

JANE THE VIRGIN

DESDE LA EXPANSIÓN DE LAS FRONTERAS DE LA TELENVELA A TRAVÉS DEL *SHOWING Y EL TELLING*

Claudia Romero Aymat

TRABAJO DE FIN DE GRADO

DOBLE GRADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

TUTORA: MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Convocatoria julio 2022

Promoción 2017-2022



ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Hipótesis y objetivos	3
3. Metodología.....	4
3.1. Análisis narrativo	6
3.2. Análisis audiovisual	20
3.3. Entrevista	21
4. La condición de <i>Jane the Virgin</i> : los géneros televisivos.....	22
4.1. La telenovela.....	31
4.2. Historia de la telenovela: la telenovela mexicana	37
5. <i>Jane the Virgin</i> y su impacto en el mundo audiovisual.....	41
5.1. Formas narrativas: el poder del <i>showing</i> y el <i>telling</i> en <i>Jane the Virgin</i>	47
6. Análisis aplicado: Capítulo 1: <i>Piloto</i>	55
7. Conclusiones	74
8. Anexo	76
9. Referencias.....	78

1. Introducción

En el año 2014, el *American Film Institute* laureó a una serie muy peculiar: *Jane the Virgin*. La producción de Jennie Snyder Urman se alzó como ganadora de la categoría “AFI Televisión Programa del año”. Con diversos premios y nominaciones a sus espaldas, *Jane the Virgin* no deja indiferente a nadie, ni siquiera a aquellos que se muestran más reacios a la hora de consumir telenovelas. Esta investigación nace de la curiosidad por entender cuál es la esencia de *Jane the Virgin* y cómo un entramado de diversos factores industriales, socioculturales y de mercado la convierten en lo que es.

Partiendo de la hibridación y la adaptación de los formatos televisivos en la postelevisión, este proyecto analiza las razones por las cuales *Jane the Virgin* no puede ser vista como una telenovela clásica y corriente. Llevando a cabo un estudio desde el punto de vista narrativo y audiovisual del primer capítulo de la serie, se pretende observar cómo este fenómeno ha logrado extender las fronteras de la telenovela gracias a un ingenioso desarrollo del *showing* y el *telling*.

2. Hipótesis y objetivos

Este trabajo parte de una hipótesis fundamental: *Jane the Virgin* (2014) introduce innovaciones en el género de la telenovela gracias a la combinación de originales elementos de *telling* y *showing*. Para corroborar esta idea analizaremos con exhaustividad esta producción norteamericana, la cual, aun conservando la mayoría de las características del clásico género de la telenovela, también se atreve a incorporar múltiples elementos que le aportan unos matices muy originales. Y lo hace tanto desde lo que se ve (el *showing*) como desde lo que se dice (el *telling*). Aunque partimos de la asunción de que *Jane the Virgin* puede definirse como una telenovela, a lo largo de este trabajo veremos cómo ésta presenta en ella una clara hibridación que la aleja de cualquier telenovela clásica.

Esta investigación busca ahondar en preguntas como ¿qué diferencia a *Jane the Virgin* de las telenovelas convencionales?, ¿qué elementos novedosos emplea para contar y mostrar la historia?, ¿qué elementos hibridados presenta *Jane the Virgin*?

El objetivo principal de esta investigación será por lo tanto verificar la hipótesis presentada además de resolver las cuestiones señaladas sobre la serie.

3. Metodología

Para poder abordar el planteamiento de esta investigación sobre *Jane the Virgin*, es necesario partir de un análisis narrativo-audiovisual que permita descomponer la serie en sus elementos constituyentes y establecer relaciones entre los mismos. Desde un enfoque cualitativo estudiaremos los rasgos que hacen de *Jane the Virgin* una producción tan especial. Para Casetti (1991), el análisis busca reconocer y comprender el objeto de estudio. Pero es importante distinguir el reconocimiento de la comprensión. El reconocimiento tiene que ver con la capacidad de identificar aquello que aparece en la pantalla, se centra en la identidad, en el "qué". La comprensión, por otro lado, guarda relación con la capacidad de incluir todo lo que aparece en la pantalla en un conjunto superior. Ahí está la clave de un trabajo de investigación, en conectar los elementos entre sí y aludir con cada uno al conjunto que los rodea.

"Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos" (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007, p. 35). Esta afirmación es la que nos lleva a elaborar un análisis sobre el primer episodio de *Jane the Virgin*. Para el estudio de caso de este trabajo hemos seleccionado el primer capítulo debido a que es en este en el que se va a poder comprender mejor el plano narrativo, ya que se trata del punto de partida de la historia. Además, en él también están presentes los elementos de *showing* y *telling* que se van a analizar.

Para Marzal Felici y Gómez Tarín (2007), el análisis fílmico siempre conlleva un ejercicio doble: descomponer la obra en sus elementos y establecer relaciones entre ellos. La primera tarea de deconstrucción tiene que ver con la descripción del film. Mientras que la segunda tarea busca reconstruir a través de la interpretación. Su esquema metodológico se edifica sobre dos claros procesos

que engloban todo lo demás: la descripción y la interpretación. Estos autores definen cinco fases que conforman el análisis audiovisual: contexto, materialidad, recursos expresivos y narrativos, interpretación global del texto fílmico y otras informaciones de interés junto con los anexos.

La narrativa audiovisual tiene su origen en la narrativa literaria. Se pueden distinguir dos ramificaciones que trabajan sobre esta teoría de la literatura: la narratología y la narrativa. La narrativa audiovisual es la "ordenación metódica y sistemática de los conocimientos que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica, considerada ésta, tanto en su forma como en su funcionamiento" (García Jiménez, 1993, p.14). Actualmente, no es fácil encontrar relatos que sean verdaderamente puros. Hay una enorme mezcla de géneros (algo que está muy relacionado con la intertextualidad) que los autores utilizan a la hora de economizar su relato.

3.1. Análisis narrativo

En este análisis narrativo se estudiará el Capítulo 1: *Piloto* desde siete apartados diferentes: las diégesis y los modelos de mundo, el tipo de escritura, el narrador y el narratario, la focalización y el punto de vista, el tiempo, el espacio y los existentes.

DIÉGESIS Y MODELOS DE MUNDO

El relato es una sucesión de acciones que le ocurren a alguien en un lugar, en un momento y durante un tiempo determinado. Está producido por una instancia enunciativa y es recibido por un receptor. E incluye elementos analizables como personajes, acciones, espacios, tiempos, ambientes, enunciativos y enunciatarios. Los elementos narrativos de un relato se dividen en las siguientes categorías narrativas: enunciación, espacio, tiempo, personajes, historia y discurso. Son los elementos que se necesitan para construir un mundo posible o una diégesis. Una diégesis es toda narración compuesta por una serie de elementos o categorías, es el contenido del relato. En el mundo del estudio cinematográfico, Étienne Souriau definió el concepto de diégesis de la siguiente forma: "todo lo que aparece, 'dentro de lo inteligible' [...] hasta la historia acontecida, o mundo supuesto o propuesto por la ficción del film" (1953, p.7). Para Aguilar (2018), la diégesis conduce a la admisión de un mundo compuesto por partes que no se enseñan explícitamente en la obra audiovisual, pero que se asumen que existen. Cada texto puede construir una sola o múltiples diégesis, y una misma historia puede tener dos universos completamente distintos.

Para este análisis narrativo se deben conocer los modelos de mundo. Un modelo de mundo es un universo con una serie de elementos que lo constituyen y una serie de normas o reglas que lo dominan. Se pueden diferenciar tres modelos de mundo:

1. **Realidad efectiva:** es el más cercano a las reglas de funcionamiento de nuestra realidad y tiene pretensiones de realidad (es verdad y ha sucedido). Este tipo de modelo es muy utilizado para reportajes y documentales.
2. **Ficcional verosímil:** es el modelo con el que se construye la mayoría de las producciones audiovisuales. Es un modelo de mundo muy similar al de la vida cotidiana, pero que carece de la retórica de la realidad. Es algo que podría pasar.
3. **Ficcional verosímil:** es un mundo que no tiene reglas de funcionamiento. Es algo que no podría pasar, aunque tenga coherencia interna. Es el caso, por ejemplo, de *La abeja Maya* (1975), porque las abejas no pueden hablar.

Lo más importante de los modelos de mundo es que no son excluyentes, sino que pueden darse varios mundos a la vez, y también pueden variar con el paso de los años. Por ejemplo, algo del siglo X no es verosímil en la actualidad, pero en su época sí lo fue. Lo fundamental es que exista coherencia interna en cada uno de ellos.

TIPOS DE ESCRITURA

Además de los modelos de mundo, hay que tener en cuenta los regímenes narrativos que pueden darse, los cuales son las diferentes formas de contar el relato. No es lo que sucede, sino el sustrato más profundo que define el relato. Para definir los regímenes narrativos, es necesario poder diferenciar el discurso narrativo del texto poético. La diferencia entre ambos es la forma de funcionamiento de los códigos. Por un lado, el discurso narrativo trabaja con la combinación. Por otro lado, el texto poético funciona con la repetición, ya sea rítmica, de ideas, de estrofas, etc. El texto audiovisual poético carece de una historia. Hay textos que son principalmente narrativos o principalmente

poéticos, pero no hay textos que sean exclusivamente narrativos o poéticos. Podemos distinguir tres formas de narrar, tres regímenes narrativos que son definidos por Casetti (1991): la narración fuerte, la narración débil y la antinarración.

En primer lugar, está la narración fuerte. Este tipo de narración se basa en situaciones bien diseñadas, donde vemos claridad en los personajes, en los diálogos, en el espacio, etc. Son situaciones en las que el espectador sabe lo que está viendo, dónde es, cuándo es, si es un sueño o no... Las acciones sirven como nexo de unión entre situaciones; es decir, una acción lleva a otra, o a una resolución. Los ambientes son orgánicos, los espacios funcionan como un órgano completo y el espectador puede colocarse espacialmente. Los personajes son redondos y opuestos dualmente. Conocemos a los personajes principales en todas sus áreas porque están bien explicados y diseñados. Además, se presentan opuestos por parejas. Por ejemplo, el héroe se opone al villano. Se produce la presencia de una instancia enunciativa. Hay una figura que se instaura como narrador del relato y lleva a cabo el *telling*. La presencia de una figura que narra o cuenta la historia es fundamental en este tipo de narración. Finalmente, el *telling* es lo más importante, es la característica más infalible de la narración fuerte. La acción de narrar o relatar juega un papel fundamental en la historia.

En segundo lugar, se encuentra la narración débil. Esta narración se compone de elementos narrativos desequilibrados que rompen la fuerza narrativa. Se produce una hipertrofia de existentes, que son los personajes y los ambientes. Hay algunos elementos que adquieren mayor importancia en detrimento de otros. Esto es algo que no sucede en la narración fuerte, donde todo es importante: el tiempo, los personajes, la acción, el espacio... Los personajes son muy relevantes, tanto que se les da más importancia a ellos que a la forma de

contar o enunciar el relato. Hay una debilitación de las situaciones y las acciones. Es posible que haya tramas secundarias inconclusas, conversaciones que se cortan de forma repentina, o pueden quedar tramas abiertas y sin resolver. Todo esto provoca que el espectador se encuentre perdido y desorientado. Se utiliza el punto de vista de los personajes para contar la historia, dejando a un lado la figura del narrador. Por último, se lleva a cabo una combinación de *showing* y *telling*. Lo que se muestra es lo más importante. Lo que se ve es lo que nos conduce a través de la historia. Sin embargo, esto puede hacer que el espectador tenga la sensación de que quedan muchos huecos por cubrir.

En tercer lugar, está la antinarración. Esta forma de narrar se caracteriza por el completo desequilibrio de los elementos. Todos son importantes y, al mismo tiempo, ninguno lo es. Las situaciones se presentan dispersas y fragmentarias. Es un relato destruido, pero sin repetición, por lo que no es un texto poético. Es una combinación parcial llena de eslabones perdidos y carencias. Los personajes se relacionan de una forma débil y oscilante. Se balancean continuamente entre el actuar como protagonistas y el ajustarse a papeles secundarios. Las relaciones no son causales sino casuales. Las cosas pasan, pero no se sabe por qué. Finalmente, en la antinarración los espacios son inorgánicos. Es muy fácil que el espectador se pierda y deje de saber dónde está.

