introducir a los telespectadores en una relación de alteridad en la que ellos se reconocían entre los personajes y en las situaciones escenificadas.

Incluso la dimensión estereotipada del melodrama puede constituirse en estrategia narrativa de acomodación de lo diferente, pues introduce el otro y promueve su reconocimiento en medio del público receptor. Además, al reanudar las viejas imágenes canónicas relacionadas a los inmigrantes de países árabes que vinieron a probar suerte a Brasil, *El Clon* utilizó una me-

moria ya familiar, cuyas representaciones forman parte del imaginario popular brasileño ya consagradas en la literatura y en la televisión por medio de muchos personajes “turcos” presentes en telenovelas anteriores (Porto, 2018, p. 349).

Por su parte, *India: Una Historia de Amor*, también de autoría de Glória Perez, no se mostró una telenovela tan matizada como *El Clon*. Con el intento de formar una identidad hindú coherente al mismo tiempo en que reforzaba una identidad brasileña, la obra se valió de un modelo narrativo occidental para narrar otro tipo de historia, “cuya posibilidad de acercarse a la realidad social y cultural del pueblo retratado dejó brechas y provocó imágenes distantes de las costumbres y de las creencias que deseaba abordar” (Costa & Maciel, 2015, p. 100). Envuelta constantemente en el ritmo de las canciones, en los colores de las indumentarias de los personajes y en una atmósfera fantasiosa, se presentó una India que no reflejaba la multiplicidad de factores sociales y la complejidad presentes en aquella sociedad.

En un panorama global, sabemos que los romances a partir del siglo XVIII proporcionaron los medios técnicos propicios para representar una comunidad imaginada nacional, en la medida en que su estructura narrativa reforzaba la construcción de un pasado y de un “nosotros” común identificado (Anderson, 2009). En Brasil, a lo largo de los últimos cincuenta años, la telenovela se ha convertido en figura central de la cultura y de la identidad del país (Vassallo de Lopes, 2009). Históricamente marcada por un imaginario de lo que sea la nación brasileña, su consolidación típicamente latinoamericana permitió construir la memoria social e identitaria de nuestros pueblos, convirtiéndose, al mismo tiempo, en memoria, archivo e identidad (Vassallo de Lopes, 2014).

Appadurai (1996) afirmó que los medios de comunicación crean una nueva inestabilidad en la producción y constitución de subjetividades de las sociedades modernas. Y al observar la forma en que los medios electrónicos transforman y aportan recursos para la autoimaginación como un proyecto de vida cotidiana, el antropólogo destaca las experiencias colectivas que proporcionan los medios de comunicación —que a menudo nos permiten pasar de una imaginación compartida a una acción colectiva más allá de los límites de las naciones—. Y concluye este

autor que el culturalismo es la forma en que las diferencias culturales tienden a convertirse en la era de los medios de comunicación y de las migraciones masivas.

En el mismo camino, Gupta y Ferguson (1992) argumentan que en un mundo de flujos transnacionales de cultura y movimientos masivos de poblaciones, los intentos de mapear el mundo como un conjunto de regiones o cunas se vuelven tan inadecuados como la delimitación de fronteras de lo que antes sería el “aquí” y el “allá”, el centro y la periferia, e incluso la colonia y la metrópoli.

En este escenario en que las divisiones geográficas, las diferencias culturales y los límites nacionales tienden a ser isomorfos (Appadurai, 1996; Gupta & Ferguson, 1992, 1997), se hace necesario pensar en el papel de los medios de comunicación en la consolidación de un orden político postnacional que sacó a la luz la realidad de esferas públicas de la diáspora que sobrepasan los límites de los Estados nación (Appadurai, 1996).

DIÁSPORAS ESCENIFICADAS Y LA CUESTIÓN DEL REFUGIO: EL CASO DE *HUÉRFANOS DE SU TIERRA*

Este es el *release* de la telenovela *Huérfanos de su Tierra* disponible en la plataforma Globoplay:

Diversas culturas, creencias, sueños, acentos y una sola nación: Brasil. La pareja Laila y Jamil desembarca en el país para intentar vivir el amor que los había unido en Oriente Medio.¹¹

Estas pocas líneas demuestran claramente cómo el melodrama y lo imaginario nacional siguen identificados de forma dialógica (Morin, 1999)¹² en la narrativa del drama televisivo brasileño contemporáneo.

¹¹ <http://globoplay.globo.com/orfaos-da-terra/p/11029/>

¹² Según Morin (1999, p. 300), la dialógica es “la unidad compleja entre dos lógicas, entidades o instancias complementarias, concurrentes y antagónicas que se alimentan una de la otra, se complementan, pero también se oponen y combaten”.