Estos tres regímenes son tipos ideales, es decir, sirven para distinguir otros muchos modelos hacia los que un film puede inclinarse. Lo cierto es que la narrativa audiovisual continúa evolucionando y creciendo para ajustarse a las nuevas necesidades propuestas por los discursos contemporáneos. De esta forma, se entienden estas categorías y clasificaciones narrativas como algo maleable que varía de forma natural siguiendo la corriente de una sociedad en la que la comunicación y la información son dos de los elementos más cambiantes.

NARRADOR Y NARRATARIO

El narrador es el sujeto del enunciado que cuenta la historia. El narrador a su vez le está contando la historia a alguien. Esta figura se conoce como narratario, y es quien recibe el relato. Es necesario que haya elementos que indiquen claramente que hay un narratario escuchando, pero no se debe confundir esto con un diálogo entre dos personas. El narratario no forma parte del diálogo, se limita a escuchar. Una forma de saber si hay un narratario es observar si el narrador se dirige directamente a él en algún momento.

Antes de nombrar los tipos de narradores y de narratarios hay que mencionar los emblemas de narrador. Son elementos que, sin ser narrador, cuentan cosas y nos ayudan narrativamente. Pueden funcionar como emblemas elementos como los rótulos o las hojas de un calendario. Hay personajes que también pueden actuar como emblemas. E incluso hay formas de contar la historia sin que los mismos personajes lo sepan, como cuando un reflejo nos enseña lo que estos tienen detrás.

Los narradores están dotados de una corporación física en el momento en que toman un cuerpo visual y/o auditivo. Estos narradores son estudiados por Casetti (1991) y se pueden clasificar por parejas de posición cuyas categorías son combinables:

- **Homodiegético/Heterodiegético:** se clasifican de esta forma dependiendo de si el narrador está dentro o fuera de la historia, es decir, si son personajes o no (independientemente de que sean principales o secundarios). El narrador homodiegético sí es un personaje de la historia, es decir, de la diégesis. Pero el narrador heterodiegético es alguien que está en el relato, pero no en la diégesis.
- **Intradiegético/Extradiegético:** se catalogan de esta manera dependiendo de si el narrador está icónicamente representado o no. Cuando el

narrador está icónicamente es intradiegético, pero cuando no se ve es extradiegético.

El narrador también puede ser autodiegético. Esto sucede cuando quien narra es el personaje principal, el cual está contando su propia historia.

De la misma forma, podemos clasificar a los narratarios siguiendo las categorías de homodiegético/heterodiegético e intradiegético/extradiegético.

FOCALIZACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Existen tres variedades de punto de vista: óptico (tipo de mirada), epistémico (tipo de ideología), y cognitivo (punto de vista mental). El punto de vista óptico es literal, el punto de vista epistémico es metafórico, y el punto de vista cognitivo es figurado, la historia es contada desde el punto de vista de uno o varios personajes que piensan y actúan de una forma determinada.

Para estudiar los puntos de vista cognitivos, nos apoyaremos en la teoría de Genette (1989), quien define tres tipos de focalización posibles:

- **Focalización externa u objetiva:** en este caso el espectador sabe menos que el personaje. Como espectadores lo vemos todo desde fuera, es nuestra focalización en la vida real, donde las cosas suceden delante de nuestros ojos. En este caso, de haber narrador es siempre heterodiegético/extradiegético.
- **Focalización cero u omnisciente:** en este caso estamos ante un narrador omnisciente, es decir, hay alguien superior que está por encima de todo y que nos cuenta la historia. El espectador sabe cosas que el personaje desconoce. Este tipo de focalización se utiliza mucho en el género de terror. Cuando vemos que el personaje se acerca a un peligro que nosotros ya conocemos, por ejemplo.

- **Focalización subjetiva o interna:** en este caso el espectador sabe lo mismo que el personaje. Lo que vemos es desde dentro de uno de los personajes (principal o secundario). Esta focalización es opuesta a la primera que hemos mencionado, lo observamos todo desde dentro de la propia historia. Dentro de esta focalización se diferencian tres clasificaciones internas:
 - **Fija:** un personaje focaliza toda la historia. Siempre es el mismo personaje contando la historia desde su punto de vista.
 - **Variable:** diferentes hechos son contados por diferentes personajes. Se cuentan diferentes situaciones de una historia y cada personaje cuenta una situación.
 - **Múltiple:** el mismo hecho es contado por diferentes personajes. Una misma situación es contada por varios personajes. Es una misma historia, pero contada desde diferentes perspectivas.

Cuando hablamos de formas de la mirada nos estamos refiriendo al tipo de plano (Plano General, Plano Medio, Primer Plano, Plano Detalle...). Según el tipo de plano que se utilice se pueden distinguir cuatro formas de la mirada:

- **Mirada objetiva:** se corresponde con la forma natural de la mirada. Es el plano bidimensional normal, la manera en la que una persona puede ver un objeto. Son planos centrados y equilibrados.
- **Mirada objetiva irreal:** no se corresponde con la mirada humana. Por ejemplo, un plano desde el interior de un frigorífico que se abre. Son planos muy sugerentes para el espectador. Aquí se incluyen planos subjetivos que no son mirada subjetiva: sueños, pensamientos, imaginaciones... Son cosas que el personaje no puede ver directamente, pero el espectador sí.

- **Mirada interpelativa:** es la mirada a cámara del personaje que se sale de la historia.
- **Mirada subjetiva:** es cuando lo que vemos es mostrado desde los ojos del personaje.

Jost (1995) también clasifica las formas de mirada, pero lo hace llamando ocularización a lo que tiene que ver con la mirada, y auricularización a lo que tiene que ver con el sonido. Estas son las variantes de François Jost:

- **Ocularización interna:** puede ser primaria o secundaria. La ocularización interna primaria se corresponde con la mirada subjetiva, y la ocularización interna secundaria es la mirada objetiva irreal.
- **Ocularización externa:** se corresponde con la mirada objetiva.
- **Auricularización interna:** puede ser primaria o secundaria. La auricularización interna primaria se corresponde con los pensamientos, y la auricularización interna secundaria se compone de todos los sonidos que se encuentran en el relato, pero no en la diégesis, es decir, el sonido ambiente o la música.
- **Auricularización externa:** se corresponde con todos los sonidos diegéticos.

	INTERNA		EXTERNA
OCULARIZACIÓN	MIRADA SUBJETIVA	MIRADA OBJETIVA IRREAL	MIRADA OBJETIVA
AURICULARIZACIÓN	PENSAMIENTOS	NO DIEGÉTICOS	DIEGÉTICOS
	PRIMARIA	SECUNDARIA	

Figura 1. Variantes de Jost

TIEMPO

Para analizar el tiempo desde el punto de vista narrativo hay que estudiar tres cuestiones diferentes: el orden, la duración y la frecuencia.

El orden de la historia es siempre lineal y proyectivo, pero en el relato el orden puede ser lineal o no lineal, vectorial o no vectorial y progresivo o inverso. En el orden temporal también pueden producirse discordancias, las cuales se denominan anacronías. Según la RAE, anacronismo es un "error consistente en confundir épocas o situar algo fuera de su época". De este modo, se pueden distinguir tres anacronías en el orden de un relato. En primer lugar, se encuentra la elipsis, que es cuando se omite una parte de la información, es decir, cuando no se cuenta todo. Existen varios tipos de elipsis: de encuadre (se muestra solo lo relevante), expresiva (para dar un efecto dramático o aportar un significado simbólico), de estructura (para generar suspense), subjetiva (el espectador ignora todo lo que es desconocido para el personaje), simbólica (se eliminan elementos con un contenido profundo) y de contenido (por censura social). En segundo lugar, está la analepsis o *flashback*, que según la RAE es el "pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica". En tercer lugar, está la prolepsis o *flashforward*, que es cuando se muestra un hecho del futuro.

Casetti (1991) habla de cuatro tipos de temporalidad:

- **Tiempo lineal:** está definido por una sucesión de hechos ordenados de tal forma que el punto de inicio siempre es diferente del punto final. Dentro del tiempo lineal se pueden diferenciar otras dos modalidades: el tiempo lineal vectorial y el tiempo lineal no vectorial. En el tiempo lineal vectorial estamos ante un relato en el que siempre nos movemos hacia un punto al que llegamos sin dar saltos temporales. Es constante y lineal. Existe una dirección fija que seguimos de forma rigurosa. Puede darse

una vectorialidad progresiva (cuando la sucesión es hacia adelante) o una vectorialidad inversa (cuando la sucesión es hacia atrás). En el tiempo lineal no vectorial encontramos un tiempo cronológico lleno de grandes elipsis. Es un tiempo dispar y fracturado, que avanza y retrocede mediante el uso de múltiples *flashbacks* y *flashforwards*.

- **Tiempo circular:** es aquel en el que el punto de llegada es igual al punto de origen. El relato comienza mostrando el final de la historia, y siempre vuelve al inicio.
- **Tiempo cíclico:** este tipo de temporalidad es similar al anterior. En él, el punto de llegada es parecido al punto de origen, pero no es igual. En la historia ocurren cosas reiterativas, pasan cosas similares, pero nunca lo mismo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Regreso al futuro* (1985), de Robert Zemeckis.
- **Tiempo anacrónico:** la palabra que puede definir mejor este tipo de temporalidad es "caos". Se da cuando no hay ningún vínculo temporal lógico. Es la temporalidad que más se aleja de la ordenación lineal y proyectiva. Como ejemplo podemos mencionar la película *Memento* (2000), de Christopher Nolan.

Cuando se analiza la duración de una obra audiovisual se estudia la relación entre lo que un hecho dura en la historia (tiempo diegético) y lo que dura en el relato (tiempo representado). La duración puede ser normal o anormal. La duración normal también se denomina escena, real o isocronía. Ésta se produce cuando la duración de la historia y la del relato son iguales. Dentro de la duración anormal se distinguen el sumario y la pausa. El sumario se basa en la contracción o el acortamiento, es decir, el tiempo de la historia tiene una mayor duración que el tiempo del relato. La pausa implica, por el contrario, una dilatación o alargamiento. En ella, el tiempo de la historia tiene una duración menor que la que aparece en el relato.

La frecuencia es la relación entre el número de veces que se produce un suceso en la historia y el número de veces que es relatado. Genette (1989) nombra tres tipos de narración según la frecuencia temporal: singulativa, repetitiva e iterativa. La narración singulativa es aquella en la que lo que ocurre una vez en la historia es narrado una vez en el relato. La narración repetitiva es aquella en la que lo que sucede una vez en la historia es narrado varias veces en el relato. Y la narración iterativa o fragmentativa es aquella en la cual se narra solo una vez en el relato algo que ha ocurrido varias veces en la historia.

ESPACIO

A continuación, analizaremos el espacio desde tres niveles diferentes definidos por Casetti (1991): la puesta en escena (espacio *in/off*), la puesta en cuadro (espacio estático/dinámico), y la puesta en serie (espacio orgánico/inorgánico).

El eje *in/off* tiene que ver con el campo y el fuera de campo. El espacio *in* es aquel que está presente en el interior de los límites del cuadro, mientras que el espacio *off* es el que permanece fuera de esos límites. Esto también es aplicable al sonido, que puede ser *in* (cuando la fuente sonora está dentro del encuadre), *off* (cuando la fuente sonora está fuera del encuadre) u *over* (cuando es un sonido que no pertenece a la diégesis). El espacio *off* puede ser estudiado desde la colocación o desde la determinabilidad. Según la colocación de la cámara entendemos que el espacio *off* es aquel que no es captado por la cámara. Y según la determinabilidad podemos hablar de espacio *off* como espacio no percibido (que está fuera de campo), espacio imaginable (que es evocado por otro elemento), o espacio definido (que ha sido o va a ser mostrado).

Según su dinamismo, el espacio puede ser: estático fijo (cuando el encuadre permanece bloqueado y las figuras captadas permanecen inmóviles), estático móvil (cuando no hay movilidad por parte de la cámara, pero sí por parte de las

figuras captadas), dinámico fijo (cuando hay movimiento de la cámara mientras la figura captada permanece estática), o dinámico móvil (cuando hay movimiento tanto por parte de la cámara como de la figura captada).

En relación con la cohesión espacial, el espacio fílmico puede ser orgánico (cuando es conexo y completo) o inorgánico (cuando está desconectado y disperso). En este nivel, también vemos que el espacio puede ser plano o profundo (según la profundidad de campo), unitario o fragmentario (según la accesibilidad, la conexión y la fragmentación entre los lugares que componen el espacio fílmico), y centrado o excéntrico (según la ubicación del objeto de interés).

EXISTENTES, ACCIONES Y TRANSFORMACIONES

Cuando hablamos de existentes nos estamos refiriendo tanto a los ambientes como a los personajes. "La categoría de los 'existentes' comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc" (Casetti, 1991, p. 173). Los ambientes son todos aquellos objetos inanimados, los elementos del trasfondo. Los personajes son seres vivientes que actúan como esferas de acción, y se analizan desde tres perspectivas diferentes:

- **El personaje como persona:** consiste en analizar el perfil del personaje como individuo. Es alguien con una inteligencia, unas emociones y una actitud determinadas. Puede ser plano o redondo, lineal o contrastado, estático o dinámico...
- **El personaje como rol:** este análisis se centra en descubrir los tipos y los estereotipos que viven en el interior del personaje. Puede ser activo o pasivo, influenciador o autónomo, modificador o conservador, protagonista o antagonista...

- **El personaje como actante:** implica estudiar lo que hace el personaje, sus acciones. Consideramos al personaje como un elemento que ocupa un lugar en la narración y que contribuye a que ésta avance. Desde aquí se pueden hacer varias distinciones: sujeto/objeto (el sujeto se mueve para llegar hasta el objeto deseado), destinador/destinatario (funcionan como el punto de origen y de consumación del objeto), y ayudante/oponente (el primero ayuda al sujeto, mientras que el segundo busca impedir su éxito).

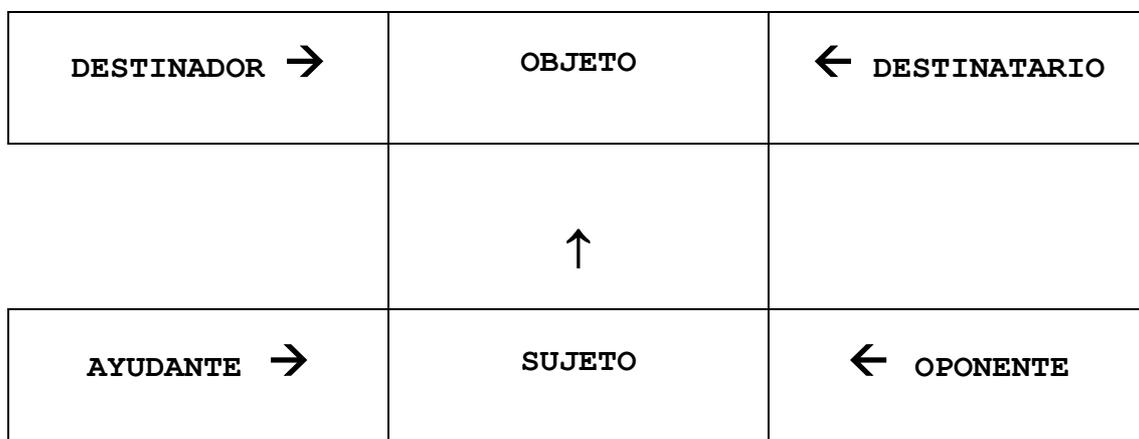


Figura 2. Las relaciones entre los actantes

Una vez analizados los existentes, hay que prestar atención a las acciones y a los acontecimientos. Porque para que haya narración, necesitamos que suceda algo. Se pueden analizar las acciones de tres formas diferentes: como comportamientos (la respuesta explícita del personaje ante una situación o estímulo), como funciones (tipos estandarizados de acciones que dependen del rol del personaje), o como actos (las acciones que lleva a cabo el personaje para llegar al objeto).

Para finalizar nuestro análisis narrativo, estudiaremos las transformaciones. Las transformaciones se basan en acciones que provocan giros en la trama de la narración. Casetti (1991) contempla tres perspectivas que nos llevan a examinar las transformaciones como cambios, como procesos, y como variaciones

estructurales. Las transformaciones como cambios pueden analizarse desde dos puntos de vista:

O bien investigada a partir del personaje, que es el 'actor' fundamental del cambio (lo sufre, lo provoca, lo expresa, etc.), o examinada a partir de la propia acción, que, por así decirlo, es el 'motor' del cambio (lo impulsa, lo realiza, etc.) (Casetti, 1991, p.199).

Las transformaciones como procesos pueden entenderse como procesos de mejoramiento o de empeoramiento. Finalmente, las transformaciones como variantes estructurales implican modificaciones del relato. Las cinco principales operaciones lógicas que se activan son: la saturación (cuando la situación de llegada refleja la conclusión lógica o predecible), la inversión (cuando la situación inicial se vuelve, al final, en su opuesto), la sustitución (cuando la meta no parece tener relación alguna con la situación inicial), la suspensión (cuando la situación inicial no halla su resolución completa), y el estancamiento (cuando no hay variación y permanecemos con los datos de partida).

3.2. Análisis audiovisual

Dejando a un lado el análisis narrativo, pasamos ahora al análisis audiovisual aplicado. Para éste hemos decidido hacer uso del modelo propuesto por M^a Ángeles Martínez García y Antonio Gómez Aguilar en *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado* (2015), el cual se compone de los siguientes elementos:

- **División en secuencias y escenas:** delimitar el número de secuencias (unidades narrativas) y escenas (unidades espaciales y temporales).
- **Tipos de planos y su valor expresivo:** determinar el valor expresivo de cada plano teniendo en cuenta la tipología de este.
- **Análisis de elementos constitutivos:** descubrir qué uso se hace de las diferentes partes de la imagen: punto, línea, color, forma, subespacios, texturas... Estudiar las relaciones entre los elementos y la importancia de su ubicación en el cuadro.
- **Punto de vista:** determinar los tipos de angulación según la colocación de la cámara y su repercusión en el discurso final.
- **Campo y fuera de campo:** analizar el espacio de la visión y el espacio de la imaginación.
- **Movimientos de cámara:** determinar las funciones expresivas según los diferentes tipos de movimientos de cámara.
- **Iluminación:** entender para qué se iluminan unos elementos y no otros, y comprender cuáles son las funciones de la luz en cada contexto.
- **Sonido:** hallar las funciones de la banda sonora que emplea la pieza audiovisual.
- **Montaje:** observar cómo se han ordenado el tiempo, el espacio y toda la información.

3.3. Entrevista

Además de este análisis sistemático, se ha entrevistado al Productor Ejecutivo de la serie, **Jorge Granier Phelps**. La mejor forma en la que podemos conocer una obra audiovisual es introduciéndonos en el interior de esta. Por eso, y para enriquecer aún más esta investigación, se ha decidido buscar un testimonio que conozca cada detalle de *Jane the Virgin*, alguien que pueda acercar un poco más a esta producción tan singular. El productor, director y empresario venezolano ha respondido a cuatro cuestiones que le fueron planteadas mediante correo electrónico¹.

A través del visionado de la serie, junto con el análisis narrativo-audiovisual, la lectura de artículos y publicaciones que hagan referencia a la serie y al género de la telenovela, y la entrevista a un miembro de la producción de la serie será posible llevar a cabo una profunda investigación que permita alcanzar los objetivos de este proyecto y sacar conclusiones bien fundamentadas.

¹ Véase la entrevista completa a Jorge Granier Phelps en Anexo.

4. La condición de *Jane the Virgin*: los géneros televisivos

Para poder realizar un análisis sobre *Jane the Virgin*, es necesario comprender cuál es su naturaleza, es decir, de qué tipo de contenido audiovisual se trata y a qué género pertenece. En Internet se puede ver cómo diferentes páginas presentan a *Jane the Virgin* con palabras como: "Serie de TV", "Drama", "Comedia", "Adolescencia" o "Telenovela". Son conceptos muy ricos y variados, que nos aproximan a la complejidad de nuestro objeto de estudio. Analizando las bases del contenido televisivo se podrá perfilar y definir con mayor claridad la esencia de *Jane the Virgin*.

Hay dos términos que van siempre de la mano en la televisión: género y formato. Si buscamos "género" en el diccionario de la RAE (Real Academia Española) encontramos que la sexta acepción lo define de la siguiente manera: "En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido". De la misma forma, al introducir "formato" podemos ver que en la tercera acepción aparece: "Conjunto de características técnicas y de presentación de una publicación periódica o de un programa de televisión o radio".

Para Gordillo (2009) resulta evidente que el concepto de género está presente en múltiples ámbitos como la literatura (teatro, novela, poesía...), el cine (*western*, comedia, drama...), la radio (entrevista, tertulia, musical...), o el periodismo (entrevista, crónica, reportaje...), por lo que es natural que el discurso televisivo se organice también a partir de unos formatos que se amoldan a unos géneros concretos.

A partir de las propuestas de Martín Barbero en la década de los 90, numerosos investigadores consideran que el género es mucho

más que un principio de coherencia textual que clasifica los relatos a partir de unos determinados componentes expresivos, ya que se trata de algo que pasa por el texto, más que lo que pasa en el texto. Por ello se contemplan los elementos de lectura e interpretación en la misma medida que los mecanismos de construcción del discurso y los diferentes niveles textuales que reflejan las concepciones genéricas. La competencia comunicativa, el concepto de reconocimiento, la creación de expectativas y otras cuestiones relacionadas con el polo comunicativo de la recepción se hacen indispensables a la hora del estudio de los géneros y sus efectos. (Gordillo, 2009, p. 24).

Según Mauro Wolf los géneros son “modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales” (1984, p. 189). Wolf entiende los géneros como una red de pautas a las que aludimos de forma tanto implícita como explícita para desarrollar procesos comunicativos. Esto ocurre desde el punto de vista de la emisión y de la recepción. De esta forma, podemos ver el género como un criterio de clasificación que nos ayuda a reconocer algo en particular por sus características formales y de contenido. Pero, al mismo tiempo, vemos que el género también es una forma de producir, crear o conocer esas reglas y aplicarlas. De manera que el concepto de género tiene una doble vertiente que implica al mismo tiempo a receptores y emisores. Tampoco podemos separar este término de la cultura de masas, pues está muy vinculado al consumo masivo. Tratar los textos televisivos desde el punto de vista del género significa:

Tratar de reconstruir el conjunto de rasgos distintivos que caracterizan los mensajes que en la estructura textual ponen en relación los niveles del significante (formas expresivas), los niveles

semánticos (referidos tanto a los contenidos como al esquema actancial), los niveles estilísticos, las fuerzas ilocutivas presentes en el texto, y finalmente, el nivel pragmático (la forma que en el texto se asumen los roles sociales de los participantes en la comunicación). (Wolf, 1984, pp. 189-190).

Esto es, que el género se define como un agrupamiento de cualidades tanto textuales como intertextuales. El género se compone de numerosas y complejas relaciones entre una inmensa variedad de contenidos, formas, roles, etc.

Gordillo (2009) analiza el género desde la emisión y la recepción. Desde el punto de vista del emisor, el género se configura como un reglamento de coherencia textual. Sirve para organizar y definir unos tipos de discursos con unas características concretas. Y desde el punto de vista del receptor, los textos pertenecientes a un género concreto van a configurar unos códigos reconocibles que permiten, de nuevo, clasificar y organizar las diversas tipologías. "En ambos casos los géneros se organizan a partir de estructuras formales y normas tanto expresivas como de contenido, que terminan configurando taxonomías con elementos comunes" (Gordillo, 2009, p. 25).

A pesar de que hay un acuerdo general con respecto al valor de los géneros, Gordillo (2009) afirma que la idea del género es algo muy debatido y que protagoniza numerosas discusiones teóricas. Es un concepto fundamental, que, al extrapolarse al mundo de la televisión, se vuelve mucho más complejo. Pues el discurso televisivo se caracteriza por presentar realidades muy variadas, heterogéneas e inestables. "El género en televisión afectará no solo a los procesos de producción y recepción, sino también a los criterios de programación y, por supuesto, a elementos de competencia y rentabilidad" (Gordillo, 2009, p. 27). La configuración de los géneros televisivos se ve influida por la búsqueda de la máxima rentabilidad y por el esfuerzo de lograr un

rendimiento óptimo. El concepto de género televisivo también se vuelve más complejo por la pluralidad de criterios que se emplean para clasificar los programas. La realidad es que en numerosas ocasiones estos modelos de clasificación se superponen y entremezclan, debido a la hibridación que caracteriza a la televisión actual. Para clasificar los programas televisivos, podemos seguir las diferentes lógicas taxonómicas descritas por Amigo Latorre (2002):

- **Lógicas profesionales:** Están relacionadas con la eficiencia de la actividad productiva y con la creación de expectativas. En la televisión se configuran departamentos donde se regulan los contenidos de cada área. En este caso, el género hace una distinción entre los equipos de trabajo.
- **Lógicas de regulación:** Son las normativas procedentes de organismos públicos o privados como los Consejos Audiovisuales o los Institutos Oficiales. Sirven para controlar y regular las cadenas de televisión en relación con la audiencia. Desde aquí, las clasificaciones se configuran según el público objetivo y los contenidos.
- **Lógicas de archivo:** Tratan de crear clasificaciones para poder elaborar un registro ordenado de los documentos televisivos.
- **Lógicas de la crítica:** La crítica televisiva está orientada a la información del espectador respecto de las distintas emisiones televisivas. Según esta lógica, la clasificación atiende a los nombres que adopta la industria televisiva para la difusión de sus productos.
- **Lógicas de la investigación:** Tienen el objetivo de explicar la comunicación. Sin embargo, esta tarea resulta muy difícil debido a la cantidad y variedad de disciplinas científicas que estudian la televisión, algo que provoca la existencia de numerosos criterios que son totalmente diferentes.