Sin embargo, como consecuencia de una sociedad globalizada, el constructo de Brasil ahora se basa en la idea de diversidad cultural, es decir, la identidad nacional no se refleja más en la noción de unidad, sino en una búsqueda difusa frente a las dificultades en el establecimiento de territorios culturales. El melodrama, un fenómeno transcultural y transgénero (Néia, 2018), es capaz de actuar como articulador de esa identidad fragmentada y de mezclarse a convenciones formales del documental para alcanzar un efecto de credibilidad ante el público; en otras palabras, su tendencia al naturalismo crea una correspondencia entre el habitus (Bourdieu, 1975, citado por Vassallo de Lopes, 2009, p. 33) del mundo narrado y del mundo vivido.

Para que *Huérfanos de su Tierra* obtuviera ese efecto, Globo estableció una asociación con la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR), responsable de proporcionar informaciones técnicas a los guionistas, al director artístico, al elenco y al equipo de producción de la telenovela.¹³ Este órgano colaboró incluso con el montaje escenográfico del campo de refugiados que en la trama se sitúa en la ciudad de Beirut, en Líbano. De esta forma, la cuestión del refugio no aparece como mera “enunciación esquemática, polarizada, maniqueísta, fácilmente legible y sin ambigüedades” (Nicolosi, 2009, p. 66): está intrínsecamente ligada a la estética de la telenovela, desde su concepción y preproducción.

La utilización de dispositivos intensamente naturalistas –especialmente por parte de la dirección de la telenovela, a cargo de Gustavo Fernández y André Câmara– pone en marcha lo que Odin (1984, citado por Santos, 2013) llama *lectura documentalizante*: el montaje (inserción de efectos gráficos por medio de algunos mapas, lo que indica la travesía a pie de refugiados de Siria al Líbano); las técnicas de filmación (la imagen trémula, que apunta la presencia de la cámara en la mano del camarógrafo) y el uso de referentes¹⁴ (testimonios de refugiados

¹³ <http://nacoesunidas.org/acnur-firma-parceria-tecnica-com-orfaos-da-terra-nova-novela-das-seis-da-globo/>

¹⁴ Se entiende por referentes a las cualidades, acciones, acontecimientos y objetos del mundo “real” presentes en la narrativa; sin embargo, según Greimas y Cortes (1979, citado por Santos, 2013), la noción de mundo “real”

reales a extractos de reportajes, programas periodísticos y material de archivo) nos permiten identificar a nivel de la imagen una estructura estilística típica de documentales. Además, diversas escenas aluden fuertemente a imágenes ya presentes en la memoria social en lo que se refiere al universo de los refugiados.

Entre esas escenas, destacamos la secuencia de la travesía en altamar de la familia de la protagonista, Laila, del Líbano a Grecia en un bote de plástico, repleto de otros refugiados: tras sufrir un ataque nocturno, el bote se hunde y todos los que en él estaban se quedan a la deriva hasta la mañana siguiente, cuando son rescatados por un barco de la ONU; después del rescate de la madre de Laila, Missade, la cámara realiza un *travelling* aéreo mostrando los diversos objetos que se extendieron por el mar después del ataque al bote. La secuencia termina con una toma de una muñeca en la orilla de la playa,¹⁵ cuya posición cerca del mar y los colores de la ropa remiten explícitamente a la foto del niño sirio Aylan Kurdi, de tres años, sin vida en una playa de Turquía –dicha imagen, de 2015, fue ampliamente difundida en todo el mundo y se convirtió en un emblema del drama vivido por los refugiados en el Mediterráneo–.

Al mismo tiempo que se utilizan dispositivos naturalistas y documentalistas (Vassallo de Lopes, 2009) para abordar la problemática de los refugiados, *Huérfanos de su Tierra* alude a la fase *fantasía* o *sentimental* de la telenovela brasileña: surge, en el camino de Laila, el villano Aziz Abdalla, un *sheik* libanés que al interesarse por ella, le propone matrimonio a cambio de dinero para el trato de su hermano menor, gravemente herido por culpa de la guerra en Siria. Mientras que

es demasiado estrecha, de forma que el referente también debe englobar el mundo “imaginario” (Santos, 2013).

¹⁵ En una secuencia muy emotiva, esa muñeca simbolizaba implícitamente la muerte de una niña con quien Laila conversó durante la travesía en alta mar, antes del ataque sufrido por el bote. Esta es una forma encontrada por las autoras y por la dirección de *Huérfanos de su Tierra* para demostrar, de manera sutil, algo tan trágico –y al mismo tiempo común en el desplazamiento de refugiados– en una telenovela que fue pensada a priori para su exhibición en el horario de las 6 de la tarde.

FIGURA 1
ALUSIÓN DE *HUÉRFANOS DE SU TIERRA* A LA FOTO
DEL NIÑO AYLAN KURDI SIN VIDA EN UNA PLAYA TURCA



Fuente: Globoplay/reproducción.