Lo cierto es que muchas veces puede resultar más fácil detectar un género que definirlo analizando detalladamente sus rasgos y características. Gordillo también asegura que no podemos dejar de lado “las cuestiones relacionadas con la evolución y cambios en los géneros, los préstamos e hibridaciones, los rasgos permanentes y los que se van perdiendo a partir de las tres edades de la televisión” (Gordillo, 2009, p. 30). Es por ello que, antes de adentrarnos en las diferentes clasificaciones de los géneros televisivos, debemos analizar las cuatro etapas de la televisión. Poniendo el foco en la posttelevisión, fase a la que pertenece *Jane the Virgin*.

Con la llegada de la televisión nace también el discurso televisivo. Desde 1950 hasta 1980 se configura un modelo televisivo conocido como “paleotelevisión”. La televisión nace como un medio público, y el Estado es el responsable de los contenidos emitidos. Durante tres décadas, los programas estaban muy bien definidos y nunca se mezclaban entre sí. La oferta era bastante limitada y estricta, y la mayoría de las producciones televisivas se realizaban con una finalidad didáctica o cultural. Con una televisión dominada por el Estado el receptor jugaba un papel totalmente pasivo.

En 1980 comienza la segunda etapa televisiva que se prolonga hasta el año 2000, denominada por Eco (1983) “neotelevisión”. Durante esta etapa aparece el canal privado, que se mueve a través de la ley de mercado, buscando captar la mayor cantidad de público posible. “La proliferación de canales supuso la multiplicación de horas de televisión que, a su vez, implicó una apertura en los contenidos” (Gordillo, 2009, p. 12). En esta época, la audiencia se contempla como una clientela potencial, medida con el *rating*. También entra en juego el uso de la publicidad. Como el objetivo de la televisión era vender, un elemento fundamental es la publicidad masiva.

Gordillo (2009) habla de una tercera etapa que comienza en el año 2000: la "hipertelevisión". No hay duda de que la televisión es uno de los medios comunicativos que más cambios evolutivos ha experimentado desde su nacimiento. Con una evolución cada vez más acelerada, la hipertelevisión llega con la incorporación de dos nuevos elementos: Internet y la televisión por cable. Con el nuevo modelo se configura un receptor activo, que participa en lo que se desarrolla desde el medio televisivo.

Alejandro Piscitelli expone que existe una cuarta etapa: la "postelevisión". Desde 2010, las redes sociales se han convertido en nuestro ecosistema comunicativo. Y esto ha tenido una clara repercusión en el medio televisivo. El receptor de la postelevisión es co-constructor, se convierte en un usuario que puede generar contenidos. Piscitelli explica que los medios deben reubicarse en un contexto mucho más amplio, donde se habla de una segunda oralidad. Los medios deben adaptarse para poder competir contra los nuevos medios y la liquidez de Internet, algo inabarcable y de consumo colectivo. Desde 2020, el consumo ha empezado a desplazarse al *streaming* y a las nuevas plataformas que ofrecen distintos modos de reconstruir los contenidos. Aunque podríamos hablar de una nueva etapa, lo que está claro es que actualmente tenemos elementos de las cuatro etapas que hemos mencionado. Hoy podemos consumir contenidos televisivos sin estar atados a los modelos de la paleotelevisión o la neotelevisión, es la época donde todo está entremezclado.

Según Gordillo (2009), los géneros tradicionales se modificaron durante la hipertelevisión, y se organizaron cinco hipergéneros de los que derivan todos los demás subgéneros:

1. **Hipergénero ficcional:** Incluye subgéneros como telefilmes, teleteatros, teleseries, teledramas, series de acción, cine, o dibujos animados.

2. **Hipergénero informativo:** Incluye formatos como los informativos, documentales, reportajes, entrevistas, debates... y nuevas modalidades como el *infoshow* y otros formatos híbridos. Su elemento principal es la información periodística.
3. **Hipergénero docudramático:** Se basa en la fusión de ficción y realidad. Incluye formatos muy consolidados como los *reality shows*, los *talk shows*, o las docuseries.
4. **Hipergénero publicitario:** Con la llegada de la neotelevisión, la publicidad comienza a buscar nuevas formas de expansión además del clásico *spot*. Se desarrollan formatos originales como la *televenta*, el *product placement* o el patrocinio.
5. **Hipergénero de variedades y entretenimiento:** Aunque es el género que menos evoluciona a lo largo de las diferentes etapas televisivas, posee mecanismos y fórmulas que se exportan a otros hipergéneros, generando múltiples hidridaciones. Aquí se incluyen las modalidades musicales, los concursos, los magazines, las retransmisiones deportivas, los *late shows*, etc.

Otros autores emplean el término "macrogénero". Este es un concepto que está presente en el análisis de los diversos medios de comunicación, y es un concepto común a todos ellos. El macrogénero es, ante todo, una clasificación teórica que implica un conjunto de textos que tienen una misma finalidad. Cuando hablamos de "textos", en el caso de la televisión, nos referimos a los programas de televisión, a la pieza audiovisual que consumimos como espectadores. Los estudios teóricos parten de la constatación de un substrato común a todos los medios (radio, televisión, prensa y cine) con referencia a la existencia de tres macrogéneros: información, cultural, y entretenimiento o espectáculo. Actualmente, estamos ante una contaminación de géneros. No hay géneros puros, sino que nos encontramos inmersos en una hibridación. Todos

los géneros están mezclados, lo que produce una relativización dentro de cada clasificación, algo que muchas veces puede dificultar el análisis audiovisual.

Orza (2002) caracteriza los géneros televisivos o tipos de programas de la televisión, y lo hace manteniendo el ordenamiento de los macrogéneros (discurso referencial, ficcional y de hibridación). Con respecto a los géneros publicitarios, Orza los considera como “discursos que pueden adoptar con facilidad características del discurso referencial, del discurso de ficción o del discurso de hibridación” (Orza, 2002, p. 143). Dejando a un lado los géneros referenciales y los híbridos, se desarrollan los géneros ficcionales. La ficción televisiva y sus variantes conforman el sector que resulta más interesante para este trabajo. Ya que *Jane the Virgin* es una obra audiovisual que pertenece al macrogénero ficcional.

LOS GÉNEROS FICCIONALES

“La producción e importación de programas de ficción por parte de los responsables televisivos se ha convertido en uno de los ejes claves sobre los que se organizan las programaciones generalistas de TV en el mundo entero” (Orza, 2002). Con una amplia variedad genérica, la ficción televisiva se alimenta de la poderosa industria cinematográfica. Los géneros ficcionales están determinados por factores como la frecuencia de emisión, la función (principalmente dramática y narrativa), o el tratamiento estilístico de los contenidos. Orza (2002) describe cinco géneros dentro de la ficción televisiva:

- **La telenovela:** se asienta en la construcción de un universo de relaciones que se producen entre personajes que atraviesan conflictos generalmente de carácter sentimental.
- **La serie:** género que se basa en relatos desde lo que se abordan temas muy variados (los mundos laborales, la familia, el amor...).

- **La comedia de situación:** coincidiendo con los planteamientos generales de la serie, pone el foco sobre los aspectos más cómicos.
- **El telefilme:** categoría que incluye todos los films producidos, o no, para la televisión. Es ficción autónoma que se considera como una unidad de programación que ha sido producida para ser emitida como pieza única.
- **Las series de animación:** categoría genérica que incluye los productos de animación asociados al universo ocioso y lúdico del niño y/o el adulto.

4.1. La telenovela

Partiendo del enfoque que reconoce la existencia de géneros televisivos, se admite que la discontinuidad genérica en la televisión suscita diferentes hábitos en la producción y en el consumo. Las rutinas productivas de un informativo no son las mismas que las de un programa de entretenimiento o una serie de ficción. *Jane the Virgin* se trata de una producción ficcional en la cual confluyen elementos de géneros muy variados, pero la mayoría de sus rasgos pueden asociarse con el género de la telenovela. Es por ello por lo que, a continuación, se analiza en profundidad dicho género ficcional.

Al contemplar la telenovela como género, hay que fijarse también en su historicidad. Las nuevas telenovelas suelen cargar con el peso de las producciones anteriores que configuran la norma o la tradición que la nueva obra puede imitar, romper o modificar. Sin duda, este es un género dinámico que permite el trabajo sobre sí mismo.

En cuanto a la comprensión y la interpretación, los receptores hacen uso de unos conocimientos adecuados a la telenovela. Los espectadores poseen unas herramientas que proceden de toda su historia como consumidores. Estos instrumentos les permiten poner en relación cada obra con el sistema genérico al que pertenece, pero también la relaciona con todas las obras del mismo tipo que hemos consumido. En resumen, las estrategias del receptor se ven influenciadas por factores tanto intergenéricos como transtextuales. Del mismo modo, el realismo exigido por el consumidor es diferente según el tipo de género: "cada género implica un determinado verosímil que el receptor conoce" (Sánchez Vilela, 2000, p. 20). En la telenovela, el principal elemento es el pacto sobre su naturaleza ficticia.

Según Sánchez Vilela (2000), cuando se incorpora la distinción genérica en el análisis, se permite la observación de la gran diversidad de relaciones

comunicativas que pueden desarrollarse. En el concepto de telenovela vemos implícito, en primer lugar, el término “novela”, el cual define a la tradición narrativa. Y, en segundo lugar, se relaciona con el “teleteatro”, de donde obtiene su tradición dramática (que ocupa un gran espacio en su composición genérica).

El género de la telenovela es un género sólido, que posee unas reglas precisas, estables y redundantes. A través de la fusión entre novela y teatro, el género configura una serie de rasgos o elementos básicos que lo distinguen. Sánchez Vilela (2000) analiza meticulosamente cada uno de estos aspectos:

- **El exceso:** al igual que en el melodrama, la estética dominante es la del exceso. La podemos percibir en el empleo de ciertas estrategias: la antítesis reflejada en la polarización de los personajes, el uso de hipérbolos, la apelación a la emoción, la violencia y el grito, etc. Entendemos el melodrama como la exageración tosca de los aspectos sentimentales y patéticos, que a su vez produce una división extrema entre los personajes buenos y malos.
- **El fragmentarismo:** la organización del relato en la telenovela se basa en el principio básico del fragmentarismo: la historia está dividida en episodios y a su vez cada uno tiene una estructura interna que tradicionalmente imponía la publicidad.
- **Drama del reconocimiento:** según Peter Brooks (1974), el melodrama se basa en el triunfo de la virtud. Lo que se reconoce siempre es el bien, el final es un final feliz. Es el premio a la bondad y el castigo a la maldad. Además del triunfo de la virtud, el espectador hace un reconocimiento de los códigos del género (situaciones, personajes, etc.). Este reconocimiento se fundamenta en la estética de la repetición (que se produce tanto en el género como en cada producto audiovisual),

haciendo que el espectador pueda reconocer lo que ya sabe. Con el reconocimiento también se produce una identificación y proyección de los deseos y las emociones del espectador en los propios personajes de la telenovela. Se trata de una identificación muy intensa, debido a la existencia de un público muy entregado.