Jamil, uno de los hombres de confianza de Aziz, se enamora de Laila sin saber que es la prometida de su jefe. Con la muerte del hermano, Laila huye a Brasil con la familia, y justamente Jamil deberá capturarla y llevarla de vuelta al *sheik*. Todavía Jamil es objeto de deseo de Dalila, la hija predilecta de Aziz, una mujer capaz de todo lo que desea, pues, en las palabras del *sheik*, fue “creada como hombre”; esto dentro de una cultura que valora la sumisión femenina.

Están de vuelta, por lo tanto, los personajes extranjeros y sus dramas pesados, amores y desamores, además de las vestimentas pomposas y ambientes palaciegos. Sin embargo, la calidad en la construcción de escenas y diálogos, así como la presión técnica y estética¹⁶ dado a la

¹⁶ El nivel apresurado de la producción, la apelación al exotismo –en la yuxtaposición de dos “mundos” antagónicos, uno arcaico y otro contemporáneo– y una historia de amor marcadamente melodramática, son características que nos remiten a las telenovelas turcas, productos de gran éxito en América Latina desde 2014 (Julio et al., 2015). Sin embargo, a diferencia del sesgo conservador y “patriarcal” en estas narrativas (Dettleff et al.,

telenovela no dejan que la puesta en escena de esa trama rocambolesca sea tan lejana del “mundo vivido” (Vassallo de Lopes, 2009) de los espectadores o desentone del enfoque del drama de los refugiados. Esta trágica y densa realidad del mundo contemporáneo encuentra contrapeso en la fantasía extrema. Es decir, también establece una relación dialógica (Morin, 1999) con el melodrama.

No obstante, más allá del ámbito dramático, la temática del refugio en *Huérfanos de su Tierra* adquiere el estatus de lo que se ha convenido llamar como *merchandising* social –acciones socioeducativas que tienen como objetivo difundir el conocimiento, promover valores y principios éticos y universales, estimular el cambio de actitud en asuntos de interés público y guiar la crítica social (Vassallo de Lopes, 2009)–. La trama aborda la actual realidad de esferas públicas diaspóricas no solo para plantear las migraciones masivas que ocurren de forma más intensa en otros contextos geopolíticos, sino también para discutir la situación de esas personas en Brasil, donde el tema ha cobrado importancia desde el estallido de la guerra en Siria y, más recientemente, con el empeoramiento de la crisis socioeconómica y política de Venezuela.

La práctica de *merchandising* social vinculada en una dimensión pedagógica a los propios orígenes del melodrama (Nicolosi, 2009), fue sistematizada e institucionalizada por Globo a partir de la década de los noventa, cuando la teledramaturgia de la emisora comenzó a observar imbricaciones cada vez más pronunciadas entre realidad y ficción. Es por lo tanto, un recurso que subraya la vocación de una forma cultural híbrida característica de la telenovela brasileña capaz de dialogar con su época histórica y responder a las demandas del tejido sociocultural (Vassallo de Lopes, 2009). Exhibida en un momento en que jefes de estado como Jair Bolsonaro y Donald Trump –los actuales presidentes de Brasil y Estados Unidos, respectivamente– fomentan discursos xe-

2017), *Huérfanos de su Tierra* sigue la tradición teleficional brasileña al configurarse “como una línea de fuerza en la construcción de una sociedad multicultural” (Vassallo de Lopes, 2009, p. 29) y progresista en Brasil: sus personajes femeninos, buenos y malos, luchan por emanciparse –incluso las mujeres árabes retratadas en la trama de alguna forma transgreden y/o no se someten a las reglas y al orden vigentes–.

nófobos o respaldan políticas contra la inmigración. *Huérfanos de su Tierra* busca comprometerse en la defensa de los derechos humanos y en la promoción del reconocimiento de la ciudadanía plena de los refugiados y migrantes.

Una de las situaciones profundizadas por la obra en este sentido es la revalidación del diploma universitario de inmigrantes, lo que les permitiría a los refugiados que poseían educación superior una mejor situación en el campo laboral, ya que extranjeros en situación de refugio suelen ocupar empleos por debajo de sus calificaciones. Esta cuestión rindió una escena elogiada por la ACNUR,¹⁷ pero reprobada por el Consejo Federal de Medicina (CFM) de Brasil:¹⁸ el personaje Faruq, un refugiado sirio, estaba dispuesto a hacer el Revalida –examen de revalidación del diploma de medicina–, pero fue desalentado por un funcionario quien le afirmó el examen para revalidación era “muy difícil y que no conoce ningún caso de algún extranjero que lo haya logrado [la aprobación]”. Según el CFM, la telenovela trató el tema de un modo que indujo al espectador la idea de que la prueba es innecesaria.¹⁹

Huérfanos de su Tierra también cuenta con algunos avances en la representación de árabes por la televisión brasileña al mostrar la diversidad dentro de esa identidad cultural: hay los árabes cristianos –la familia de Laila– y los árabes musulmanes –el núcleo de Jamil y del *sheik* Aziz–. De la misma forma que en *El Clon*, según Porto (2018), las escenas y situaciones generalmente con humor y otras veces muy melodramáticas, trabajan a favor de la alteridad, provocando la identificación de la audiencia con las costumbres y los afectos de personajes árabes: las discusiones en familia en las que todos hablan al mismo tiempo; disputas entre parientes y agregados para ver quién es mejor en la cocina; y la movilización de todos los familiares en torno al

¹⁷ <http://twitter.com/ACNURBrasil/status/1118127603213328385>.

¹⁸ <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/conselho-de-medicina-critica-cena-em-que-medico-refugiado-tenta-revalidar-diploma-no-brasil.html>.

¹⁹ Como subraya Vassallo de Lopes (2009, p. 30), la telenovela también es objeto de movilización de sindicatos que critican o reivindican cambios en situaciones y personajes que contrariarían su imagen pública.

drama de un personaje, son ejemplos de situaciones que buscan similitud con el universo del espectador. Incluso los núcleos más estereotipados, como el de la familia de árabes que entra en conflicto con los vecinos judíos, buscan traer algún matiz: el pasado sufrido del “jiddô” Mamede justifica su comportamiento nada amistoso con los vecinos, al mismo tiempo que el “saba” Bóris se enorgullece de haber convencido al nieto a alistarse y a luchar en el ejército de Israel, para desesperación de la madre del muchacho, Eva.

Por los aspectos abordados, se observa que *Huérfanos de su Tierra* busca “comunicar representaciones culturales que actúan, o al menos tienden a actuar, en la inclusión social, [...] en el respeto a la diferencia, en la construcción de la ciudadanía” (Vassallo de Lopes, 2009, p. 22) explorando un imaginario de Brasil que, basado en la diversidad de culturas y pueblos, converge hacia el reconocimiento y la aceptación de las diferencias, esto es, del “otro”. Así la trama se aprovecha de la capacidad que tiene en Brasil el fenómeno telenovela de convertirse en un espacio público de debate para promover la pluralidad de interpretaciones de sus contenidos, interpretaciones negociadas que hacen de la ficción televisiva un foro cultural (Newcomb, 1999, citado por Vassallo de Lopes, 2009, p. 35).

LA OFERTA DE LA TELENVELA BRASILEÑA EN VOD: DISPUTAS POR LA CENTRALIDAD DEL ESCENARIO AUDIOVISUAL

Retomando lo que hemos dicho al principio de este texto, *Huérfanos de su Tierra* es la primera telenovela de Globo cuyos capítulos (excepto el primero) están disponibles en Globoplay antes de su emisión en la TV. La emisora está utilizando la técnica de *digital first*²⁰ en sus ficciones de corta serialidad (series, miniseries y superseries)²¹ desde 2016; pero,

²⁰ La distribución de contenido en el entorno digital antes de la TV.

²¹ Conforme a Piñón y Flores (2016), las superseries se presentan como un formato de la ficción televisiva “mayor que una serie y menor que una telenovela”, con la mezcla entre arcos dramáticos de capítulos y episodios y *plots* más concisos, volcados a temáticas fuertes –como la prostitución, la violencia y el tráfico de drogas– para, de esta forma, alejarse de la

hasta 2017, las estrategias adoptadas sometían la plataforma VoD a la parrilla de la televisión abierta (Mungioli, Ikeda & Penner, 2018). Solo a partir de 2018, con la inversión masiva en contenido, mediante la distribución de series internacionales, inéditas o no, y la producción de series brasileñas exclusivas, Globoplay pasó a potenciar “la adquisición de audiencia de *streaming* por medio de la difusión de sus productos en el sistema *broadcasting*” (Mungioli, Ikeda & Penner, 2018, p. 61): se exhibieron en la TV abierta apenas los primeros episodios de series inéditas disponibles en VoD, para que el público se dirigiera a la plataforma.

Al principio, la oferta de los capítulos de *Huérfanos de su Tierra* en el ambiente online precediendo su transmisión en la televisión también adquiere este sentido: la TV abierta no prevalece como pantalla exhibidora de contenido inédito de la telenovela, y el espectador puede anticiparse e ir al VoD si algún gancho²² del final de capítulo lo atrajo más. De acuerdo con el crítico Mauricio Stycer,²³ esa estrategia aún tiene una dimensión “pedagógica” al enseñar a ese espectador de telenovelas más conservador a consumir el producto de una forma diferente, además de posibilitar una mejor fruición del capítulo, ya que en el VoD no hay interrupciones para los comerciales. A pesar de ello, Globo volvió a reservar para el *broadcast* la primera exhibición de los últimos cinco capítulos de la trama. Es decir, aunque *Huérfanos de su Tierra* logró ratings estables y satisfactorios en su transmisión en *broadcast* y, según el director general de la emisora, Carlos Henrique Schroder, registró un aumento del 40% de audiencia en Globoplay,²⁴

“feminización” que se encuentra vinculada al concepto telenovela y atraer nuevos segmentos de la audiencia masculina y juvenil.