- **Afán totalizador:** en la telenovela, como en la novela, se produce una aspiración de totalidad. Es la búsqueda de la creación de universos completos para generar la ilusión de que la obra representa al mundo real. Esta impresión de totalidad también se produce por la fusión de géneros que la telenovela supone. Este género utiliza en muchas ocasiones elementos procedentes de la literatura culta, y, con frecuencia, también alude a la actualidad.
- **Apertura:** como se ha mencionado en el punto anterior, esta narración se abre hacia otros géneros y hacia la actualidad. Pero el sentido más utilizado cuando se habla de apertura en la telenovela es el que tiene que ver con la intromisión del receptor en la producción del relato. Es muy habitual que, tras producir los primeros capítulos, la reacción del público determine modificaciones en la historia inicial. El mercado no solo dirige la producción, sino que también la compone. Esta relación entre el consumidor y el producto permite observar que la frontera entre realidad y ficción es fácilmente rompible. Con respecto a la apertura, también hay que señalar la circulación de los personajes en el discurso cotidiano, es decir, los usos que hacen los espectadores de esos seres ficticios.
- **Causalidad y casualidad:** el melodrama se caracteriza por un uso excesivo de la coincidencia, de la casualidad. Muchas veces esto se justifica con la idea de un destino inevitable.
- **Los personajes:** Propp define "función" como "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la

intriga" (Propp, 1985, p. 32). Partiendo de este concepto, Propp establece una categorización de siete personajes, los cuales se corresponden con sus respectivas esferas de acción: agresor, donante, auxiliar, princesa/padre, mandatario, héroe, y falso héroe. Sin aplicar automáticamente esta clasificación, la tomamos como punto de partida y modelo para analizar los personajes de este género. Lo más importante dentro de la telenovela es que lo femenino es lo que predomina, y el hombre es presentado como el sexo débil. Entre los personajes básicos se encuentran:

- **La heroína:** tiene un origen oculto, esconde un secreto, se encuentra sometida bajo una autoridad masculina o femenina, es ingenua, y es de baja clase social.
- **La falsa heroína:** se atribuye las cualidades y las conquistas de la heroína y toma posesión de su lugar. En muchas ocasiones, este papel se fusiona con el de agresora o malvada.
- **El/la malvado/a:** para la construcción de este personaje siempre se recurre al uso de elementos externos que muestran su identidad, además de las funciones que se le designan (el interrogatorio, el engaño, la fechoría, el combate, el castigo, etc.).

Los personajes de la telenovela pueden ser estáticos, cuando carecen de complejidad. Se basan en un tipo configurado y no suelen tener muchas variaciones. Esto suele ser característico de personajes como la malvada. Pero también pueden configurarse personajes más densos y dinámicos. "En las telenovelas brasileiras hay una gran multiplicidad de personajes, y las figuras femeninas suelen estar dotadas de una mayor fuerza que en las argentinas" (Sánchez Vilela, 2000, p. 29). La tendencia de configurar cada vez personajes más complejos y profundos es evidente. Esto se percibe, por ejemplo, en el caso de la

telenovela colombiana *Café con aroma de mujer* (2021), de Adriana Suárez. En ella, se ensalza la pasión, la hermosura, y el empoderamiento femenino.

- **Malvadas y locas:** cuando hay una configuración compleja de los personajes se permite el juego con diversos matices que los alejan del esquema fijo. En este caso, la malvada adopta ramificaciones que extienden sus posibilidades más allá del papel de agresora y del rechazo del espectador. Muchas veces se utiliza la locura para explicar el origen de su maldad, y también la razón de su castigo.
- **El tópico de la boda:** de forma tradicional la boda se ha utilizado como la culminación del ascenso de la heroína, y ha sido frecuentemente la situación final de este género. Pero este tópico ha ido variando su aparición y se ha reformulado, dejando paso a otros momentos de celebración colectiva.
- **Los asuntos:** en el melodrama y en la telenovela se pueden distinguir algunos asuntos recurrentes en las historias narradas. Podemos destacar ejes como el de liberación/sumisión, trabajo/hogar, amor/odio, etc. El asunto del poder o de la virginidad también son temas muy presentes en las telenovelas. Este último asunto es precisamente uno de los ejes principales sobre los que gira *Jane the Virgin*. Una de las metas personales de la protagonista es preservar su virginidad hasta el matrimonio. Sin embargo, Jane queda embarazada (otro tema muy característico de la telenovela) sin haber mantenido relaciones sexuales.

En cuanto a la narración en este género, “la telenovela se inscribe en una zona fronteriza entre una cultural oral y otra escritural. En un mundo marcado irreversiblemente por la escritura y la imprenta se reformula una oralidad atravesada ahora por la hegemonía de la imagen” (Sánchez Vilela, 2000, pp. 34-

35). Esto puede hacernos ver la telenovela como un producto cultural cuyo origen se encuentra muy lejos en la historia cultural. En este género se pueden detectar rasgos procedentes de la literatura de cordel española o de la literatura popular *bibliothèque bleu* y su vinculación con la producción industrial. Durante mucho tiempo, la lectura fue una actividad social destinada a ser más oída que vista. Y hoy podemos encontrar para la telenovela funciones similares a las de la literatura de cordel. Además de la recepción colectiva, se reedita en ella el funcionamiento de "punto de partida". A partir de cada episodio surgen opiniones, debates, e ideas impregnadas de los roles y valores impuestos por la telenovela, pero también de interpretaciones personales y lecturas individuales que implican una experiencia cotidiana.

En estas manifestaciones literarias también había un espacio para la imagen, a través de los grabados. Hoy, a la recepción sonora agregamos con una mayor potencia el soporte visual. Sin embargo, y a diferencia de otros géneros, en la telenovela la palabra sigue ocupando un lugar privilegiado.

La telenovela plantea la reformulación de un viejo triángulo: escritura, oralidad, imagen. La escritura permanece invisible en el fondo de toda telenovela; la versión preeminente es la de la palabra dicha e inserta en la imagen. El uso dominante de los primeros planos y los planos medios centra la atención en el rostro y en la conversación íntima como núcleo dramático. Esta recuperación de la voz propone una oralidad desde la pantalla que se conjuga con otra oralidad que circula por fuera de ella: la del público construyendo re-narraciones, interpretando, poniendo en juego su memoria sobre otras narraciones y su propia experiencia. (Sánchez Vilela, 2000, pp. 36-37).

4.2. Historia de la telenovela: la telenovela mexicana

La primera telenovela fue emitida en Brasil en el año 1951, y se titulaba *Sua vida me pertenece*. Fue transmitida desde *TV Tupi* y tuvo una corta duración, con capítulos de quince minutos y dos emisiones a la semana. Ese mismo año también fueron emitidas las primeras telenovelas en Cuba y México. Desde 1957 hasta 1958 se produjo en México la primera serie dramática en formato de telenovela moderna con emisiones de lunes a viernes: *Senda Prohibida*, de Rafael Banquells. Aunque la telenovela no nació en la televisión de México, ésta le sirvió como un espacio donde asentar muchas de las características narrativas que hoy son fundamentales del género. Como sucede con la mayoría de las producciones televisivas, su desarrollo se encuentra atado a la propia evolución de la televisión. De esta forma, la telenovela posee marcas en el formato que provienen de la historia de la plataforma televisiva en México.

Antes de estudiar la telenovela como formato, es necesario comprender qué es un formato. Dejando a un lado los macrogéneros y los géneros estudiados, el formato televisivo se entiende como el conjunto de características formales específicas de un programa determinado. Estos rasgos permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación. Para Martín-Barbero y Muñoz (1992), estudiar el formato implica reconstruir la manera en que diversas marcas narrativas se han dispuesto en un producto. Para Charlois Allende (2012), la telenovela se entiende como un formato dinámico. "A pesar de tener características determinadas, los melodramas televisados tienen variaciones que apropian las determinantes no solo sociales, sino industriales y comerciales del producto" (Charlois Allende, 2012, p. 131).

Desde aquí, Charlois Allende presenta una visión global del desarrollo de la telenovela mexicana como modelo de un formato que se encuentra en contacto con los cambios que en la industria televisiva se producen. Nora Mazziotti (1996) esboza una línea cronológica de la evolución de la telenovela que fue ampliada posteriormente por Guillermo Orozco (2006). Según este modelo, en los países latinoamericanos la telenovela ha pasado por las siguientes etapas: inicial, artesanal, industrial, transnacional y, añadida por Orozco, la etapa de la mercantilización. Aunque la transnacionalización y la mercantilización han generado cambios en el formato, las tres primeras etapas son las más relevantes cuando se trata de analizar la relación entre la telenovela y la industria televisiva y cómo ésta ha influido en la estructuración del formato.

La etapa inicial es muy importante, pues se encuentra en el contexto de una industria televisiva que acaba de nacer. En los cincuenta, tras el debate que se había generado en torno a las características del nuevo medio, en México se eligió el modelo norteamericano, privado y de fines comerciales. Durante esta etapa, explica Charlois Allende (2012), el cine percibía la televisión como una competencia que no merecía ser tomada en cuenta. La industria del cine mexicano de esos años se alejaba por completo de la televisión y miraba con desconfianza todo lo que en ella se emitía. La radio, por el contrario, sirvió para nutrir toda la producción televisiva. De la radio se desplazaron formatos, estructuras productivas y actores hasta la televisión. “Es en este punto de inflexión que nació la telenovela o, mejor dicho, el teleteatro como antecesor de ésta” (Charlois Allende, 2012, p. 133).

En la etapa inicial también destaca la necesidad del patrocinio por parte tanto de la telenovela como de la propia televisión mexicana. Los dueños de las cadenas luchaban por lograr una audiencia considerable y por adueñarse de una parte del *share* publicitario en el país.

En el ámbito creativo se había generado una situación en la que no era posible la producción propia de contenidos. Y la estrategia se basó en la venta de los espacios televisivos a agencias publicitarias que se ocupaban de la producción. En este contexto aparece el modelo norteamericano del *soap opera*. También conocido como serial televisivo o telenovela americana, es una modalidad de folletín difundido a través de la televisión y cuyas entregas periódicas suelen ser diarias. A veces se habla de la telenovela como la versión latinoamericana del serial anglosajón. Sin embargo, hay importantes diferencias narrativas y de producción que separan ambos términos, hasta el punto de que la telenovela se configura como un género propio. La diferencia más notable tiene que ver con la duración. Por lo general, la telenovela se produce teniendo en cuenta un final previsto y una duración determinada. Los argumentos, los medios, o el reparto son cuestiones que en una telenovela suelen quedar fijados desde los inicios de la producción. Sin embargo, en el caso de una *soap opera*, estos elementos se pueden ir modificando conforme avanza la historia. Los seriales cambian constantemente los actores, los directores, o los espacios. Otro rasgo diferenciador está relacionado con los contenidos y la moral. La realidad reflejada de las telenovelas suele estar vinculada al catolicismo y el pecado. Pero las *soap operas* tienden hacia una moral protestante, debido a su origen anglosajón.

Aunque la telenovela latinoamericana se diferencia claramente de este modelo, es evidente que el *soap opera* fue un formato del que se nutrieron los formatos seriados posteriores. La principal aportación de este formato a la telenovela fue la idea de dividir una historia en varios episodios continuados, sin un fin capitular, lo que impulsaba el mantenimiento del interés de los espectadores.

Aunque el modelo anglosajón producía historias larguísimas, incluso de varios años de transmisión, el modelo latinoamericano,

en un proceso posterior, se fue estandarizando en un promedio de entre 100 y 180 capítulos más cerrados y predecibles que los de sus antecesores (Hernández y Orozco, 2007, p. 149).

A finales de los cincuenta la industria mexicana experimenta su primer monopolio. Las diferencias entre la etapa artesanal y la industrial están relacionadas con innovaciones tecnológicas y mercadotécnicas que permitieron que la telenovela se convirtiera en un producto relevante de la industria televisiva latinoamericana. En 1955 los propietarios de las cadenas mexicanas decidieron unirse en un único monopolio: Telesistema Mexicano S.A. El aumento de la audiencia favoreció que el negocio pudiera mantenerse a través de la publicidad. Junto con esta coyuntura político-económica, que se mantuvo hasta 1970, se implantaron dos innovaciones tecnológicas que permitieron renovar los contenidos de la televisión mexicana: el *videotape* y el apuntador electrónico. En primer lugar, el *videotape* permitió industrializar la producción de telenovelas y su expansión mundial. En segundo lugar, el apuntador electrónico, que se trata de un intercomunicador situado en el oído del actor, permitió la entrada masiva de actores no profesionales y facilitó la producción en serie de telenovelas.

Estas tres etapas son las más definitorias para la telenovela, no solo de México, sino de todo el mundo. Es un género que, en todos los contextos en los que se ha desarrollado, se ha movido desde la producción más sencilla y melodramática hasta lo que son las telenovelas de hoy en día. La telenovela ha continuado su evolución y sigue trabajando con la fusión de pasiones, historias, culturas y sentimientos que logran enganchar a una audiencia fiel y masiva.