22 Tipo de estrategia narrativa que se conoce en inglés como *cliffhanger* en la que suspende la acción final de un bloque o de un capítulo/episodio para que se genere en el espectador cierta expectativa para saber lo que ocurrirá de allí en adelante en la trama.

23 <http://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/05/05/ao-antecipar-orfaos-da-terra-online-globo-aposta-no-futuro-das-novelas/>

24 <http://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/09/27/ousadia-de-antecipar-capitulos-de-orfaos-da-terra-na-web-foi-incompleta/>

se decidió favorecer la lógica tradicional de oferta de contenido televisivo cuando la narrativa llegó a sus momentos decisivos. Esto muestra que incluso adhiriéndose a modelos híbridos, convergentes y transmediales, la televisión todavía sospecha de la supuesta vocación canibalizadora atribuida a los medios digitales.

Es importante subrayar la posición y la importancia de Globo en este escenario. Desde hace cuarenta años se ha establecido como líder de audiencia en Brasil. La emisora llega a aproximadamente 91 millones de personas por día, lo que equivale al 43.5% de la población del país, público que la TV abierta de EE.UU., por ejemplo, solo registra una vez al año, durante la transmisión del *Super Bowl*.²⁵ Sus producciones han recibido 16 Premios Emmy Internacional, y actualmente llegan a más de 190 países.²⁶ Cauteloso sobre el surgimiento de nuevos sistemas de compartición, consumo y producción de videos, el canal nunca ha licenciado su contenido a las plataformas de otras compañías, a diferencia de emisoras brasileñas como Record y SBT, que desde el comienzo de la década disponen algunas de sus producciones en el catálogo de Netflix.²⁷

El lanzamiento de Globoplay en 2015, su reposicionamiento en 2018 –como describimos al comienzo de esta sección–, la expansión de los Estudios Globo en Río de Janeiro²⁸ y el enfoque en la diversificación de la creación de contenidos en todas las sucursales de Grupo Globo –TV abierta (Globo), TV de pago (canales Globosat) y plataformas digitales–, culminan en el movimiento de integración de las compañías que componen la marca, llamada “Solo Una Globo”. No es suficiente que la corporación sea reconocida como el conglomerado mediático más grande de América Latina: su objetivo es convertirse en una *media tech company*, capaz de competir con gigantes globales de *streaming*

²⁵ <http://www.economist.com/business/2014/06/05/globo-domination>

²⁶ <http://brazil.mom-rsf.org/en/media/detail/outlet/rede-globo/>

²⁷ Hasta después de desarrollar sus propias plataformas VoD, Record y SBT continuaron licenciando contenido para la compañía estadounidense.

²⁸ <http://variety.com/2019/tv/festivals/carlos-henrique-schroder-globo-studios-expansion-1203296696/>

como Netflix y Amazon Prime Video.²⁹ Para ello, una de sus mayores apuestas radica precisamente en la competencia que la distingue de sus contendientes: su conocimiento en la realización de formatos largos, especialmente telenovelas,³⁰ producto televisivo preponderante en Latinoamérica (Martín-Barbero, 2003).

No es solo por emerger como la primera ficción de serialidad larga de Globo que favoreció a VoD en detrimento del *broadcast* en 148 de sus 154 capítulos, proponiendo así una alternativa a la rigidez de la parrilla de la TV, que *Huérfanos de su Tierra* subvierte el palimpsesto instituido por la emisora en la década de 1970 y hasta hoy seguido en su *prime time* –la exhibición de tres telenovelas intercaladas por programas periodísticos, siendo la primera la de las 6 de la tarde de temática romántica o histórica; la segunda, la de las 7 pm, de temática actual, joven y/o de comedia; y la tercera y principal, la de las 8 (actualmente a las 9 pm), de temática social y adulta- (Vassallo de Lopes, 2009, p. 24). Varios críticos y espectadores han cuestionado el horario de transmisión de la trama de Thelma Guedes y Duca Rachid en la TV abierta –a las 6 de la tarde–, afirmando que la obra presenta las características de una telenovela de las 9 de la noche.³¹

Los aspectos principales detrás de este argumento provienen de los factores que ya hemos explicado: el énfasis en el abordaje de contenido social y el fuerte grado de naturalismo presente en *Huérfanos de su Tierra*, elementos que de hecho, son más abordados por telenovelas de las 9 de la noche; ficciones comúnmente de mayor audiencia y, en

²⁹ <http://valor.globo.com/empresas/noticia/2019/03/19/sem-perder-seu-dna-globo-busca-ser-uma-media-tech.ghml>

³⁰ Algunas series brasileñas de Netflix se apropian abiertamente de recursos y rasgos de las telenovelas para una relación más cercana con el público del país –véase *Cosa Mais Linda* (*Cosa Más Linda*, en traducción literal, 2019), creada después de que la plataforma encomendó a un productor brasileño y una escritora estadounidense una *elevated telenovela*. <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/thisa-mais-linda-nasceu-como-novelao-na-netflix-e-foi-tita-escrita-em-ingles-27642>

³¹ <http://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/04/10/orfaos-da-terra-novela-das-6-ou-9-faixa-das-18h-e-estrategica-diz-globo/>

consecuencia, blancos de mayores inversiones y discursividad.³² Tal percepción demuestra explícitamente cómo el público brasileño adquirió competencias *culturales y comunicativas* sobre estas narrativas. A partir de un repertorio construido durante los últimos cincuenta años de ficción televisiva en el país, más precisamente a través de la asistencia diaria a las telenovelas Globo (Vassallo de Lopes, 2009), la esfera receptora es plenamente capaz de discernir no solo las convenciones dramáticas que rigen estas obras, pero también las lógicas empleadas en el diseño de la secuencia horaria y en la trama del palimpsesto (Martín-Barbero, 2003).

También cabe mencionar la apuesta de *Huérfanos de su Tierra* en una narrativa de ritmo intenso, repleta de giros, con *plots* que pueden durar de una semana a un mes, no más que eso, y de fuertes ganchos dramáticos utilizando una tendencia de serialización de las telenovelas (Vassallo de Lopes et al., 2016), identificada en obras como la segunda versión de *El Astro* (*O Astro*, Globo, 2011) y *Avenida Brasil* (Globo, 2012). En un momento en que se consideran las historias cortas como la *raison d'être* de la cultura oral contemporánea (Vassallo de Lopes et al., 2015) y se postula incluso la condición de protagonistas del debate cultural de la actualidad,³³ la telenovela brasileña, que sigue deteniéndose en la centralidad del escenario audiovisual en el país, parece estar dispuesta a luchar por su permanencia en esa posición, sea en la TV o en el VoD. Para ello, aún se aprovecha del mestizaje (Martín-Barbero, 2003) entre relatos anacrónicos y melodramáticos –tan queridos en América Latina– y tecnologías e imaginarios de la contemporaneidad compartidos globalmente, buscando ajustarse a los cambios de hábito del público³⁴ sin perder las características que la consagraron, las que cautivan y catalizan las grandes audiencias.

³² “‘Tanto se ve la telenovela como se habla sobre ella’, pues sus significados resultan tanto de la narrativa audiovisual producida por la televisión cuanto de la interminable conversación producida por las personas.” (Vassallo de Lopes, 2009, p. 29)

³³ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1949950-seriados-atropelam-cinema-e-tornam-se-protagonistas-do-debate-cultural.shtml>

³⁴ Se estima que en el futuro necesitarán análisis longitudinales para investigar cómo estas nuevas formas de distribución y de consumo audiovisual implicarán cambios en el ámbito narrativo de las ficciones.

CONSIDERACIONES FINALES

Desde finales del siglo XIX hasta a comienzos del siglo XX, cuando los primeros grupos de inmigrantes árabes, provenientes de Siria, del Líbano y de Palestina llegaron a Brasil, la presencia del estereotipo del inmigrante sirio-libanés que se dedicaba al comercio fue ampliamente difundida en la literatura brasileña por medio de la figura del “turco”, que acabó por representar un imaginario referente al universo árabe. En diferentes momentos y de formas distintas, la ficción televisiva también se apropió de ese imaginario, representando personajes árabes tanto desde la diferencia como desde la semejanza (Porto, 2018).

Al situarse en la interdiscursividad que caracteriza al mundo (Motter, 2004), la telenovela brasileña se destaca por su capacidad de incorporar innovaciones y elementos de la realidad del país, lo que mantiene un diálogo relativo al cotidiano brasileño. En sintonía con una coyuntura más amplia, en la que pueblos refugiados y migrantes sin estado son solo algunos de los síntomas de una sociedad globalizada (Gupta & Ferguson, 1997), *Huérfanos de su Tierra* plantea desde su narrativa la cuestión del refugio de una familia siria que movida por el terror de la guerra y por la esperanza de días mejores, atraviesa el Atlántico rumbo a Brasil, tierra de acogida y respeto a la diversidad.