5. *Jane the Virgin* y su impacto en el mundo audiovisual

Antes de analizar la forma en la que *Jane the Virgin* explota los elementos de *telling* y *showing*, es importante conocer sus datos básicos:

DATOS GENERALES	Título	<i>Jane the Virgin</i>
	País de origen	Estados Unidos
	Idioma/s original/es	Inglés y español
	Número de temporadas	5
	Número de episodios	100
	Reparto	<ul style="list-style-type: none"> • Gina Rodriguez (como Jane Gloriana Villanueva) • Andrea Navedo (como Xiomara Gloriana Villanueva) • Yael Grobglas (como Petra Solano) • Justin Baldoni (como Rafael Solano) • Ivonne Coll (como Alba Gloriana Villanueva) • Brett Dier (como Michael Cordero) • Jaime Camil (como Rogelio de la Vega)

		<ul style="list-style-type: none"> • Anthony Mendez (como Narrador)
DATOS DE PRODUCCIÓN	Empresa/s	Poppy Productions, RCTV International, Electus, Warner Bros. Television, y CBS Television Studios
	Distribuidor	CBS Television Distribution
	Creador	Jennie Snyder Urman
	Productor/es	Paul Sciarrota, Meredith Averill, Corinne Brinkerhoff, David S. Rosenthal, Josh Reims, Gina Lamar, Mark Grossan, Sean Canino, y Eva Longoria
	Guion	Jennie Snyder, Josh Reims, y David S. Rosenthal
	Música	Kevin Kiner y Mark Bensi
	Fotografía	Lowell Peterson
	Localización	California
DATOS DE EMISIÓN	Cadena	The CW Television Network
	Primera emisión	13/10/2014
	Última emisión	31/07/2019
	Clasificación por edades	No recomendada para menores de 16 años

	Duración de un episodio	40-43 minutos
	Distribución por plataforma	Netflix

Figura 3. Ficha técnica de *Jane the Virgin*

Aunque *Jane the Virgin* se estrenó en la televisión en 2014, cuando fue transmitida por The CW, debe mencionarse su verdadero origen; está basada en la telenovela venezolana *Juana la Virgen*, una popular producción del año 2002. A pesar de que ambas obras comparten el mismo argumento, el tratamiento narrativo es completamente distinto, y esto es lo que hace sobresalir a *Jane the Virgin* por encima de las demás telenovelas.

Antes de estudiar las características particulares de *Jane the Virgin*, es importante comprender bien sus bases, las cuales proceden de su macrogénero. Como se ha comentado anteriormente, *Jane the Virgin* pertenece al macrogénero ficcional, en el cual se incluyen los textos que construyen una realidad propia. Dentro de este contexto, la producción se aproxima al género de la telenovela, el exponente más acabado de la ficción seriada para la televisión. Según Orza (2002), y como ya se ha mencionado antes, el tema principal de la telenovela es la representación del bien y el mal en los conflictos que nacen de las relaciones humanas, afectivas o del corazón. Desde su estructura interna, el género se caracteriza por articular distintas secuencias narrativas compuestas principalmente por: planteamiento, nudo y desenlace. Al analizar cualquier capítulo de *Jane the Virgin* es muy sencillo identificar las características propias de este género: se satisfacen necesidades afectivas, estéticas y de esparcimiento, lo que incrementa notablemente la identificación del público. Se presentan múltiples conflictos (embarazo, virginidad, triángulo

amoroso, fuerzas contra el amor...). El melodrama es el ingrediente principal de cada conflicto y acentúa la división entre los personajes moralmente buenos y malos. Aparece la búsqueda de la identidad como uno de los temas principales; La historia principal sigue un orden lineal. Las historias se ramifican y dan lugar a nuevas tramas. Se busca una estética naturalista. Se apela mucho a los secretos y al suspense. El hombre aparece como el sexo débil al ser eclipsado por el protagonismo de numerosas mujeres. Y hay un final feliz.

Jane the Virgin es creada en plena postelevisión, la fase en la que juegan un papel muy importante las redes sociales y la participación de los usuarios. En este contexto, el receptor incorpora a su vida cotidiana ciertos aspectos procedentes de los contenidos televisivos. Es lo que Fuenzalida (1993) denomina "apropiación educativa", un concepto que indica que en lo audiovisual el signo se vuelve tan cercano que establecemos una relación afectiva con el discurso que va más allá. Hay una identificación, y ésta a veces es mayor con los llamados "géneros menores", donde Fuenzalida sitúa a la telenovela. Con esta revalorización, el autor pretende señalar que los receptores se pueden educar mejor con aquello que les gusta y que les genera empatía.

Como se ha comentado con anterioridad, actualmente conviven elementos de las cuatro fases televisivas. Karbaum (2017) afirma que hemos pasado del *broadcasting* (televisión masiva en cadena) al *narrowcasting* (televisión fragmentada). Los géneros son importantes porque responden a la necesidad de organizar la realidad en estructuras cognitivas. Pero, hoy en día, debido al alto nivel de fragmentación, prima la hibridación. En 2022 el consumo va por *streaming*, por las nuevas plataformas, y por nuevos y diversos modos de reconstruir los contenidos. Según Nicolás (2014), los seriales televisivos nacidos en la *network era* estaban basados en la *teoría del flow*, donde el espectador tenía que estar a una hora concreta y en un lugar determinado para poder seguir

la serie. La estructura del relato se amoldaba así al contexto del *flow*. Con la *post-network era* aparecen nuevas formas de ver la televisión. Las cadenas pierden un poder que pasa a las audiencias, las cuales toman el control de la programación. El espectador pasa a poder ver la serie de forma maratónica, lo que se conoce como el *binge watching*.

A pesar de que ciertas series podrían perder más que ganar al adaptarse a este modelo (como *Lost* o *CSI*), hay otras como *Jane the Virgin* que se han visto muy beneficiadas. La compra de esta producción por parte de Netflix y Movistar+ ha contribuido enormemente a su expansión y popularización. Jorge Granier (Productor Ejecutivo) lo confirma de la siguiente forma: “Es un logro poder contar con la distribución de Netflix a nivel mundial durante los últimos 6 años. Esto le dio una exposición a la serie y logró que una audiencia global conectara con la historia y los personajes. Creo que tiene mucho que ver con el éxito de la serie, es verdaderamente una fuente de orgullo. Ahora *Jane the Virgin* puede ser vista a nivel mundial y está siendo hecha en versiones locales en 15 mercados, a parte de su versión original en Venezuela y las adaptaciones de México y EE.UU”.

En *Jane the Virgin* también se perciben los efectos de la globalización. Si antes solo se podía hablar de telenovelas latinoamericanas, ahora es un género que se produce en mayor cantidad y en más países. En *Jane the Virgin* se produce una neutralización de muchas de las características de la telenovela, como la eliminación de marcas de una determinada cultura, y la estandarización que va desde la extensión de los capítulos y el habla de los personajes, hasta la presencia de elementos exóticos.

Cada vez se invierte más en producir telenovelas y en exhibirlas por todo el mundo. Puede destacarse, por ejemplo, el caso emblemático de Turquía y sus series. En los últimos años, las telenovelas turcas no han parado de crecer,

captando el interés de millones de espectadores en diversos países europeos y en América Latina. Algunos estudios han situado a Turquía como el segundo exportador de ficción televisiva del mundo, sobrepasando a países como Brasil o México, dominantes en la exportación de telenovelas (Camile, 2018). Todo comienza en el año 2007, cuando la productora MBC emite *Ikil al-ward*. Desde entonces, las series turcas han logrado un éxito aplastante en el mundo árabe que velozmente se propagó por América Latina, Europa y Asia (Molina, 2013).

Gracias a la apertura del mercado televisivo en los años noventa, se configuró una nueva forma de producir que reveló el éxito y el potencial que las producciones turcas tenían más allá de las fronteras nacionales. La presencia de telenovelas turcas en lugares como América Latina o Estados Unidos es sin duda un hecho sin precedentes, ya que allí se encuentra el origen del género de la telenovela. "En canales como *Mega* (Chile) o *Telefé* (Argentina) alrededor de la mitad de la ficción seriada de la parrilla corresponde a telenovelas turcas, un fenómeno que se está replicando en España, en canales como *Nova* o *Divinity*" (Hidalgo-Marí y Segarra-Saavedra, 2021, p. 7).

5.1. Formas narrativas: el poder del *showing* y el *telling* en *Jane the Virgin*

Según Sartori (1998), la televisión modifica el contexto de la comunicación. Lo traslada de la palabra a la imagen, es decir, del *telling* al *showing*. A la imagen basta con verla para entenderla, ya que es pura representación visual. Es por ello que hoy la mayoría de los acontecimientos se nos muestran, no se nos cuentan. En *Jane the Virgin* se pueden observar diversos elementos del *showing* que contribuyen a su papel innovador.

La estética, aunque es naturalista, está muy cuidada. Se aleja de lo simple para adentrarse en una producción poco sutil. La mayoría de las localizaciones son de interior, pero también vemos algunas escenas que se ubican en el exterior. La luz tiene un uso bastante natural, para buscar la máxima cotidianeidad de las escenas. Durante el día las escenas son muy luminosas gracias a la luz natural, mientras que, por la noche, se emplea una luz más focalizada en el interior de escenarios oscuros. Lo más importante a nivel estético es el cuidado que se le otorga al atrezzo. Todas las localizaciones son muy ricas en cuanto a decoración y ambientación. Todos los escenarios son muy realistas y están llenos de detalles.

La estética no es lo único complejo de esta producción. También existe una diversidad que se refleja en los protagonistas. A través de la ruptura de estereotipos y la profundización psicológica de sus personajes, rompe con los cánones habituales del género. Ese conocimiento personal de los personajes también se ve favorecido por el uso de *flashbacks*. Así se permite que el receptor pueda ver, no solo como son los personajes ahora, sino ver también cómo eran en el pasado. Es un recurso visual muy utilizado en esta serie. El primer capítulo empieza precisamente con un *flashback* de cuando Jane era niña. Otros

ejemplos en el mismo capítulo son: el *flashback* de la relación entre Xiomara y Rogelio, o el *flashback* del encuentro entre Rafael y Jane.

Otro aspecto que destacar es la combinación entre los típicos momentos de delirio telenovelesco, con su acción, su drama y su comedia llevados siempre al límite, y otros momentos más pausados, instantes de ternura genuina o de preocupaciones más mundanas que pueden coincidir con las del espectador. Todos los elementos de *Jane the Virgin* juegan con llevar al espectador desde la angustia hasta la calma, desde el nerviosismo hasta la paz, desde el enfado más estrafalario hasta el más sencillo y puro amor.

Desde el punto de vista del *showing*, el valor añadido más interesante es sin duda el uso del texto sobreimpreso, el cual proporciona una identidad visual muy precisa. En la pantalla aparecen constantemente insertos de texto con una fuente que simula una máquina de escribir. Estos textos nos ayudan a esquematizar y aclarar determinados aspectos de la serie: "prólogo", "ahora", "15 días después", "16 años antes", "continuará" ... Sobre todo, se emplean a la hora de presentar a los diferentes personajes, para describir aspectos tanto físicos como personales (Imagen 1). También quedan impresas sobre la pantalla las conversaciones de WhatsApp entre los personajes (Imagen 2). En *Jane the Virgin*, el texto es algo que nos aporta más información acerca de lo que estamos viendo y escuchando.