Así, por medio de la mezcla de una historia melodramática a una problemática emergente que está apareciendo en los debates sobre globalización y modernidad, *Huérfanos de su Tierra* tematiza la cuestión de las diásporas forzadas y del refugio³⁵ para componer una narrativa nacional atenta a cuestiones transnacionales. La identidad brasileña construida por la trama se sostiene a partir de la diversidad de culturas y pueblos, y en la representación del Oriente se abandonan las canciones exóticas y las vestimentas fantasiosas para hacer un abordaje naturalista y multidimensional, sin dejar de mostrar las características que puedan

³⁵ Cabe resaltar que en 2015, Brasil fue el país que más acogió sirios, tanto entre las naciones en la ruta europea de los refugiados como entre otros países de América Latina. http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_brasil_refugiados_sirios_comparacao_internacional_lgb

establecer una relación emocional con el público brasileño ya acostumbrado con una memoria visual arraigada con relación a los árabes.

Es interesante percibir cómo la telenovela brasileña, generadora de espacios de debates y de sentidos íntimamente vinculados a la esfera pública del país, ahora se apropia e invita al espectador a reflexionar acerca de un tema de alcance global. En *Huérfanos de su Tierra*, la globalización y las nuevas formas de sociabilidad que emergen se manifiestan en los diferentes discursos y posicionamientos menos dicotómicos en la relación entre el “yo” –o la nación– con el “otro”, ahora cada vez menos distante a nuestra mirada³⁶ (Wolton, 2006). En este contexto, el Brasil que emerge de la televisión es el refugio acogedor, el país que respeta las diversas culturas y ampara a los huérfanos huidos de los horrores de “otras” tierras; por lo tanto, la identidad nacional se afirma en la diferencia.

Por último, el modelo de distribución de *Huérfanos de su Tierra* revela el actual cuadro de transformación digital vivido por el audiovisual en Brasil y en el mundo, siendo el VoD la parte más dinámica del sector televisivo por ofrecer contenidos sin la rigidez de la parrilla horaria y propiciar la difusión de nuevas formas de recepción y de participación más individualizadas (Richeri, 2017). Y al estar consciente de este movimiento, Globo comienza su primera experiencia con la oferta en VoD de una telenovela nacional e inédita justamente con un producto que busca combinar características y estéticas narrativas ya consolidadas no solo en la industria televisiva, sino también en la *sensibilidad* brasileña –y latinoamericana, de modo general (Martín-Barbero, 2003)– con imaginarios contemporáneos compartidos globalmente. Esto demuestra que las reconfiguraciones del ambiente televisivo, además de la convergencia tecnológica o de negocios, también afectan y son influidas por

³⁶ Como destaca Wolton (2006), aunque la globalización de las técnicas no aproxima necesariamente puntos de vista diferentes, el hecho es que el nuevo espacio público formado por la intersección entre medios y sociedad plantea la cuestión antropológica de los límites de la libertad individual, en que hizo al otro más cercano y accesible. En este sentido, según el autor, el papel de la comunicación es administrar las tradiciones entre universos simbólicos diferentes.

historias que moldean y reflejan nuestra identidad, y que fatalmente navegarán por medios y redes.

Este estudio, de carácter exploratorio, no pretende ser exhaustivo: lo que nos motivó fue la posibilidad de investigar una obra “abierta” que, llevada a cabo dentro de un sistema cultural específico en el que prevalece una estructura corporativa de funcionamiento de la televisión, un alto grado de desarrollo de la industria televisiva nacional y modos cada vez más intensificados de articulación con la escena audiovisual transnacional, no solo dio visibilidad a un tema emergente y de gran importancia social, sino que fue elegida para una experiencia de distribución bajo demanda hasta entonces inédita. Lo que tenemos aquí son pistas que nos ayudan a pensar en las experiencias proporcionadas por la telenovela brasileña, tanto con respecto a la construcción de imaginarios sobre el “otro” como a los últimos arreglos –narrativos y tecnológicos– entre los nuevos medios y los medios tradicionales, relacionados con una coyuntura en la que las posibilidades de articulación entre lo nacional y lo global adquieren el estatus de competencias esenciales para los grandes *media tech companies* del mundo. Las empresas que operan en países del Sur global, por ejemplo, deben comprender que la coexistencia entre lo arcaico y lo moderno típica de estas sociedades puede incluso desafiar las distinciones entre *broadcast* y VoD consolidadas en los mercados del Norte.

Financiación

El presente trabajo contó con la subvención de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES), Brasil; Código de Financiación 001.

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (2009). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Becker, H. S. (1997). Observação social e estudos de caso sociais. En *Métodos de pesquisa em ciências sociais* (pp. 117-133). Hucitec.