Imagen 1

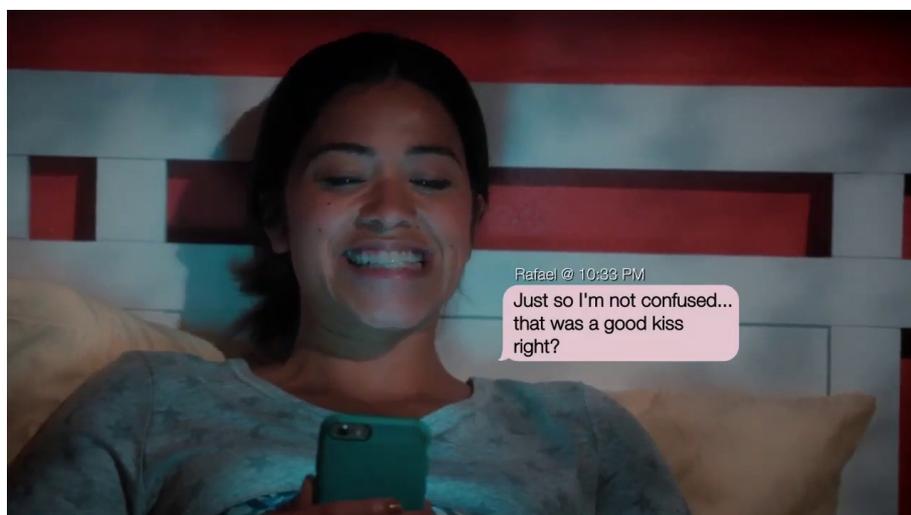


Imagen 2

La impresión de los mensajes telefónicos no es algo exclusivo de esta serie. Este fenómeno ha sido muy empleado en otras producciones como *Anatomía de Grey* (2005), *You* (2018) o *Black Mirror* (2011). Con la llegada de la Web 2.0 y la consolidación de la comunicación a través del teléfono móvil, se ha producido una transformación de todo el ecosistema digital. Tanto los procesos mediáticos como los roles asumidos por emisores y receptores han sido reformulados. “En este nuevo ecosistema han emergido nuevas comunicaciones y posibilidades expresivas, nuevas estéticas, y nuevas formas de generar contenido con un importante impacto en la industria audiovisual” (Hermida, 2020, p. 3).

La forma en la que los usuarios entran en contacto con los nuevos medios es a través de la interfaz. Según Scolari (2018), una interfaz es una gramática de la interacción entre el usuario y el sistema. En definitiva, es todo lo que se usa para estar en contacto con un medio. La interfaz ofrece unos órdenes, una estructura y un diseño. Los usuarios digitales están inmersos en la hiperconectividad que ofrecen los teléfonos móviles. Es el *software* del día a día, algo que acompaña al consumidor en cada movimiento que hace. Esta conexión entre lo humano y lo tecnológico es tan evidente en la actualidad, que se ha comenzado a reflejar en las producciones audiovisuales. Ambos diálogos, el real y el virtual, se combinan para completar la composición audiovisual.

La comunicación no deja de evolucionar, y los nuevos medios se abren paso dejando atrás las anteriores fórmulas. Lo cierto es que tanto el cine como la televisión se nutren de las nuevas estéticas tecnológicas de la comunicación. Hermida (2020) concluye que, en un contexto de hibridación y remediación, las fronteras y la identidad de medios y formatos son cada vez más imprecisos. Pues existe un ecosistema donde la convergencia es el motor que fomenta la llegada de las nuevas formas creativas.

Pero *Jane the Virgin*, no solo adquiere su fuerza narrativa desde el *showing*, es decir, desde los aspectos visuales. También lo hace desde el *telling*. Porque, como explica Bordieu (1997), el *telling* le aporta valor al *showing*.

Hay algo dentro de los diálogos digno de señalar, y es que son un reflejo del poder latino en suelo estadounidense. Dentro de la serie se combinan dos idiomas: el español y el inglés. Gran parte del reparto es de procedencia latina, y es muy frecuente escuchar frases en español (al visualizar la producción en versión original). La actriz principal Gina Rodriguez insistió en un discurso en que lo latino tenía que hacerse hueco en la televisión estadounidense. El tema de la inmigración también es un asunto muy tratado en la serie. Un ejemplo lo vemos

en el capítulo 2 de la segunda temporada [31:00 – 35:00]: la policía acude a la casa de las Villanueva por un incidente con los vecinos y Alba se muestra muy nerviosa debido a que no tiene sus papeles en regla. Poco tiempo después, Alba decide que quiere solicitar su *green card* (la tarjeta de residencia permanente de Estados Unidos). El mismo tema vuelve a aparecer durante los capítulos 3 (donde se muestra, a través de un *flashback*, los comienzos de Alba y su marido en los Estados Unidos después de haber abandonado Venezuela) y 8 (en el que Alba recibe su *green card*) de la misma temporada. Estos son solo algunos ejemplos de las numerosas escenas que se centran en el tema de la inmigración y en las dificultades que esta conlleva.

Los diálogos suelen ser intensos, las conversaciones suelen estar cargadas de emoción y drama, y abundan las charlas profundas y las discusiones. Además, el espectador puede escuchar la voz interior de Jane, lo que piensa y lo que siente.

La música es otro factor que destacar en esta categoría. Se podría incluso decir que la música abunda más que el sonido ambiente. Tiene un gran protagonismo dentro de la serie, entra y sale constantemente para acompañar las diferentes situaciones. Música clásica, música pop, música rítmica (tambores y palmas), música romántica, música de sospecha, música triste... son algunos de los recursos que se van intercalando para ambientar cualquier acontecimiento. Además de utilizar varias canciones de Juanes, en la serie también se escuchan melodías muy alejadas de la banda sonora habitual que acompaña a las telenovelas. En los capítulos 3 y 4 de la segunda temporada se escuchan *Cripple Me* (Rebecca Roubion) y *Surrender* (Natalie Taylor) respectivamente. *Cripple Me* suena mientras Jane se enfrenta a su primer gran problema como madre: decidir si se separa de Mateo antes de lo esperado para poder aprovechar la vacante en el programa de posgrado. *Surrender* acompaña el romántico y apasionado beso de Jane y Michael al final del capítulo 4. Ambas canciones refuerzan la

emotividad de los sucesos producidos. Este es el principal cometido de la banda sonora durante toda la serie: propagar y enfatizar todos los sentimientos que brotan de cada momento.

Finalmente, encontramos el elemento que más ha contribuido a la originalidad de la serie: el narrador. El narrador omnisciente que nos cuenta la historia con su voz en *off* es un elemento muy importante. La voz en *off* es una técnica muy habitual en documentales y en películas de ficción. Kozloff (1988) hablaba de "narración en primera persona" para referirse a un narrador que posee una autoridad absoluta sobre la historia a través de la conducción verbal. El narrador en *off* permite abreviar el tiempo y facilita la exposición de historias complejas. Es por ello que su uso es muy habitual en las adaptaciones de novelas literarias extensas a la pantalla. Este tipo de narrador también actúa como "oráculo de los personajes, siendo capaz de tener respuesta sobre todo aquello que les atañe" (Sangro, 2011, p. 68). En ocasiones, la voz en *off* se convierte un texto que cumple con la función del narrador. En *Jane the Virgin*, es el mismo narrador quien a veces acompaña (o sustituye) su discurso verbal con un discurso escrito.

La introducción al mundo, el contexto, o el lugar en que se desarrolla el relato también pueden ser datos ofrecidos por la voz en *off*. "Se trata de una voz que no oculta dirigirse directamente al espectador como su interlocutor natural para convertir la película en un relato ya sucedido del que ahora puede tener conocimiento" (Sangro, 2011, p. 69). Aunque la voz en *off* a veces limita su aparición al prólogo, en ciertas obras esta figura ofrece un discurso más rico, en el que incluso se atreve a realizar comentarios personales sobre la trama y los personajes.

En *Jane the Virgin*, el narrador tiene un papel tan importante que se incluye dentro de los personajes protagonistas, a pesar de que nunca aparece visualmente. El narrador lo sabe todo, actúa como una especie de Dios

omnipresente que acompaña a los personajes a lo largo de toda la trama. Se alegra con ellos y también sufre con ellos. Es una voz en *off* que adquiere una identidad propia. Este “conocido desconocido” abre cada capítulo, recopilando lo ocurrido hasta el momento, y aparece en momentos cruciales para resaltar aspectos llamativos, giros insospechados o para remarcar las intenciones y pensamientos de los personajes. Este narrador observa toda la historia con el mismo asombro que los espectadores, sirviendo de vínculo entre la historia y el mundo exterior. Este brillante hallazgo narrativo con voz de *latin lover* hace de *Jane the Virgin* una producción autorreferencial. Con una voz masculina y adulta, la identidad de este narrador cómplice fue uno de los mayores misterios de la serie.

Durante la emisión de *Jane the Virgin*, los espectadores formularon diversas teorías sobre quién podía estar detrás de la voz del narrador, interpretado por Anthony Mendez. El enigma no fue resuelto hasta el último capítulo, donde se descubre que toda la historia ha sido narrada por el hijo de Jane, Mateo. La revelación se produce en la boda de Jane y Rafael, confirmándose así que Mateo estudió para darle voz a una telenovela sobre la historia de su madre. Jennie Snyder Urman afirmó, en la revista *Vanity Fair*, que la decisión sobre la identidad del narrador estaba muy clara desde el principio. La creadora explicaba: “a lo largo de toda la serie ha habido pistas salpicadas, y hay cosas que son específicas sobre la forma en la que el narrador se relaciona con las personas en el mundo, las cosas que dice. Siempre existe la sensación de que el narrador tiene el control de la historia. Hay un recordatorio constante de que se trata de una telenovela... Lo hemos sabido en nuestras cabezas, lo que ha facilitado el seguimiento de esas cosas en todo momento”.

Jorge Granier analiza esta balanza entre el *showing* y el *telling* y asegura: “Se hace un buen balance y utilizamos muchas herramientas en ambos como son las

fantasías en el *showing* y la narración en el *telling*. Creo que más peso tiene el *telling* por lo que decimos sobre la sociedad, los estereotipos y los conflictos sociales que abordamos durante los 5 años que hicimos la serie. Siempre se pudo mantener el mensaje relevante y esto logró una gran conexión con nuestras audiencias”.

6. Análisis aplicado: Capítulo 1: *Piloto*

A continuación, se desarrollará el análisis narrativo-audiovisual sobre el primer capítulo de *Jane the Virgin*. En el que se ven ejemplificadas muchas de las cuestiones tratadas en el apartado anterior.

Antes de comenzar con el análisis, es interesante hacer un resumen sobre la trama del objeto de estudio. La serie comienza con un *flashback*: Alba, la abuela de profunda creencia religiosa de Jane (de 10 años) la hace sostener una flor blanca y luego le dice que la arrugue. Después de no poder restaurar la belleza de la flor, Alba le dice a la joven que su virginidad es igual que la flor. La historia empieza con una Jane de 23 años que trabaja en un hotel para financiar sus estudios. Su vida da un brutal giro cuando es inseminada accidentalmente en una revisión ginecológica por una médica con problemas emocionales (Luisa, hermana de Rafael). Jane está atrapada entre su novio Michael, que no desea criar al hijo de otro hombre, y Rafael, el dueño del esperma, cuya lucha contra el cáncer hace que ésta sea su única oportunidad para tener un hijo biológico. Petra, la esposa de Rafael, también quiere al bebé, pero solo para poder recibir el dinero del acuerdo prenupcial. Petra además tiene una aventura con un amigo y socio de Rafael. Mientras tanto, la madre de Jane, Xiomara, y la abuela Alba tienen sus propias opiniones sobre lo que Jane debe hacer, influenciadas por el embarazo no planeado de Xiomara con Jane a una edad temprana.

En primer lugar, se analiza el capítulo desde el punto de vista narrativo:

- A. **Diégesis y modelos de mundo:** en el capítulo se presenta la única diégesis de toda la serie. Hay una sola narración, la de la historia de Jane. El modelo de mundo que se emplea en el relato es el de uno ficcional verosímil, porque narra una historia que podría llegar a ocurrir en la vida real.

B. **Tipos de escritura:** se observa una narración fuerte, con situaciones bien conectadas, espacios organizados, y personajes redondos. El elemento que mejor indica que nos encontramos ante este tipo de escritura es la presencia del narrador, la importancia del *telling*.

En función del uso y la combinación de los códigos audiovisuales (fotográficos, de iluminación, sonoros, representacionales y sintácticos), la modelización da lugar al tipo de escritura clásica definida por Casetti (1991). Este tipo de escritura se consolida con el cine clásico de los años 30, 40 y 50, por lo que se trata de un modelo con las características que se generan en el origen del cine narrativo. La facilidad de lectura se complementa con la neutralidad y la homogeneidad visual. Los planos son completos o medios, y casi todos se disponen a nivel de la mirada. En casi todo momento se emplea un montaje canónico. Los espacios son orgánicos, es decir, están bien definidos y el espectador puede moverse mentalmente por ellos. Los encuadres están centrados y hay un respeto absoluto del campo y el fuera de campo, manteniendo siempre el *raccord*. Los personajes son complejos y sus perfiles están muy desarrollados. Las acciones están bien definidas y se organizan en un tiempo cronológico, lo que permite que el espectador se ubique temporalmente a la perfección.