- Costa, J. & Maciel, R. (2015). No jogo das representações: a telenovela *Caminho das Índias* como espaço de construção de identidades e alteridades. *Cadernos de Clio*, 6 (1), 91-116. <https://doi.org/10.5380/clio.v6i1.43617>
- Dettleff, J. A., Cassano, G., Vásquez, G., Dancuart, T., Vergara, N., Bertocchi, B., Rueda, S. (2017). Perú: menos títulos, más reprises. En M. I. Vassallo de Lopes & G. Orozco Gómez (Coords.), *Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016): anuario Obitel 2017* (pp. 319-348). Sulina.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1992). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Duke University Press.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1997). *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. University of California Press.
- Hamburger, E. (2005). *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Zahar.
- Julio, P., Fernández, F., Mujica, C., Bachman, I., Osorio, D. & Silva, V. (2015). Chile: la conquista turca de la pantalla. En G. Orozco Gómez & M. I. V. Lopes (Coords.), *Relaciones de género en la ficción televisiva: anuario Obitel 2015* (pp. 159-194). Sulina.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Paidós.
- Morin, E. (1999). *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Sulina.
- Motter, M. L. (2004). Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. En M. I. Vassallo de Lopes (Ed.), *Telenovela: internacionalização e interculturalidade* (pp. 251-291). Loyola.
- Néia, L. M. (2018). Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico. Artículo presentado en el Grupo de Interés Ficción Televisiva y Narrativa Transmedia, *XIV Congreso de ALAIC*, San José, Costa Rica. http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2019-02/GI%202%20-%20ALAIC%202018_0.pdf
- Nicolosi, A. P. (2009). *Merchandising social na telenovela brasileira: um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida*.

- (Disertación de Maestría no publicada). Universidade de São Paulo, Brasil.
- Oliveira, J. F. (2017). *A (des)construção do Oriente em A Cidade do Sol*. (Tesis de maestría no publicada). Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil.
- Palma Mungióli, M. C., Penner, T. A. & Ikeda, F. S. (2018). Estratégias de *streaming* de séries brasileiras na plataforma Globoplay no periodo de 2016 a 2018. *Revista GEMInIS*, 9(3), 52-63. <https://doi.org/10.4322/2179-1465.024>
- Piñón, J. & Flores, M. A. (2016). Estados Unidos: la televisión hispana entre la reinención y la tradición. En G. Orozco Gómez & M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016* (pp. 335-370). Sulina.
- Pires, A. P. (2008). Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. En J. Poupart, J. P. Deslauriers, L. H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer & A. P. Pires (Eds.), *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos* (pp. 154-211). Vozes.
- Porto, C. H. Q. (2018). Alteridade nas representações de árabes e muçulmanos na teledramaturgia nacional. *Projeto História*, 61, 320-352. <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2018v61p320-349>
- Richeri, G. (2017). A indústria audiovisual e os fatores estruturais da crise televisiva. *MATRIZES*, 11(1), 13-24. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i1p13-24>
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. DeBolsillo.
- Santos, A. T. (2013). *Afinal, o que é docudrama? Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira*. Annablume.
- Sinclair, J. (2014). A transnacionalização de programas televisivos na região ibero-americana. *MATRIZES*, 8(2), 63-77. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p63-77>
- Vassallo de Lopes, M. I. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1), 21-47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Vassallo de Lopes, M. I. (2014). Memória e identidade na telenovela brasileira. Artículo presentado en el *XXIII Encontro Anual da Compós*. http://www.compos.org.br/biblioteca/templatexxiiicompos_2278-1_2246.pdf

- Vassallo de Lopes, M. I., Greco, C., Ortega, D., Castilho, F., Prezia Lemos, L. M., Martins Néia, L., Carnevalli, M. A., Lima, M. & Pereira, T. (2016). Brasil: la “TV transformada” en la ficción televisiva brasileña. En G. Orozco Gómez & M. I. V. Lopes (Coords.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016* (pp. 141-182). Sulina. <http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-espanhol-2016.pdf>
- Vassallo de Lopes, M. I., Palma Mungiolli, M. C., Greco, C., Castilho Santana, F., Suzuki, H., Prezia Lemos, L. M., Lusvarghi, L., Bernardazzi, R., Mauro, R., Dantas, S. & Penner, T. (2015). Brasil: ¿tiempo de series brasileñas? En G. Orozco Gómez & M. I. V. Lopes (Coords.), *Relaciones de género en la ficción televisiva: anuario Obitel 2015* (pp. 115-158). Sulina. http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/13-08_Obitel-2015_espanhol-color_completo.pdf
- Wolton, D. (2006). É preciso salvar a comunicação. Paulus.
- Zanforlin, S. (2016). Da diáspora às etnopaisagens: diversidade e perencimentos nas migrações transnacionais. *MATRIZES*, 10(3), 189-202. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p189-202>