C. **Narrador y narratario:** el narrador es homodiegético (porque sí pertenece a la historia) y extradiegético (porque nunca aparece visualmente). El narratario del relato es el propio espectador, a quien se dirige el narrador en todo momento. Esto implica que se trata de un narratario heterodiegético y extradiegético.

D. **Focalización y punto de vista:** desde el punto de vista cognitivo, se observa una focalización cero u omnisciente. El espectador sabe más que los personajes, y es guiado por un narrador omnisciente que se sitúa por

encima de toda la narración. Un claro ejemplo es cuando inseminan a Jane por error [10:00 – 11:30]. Esto es algo que el personaje desconoce, pero que el espectador no.

Desde el punto de vista óptico, se emplea mayoritariamente la mirada objetiva (ocularización externa), con planos centrados y equilibrados. Pero también se hace uso de la mirada objetiva irreal (ocularización interna secundaria) cuando se muestran las imaginaciones que tiene Jane sobre el actor de telenovelas Rogelio De la Vega [18:20 – 18:50]. En cuanto al sonido, además de la auricularización externa, aparece la auricularización interna secundaria (cuando se escucha la música que no pertenece a la diégesis).

E. **Tiempo:** con respecto a las anacronías, además de emplear las elipsis, se hace uso de los *flashbacks*. En el capítulo encontramos cuatro ejemplos: el que muestra la lección que Alba le dio a Jane con 10 años [00:05 – 01:30], el de “dieciséis meses antes” que enseña cuando Xiomara reconoció a Rogelio en la televisión [36:10 – 36:26], el que se traslada al momento en que Jane y Rafael se conocieron [27:16 – 27:40], y el que regresa al momento en el que Xiomara le contó a Alba que estaba embarazada [32:53 – 33:00].

En cuanto al orden del relato, hay un tiempo lineal. El capítulo empieza y acaba en puntos diferentes. Pero se trata de un tiempo no vectorial, ya que se emplean *flashbacks* que alteran el orden de la historia.

La duración es anormal, y dentro de este tipo de duración, el capítulo se desarrolla a modo de sumario, porque el tiempo de la historia es mayor al tiempo del relato.

Por último, se da una frecuencia temporal singulativa. Los hechos que ocurren una vez en la historia se muestran en el relato una única vez.

F. **Espacio:** a través del campo y el fuera de campo se busca poner el foco en los personajes y en sus acciones, más que en el espacio en el estos se encuentran. Con respecto al dinamismo espacial, se detecta una combinación entre el espacio es estático móvil y el espacio dinámico móvil.

Según la cohesión, se articula un espacio bastante orgánico, conexo y completo. El espacio suele ser profundo, unitario y centrado.

G. **Existentes, acciones y transformaciones:** los ambientes o lugares que aparecen en el capítulo analizado son: la casa de la familia Villanueva, el hospital, el hotel Marbella, el apartamento de Rafael, la oficina de Luisa, la casa de Luisa, la casa de Michael, el autobús, un bar, y el departamento de policía. Todas estas localizaciones se ubican en Miami, Florida. El hecho de que toda la serie se desarrolle en esta ciudad del sureste de Florida no es producto del azar. Según los datos de la Oficina del Censo, en torno al 70% de la población de Miami es hispana o latina. Con una rica y variada comunidad de ciudadanos, es evidente la hibridación cultural que se produce en esta ciudad estadounidense. La fusión entre lo anglosajón y lo latino queda perfectamente plasmada en *Jane the Virgin*. Los personajes masculinos establecen una reformulación del estereotipo del hombre latino, transformando sus relaciones como hombres sensibles, racionales, y plenos ciudadanos. Piñón (2017) habla de una dicotomía inicial que se ilustra a través de Michael y Rafael. Michael Cordero, cuyo apellido indica un origen latino, tiene un trabajo muy duro como detective, pero también se presenta como un hombre blanco y sensible que respeta la decisión de Jane de permanecer virgen hasta el matrimonio. Rafael Solano aparece como un espabilado *latin lover*, un rico mimado. Sin embargo, sorprende su cordura y sensibilidad a la hora de relacionarse con Jane. Y también muestra un especial interés

en lograr que su padre esté orgulloso de su forma de dirigir el hotel con disciplina y sabiduría. La dualidad de ambos personajes contrasta profundamente con Rogelio de la Vega, una estrella de telenovelas que aparece como un hombre escandaloso y dramático. Rogelio encarna una caricatura de la latinoamericanidad. *Jane the Virgin* enseña los desafíos que surgen a la hora de empatizar y conectar con la población latina en el complicado contexto de los Estados Unidos. Es una serie que refleja la fusión de tradiciones tanto latinoamericanas como estadounidenses, representando a los latinos y sus derechos como ciudadanos en un país fundado en la mezcla de culturas.

Para analizar a los personajes desde los tres ámbitos propuestos por Casetti (1991), se ha elaborado el siguiente cuadro:

PERSONAJE	COMO PERSONA	COMO ROL	COMO ACTANTE
Jane	Romántica, amante de la lectura y la escritura, perfeccionista, planificadora, precavida, controladora...	La heroína	Sujeto
Alba	Religiosa, firme, exigente, buena consejera, atrevida, sarcástica, obstinada...	La conservadora	Ayudante

Xiomara	Impulsiva, cariñosa, obstinada, fuerte, capaz, apasionada por la música, buena madre...	La rebelde	Ayudante
Michael	Tenaz, introvertido, con baja autoestima, protector, tozudo, amoroso...	El caballero	Destinatario
Petra	Astuta, calculadora, ingeniosa, egoísta, manipuladora, vanidosa, frívola...	La malvada	Oponente
Rafael	Inconformista, impulsivo, indeciso, competente, elegante, seductor, dispuesto, atento...	El galán	Destinatario
Narrador	Simpático, descarado, dinámico, expresivo, hiperactivo, dramático...	El gracioso	-

Figura 4. Cuadro de los personajes

A la hora de establecer el esquema actancial en este capítulo de *Jane the Virgin*, se ha partido de la base de que el objeto no es algo material. En este caso, el sujeto (Jane) persigue la estabilidad en su vida.

Basándose en su agenda y en sus planes, Jane quiere encontrar su identidad y tomar una decisión con respecto a su inesperado embarazo.

A continuación, se exponen las principales acciones y los acontecimientos más significativos en el capítulo:

- **Como comportamiento:** Jane y Michael se besan apasionadamente; Jane se tira a la piscina cuando ve a Rafael; Petra descongela el espermatozoides de Rafael sin decírselo; Xiomara flirtea con un hombre desconocido en el autobús; Michael le prepara una cena romántica a Jane; Rafael se va a beber tras enterarse de la inseminación; Xiomara sale corriendo cuando ve a Rogelio en la televisión; Jane se pone nerviosa al hablar con Rafael; Alba le confiesa a Jane que le pidió a Xiomara que abortara; Petra le pega a Rafael; Jane le da una sorpresa a Michael.
- **Como función:** Alba le da una lección sobre la virginidad a Jane; Jane se levanta para dejarle el sitio a unas monjas; Xiomara le exige al médico que le repita la prueba de embarazo a Jane; Michael le pide matrimonio a Jane; Rafael le pide perdón a Jane por cómo se portó en el pasado; Rafael acepta la decisión de Jane sobre el bebé; Petra le dice a Rafael que tendría que haber contado que padeció un cáncer para convencer a Jane; Petra se acuesta con un amigo de Rafael; Petra chantajea a Luisa; Rafael le pide el divorcio a Petra; Michael apoya a Jane en su decisión de tener el bebé y entregárselo a Rafael y Petra.
- **Como acto:** Jane decide tener el bebé; Jane le pide matrimonio a Michael.

Por último, observamos las transformaciones que producen giros en la trama del capítulo *Piloto*. Las principales transformaciones que se detectan son cambios. En primer lugar, la inseminación por error y el embarazo en el que ésta desemboca suponen un cambio desde la acción, que funciona como el motor de la alteración. En segundo lugar, la decisión por parte de Jane de continuar con el embarazo se trata de un cambio que nace del personaje, que es el actor que produce la transformación.

En segundo lugar, se examina el capítulo desde el punto de vista audiovisual:

- **División en secuencias y escenas:** en el capítulo, encontramos seis secuencias que dividen en bloques argumentativos toda la trama: [00:00 – 08:50], [08:50 – 12:02], [12:02 – 21:05], [21:05 – 25:30], [25:30 – 32:20], y [32:20 – 39:20]. Cada secuencia se compone, aproximadamente, de cinco escenas en las que se mantienen los mismos personajes y las mismas localizaciones. En la siguiente tabla, también se han marcado los puntos de giro observados en el capítulo. Con una “x” se han señalado aquellos giros dramáticos que hacen evolucionar la trama horizontal provocando cambios en la dirección de la historia.

SECUENCIA	ESCENA	PUNTOS DE GIRO
<p style="text-align: center;">1</p> <p>[00:00 – 08:50]</p>	<i>Flashback:</i> lección de Alba sobre la virginidad	
	Casa de las Villanueva	
	Rafael y Petra en su casa	
	Fiesta en el Marbella	

	Infidelidad de la pareja de Luisa	
	Jane y Michael chatean	
2 [08:50 - 12:02]	Luisa insemina a Jane por accidente	x
3 [12:02 - 21:05]	Luisa habla con su examante	
	Petra le dice a Rafael que cogió su muestra	
	Jane descubre que está embarazada	x
	Jane acude a la clínica para pedir explicaciones	
4 [21:05 - 25:30]	Jane le explica lo ocurrido a Michael	
	Rafael habla con su amigo Zazo	
	Fiesta de compromiso de Jane y Michael	
	Jane habla con Xiomara	
5 [25:30 - 32:20]	Petra y Rafael en su habitación	
	Jane descubre que Rafael es el padre cuando se reúnen para hablar	x
	Jane habla con Alba	
	Michael le pide a Jane que no tenga el bebé	
6 [32:20 - 39:20]	Jane va a ver a Xiomara al bar	
	Rafael le pide el divorcio a Petra	x
	Michael investiga a Zazo	

	Jane reflexiona en el autobús	
	Xiomara se reencuentra con Rogelio	x
	Jane decide tener al bebé para dárselo a Rafael y a Petra. Michael lo acepta	x

Figura 5. Segmentación Capítulo 1: *Piloto*

- **Tipos de planos y su valor expresivo:** el capítulo se caracteriza por huir de los planos abiertos, la mayoría son bastante cerrados (Plano Medio, Plano Medio Corto, Primer Plano, Plano Detalle...). Esto indica que las acciones, o lo que sucede en el entorno, no suele ser tan importante como los rostros y las emociones de los personajes (Imagen 3).



Imagen 3

- **Análisis de elementos constitutivos:** la fotografía, el vestuario, y la escenografía son elementos que trasladan al espectador a un mundo de fantasía. En una entrevista con *AVC*, Urman admitía que una de las principales inspiraciones a la hora de elegir la estética de la serie fue *Amélie* (2001).

La imagen se llena de colores muy variados y llamativos, y el detallismo alcanza un nivel en el que los mismos personajes tienen asignada una paleta cromática. Aunque esto es algo que para el espectador puede pasar desapercibido, para Urman fue un ingrediente fundamental en su mundo de cuento de hadas. En *Jane the Virgin* no hay rojos. Jane suele llevar azules, blancos y colores cálidos de inspiración cubana. Rafael y todo su entorno está inspirado en el lujo y lo magnífico, con rosas (Imagen 4), grises, azules... El propio hotel Marbella imita en muchas áreas al Soho Beach House de Miami. Ahí es donde se contemplan los azules más intensos y saturados. Visualmente, en general es una serie muy luminosa que busca transportar al espectador al calor de Miami. Rogelio es el personaje en el que se reflejan los colores más saturados. Su color asignado es el lavanda (como se observa en la Imagen 5), y aunque los morados pueden aparecer en otros personajes, este es el color de Rogelio por excelencia. Petra se caracteriza por usar tonos pastel, pero a veces emplea colores fuertes como el rojo.



Imagen 4



Imagen 5

A continuación, se muestra la simbología de los colores más representativos de algunos de los personajes:

JANE	RAFAEL	ROGELIO	PETRA
Estabilidad Amor Castidad Amabilidad	Incerteza Seriedad Pasado Indeterminación	Realeza Triunfo Fantasía Lujo	Peligro Agresividad Soberbia Guerra
Pureza Armonía Virginidad Integridad	Elegancia Cariño Sexualidad Aristocracia		Engaño Hurto Riqueza Poder
Simpatía Esperanza Salud Viveza	Majestuosidad Control Confianza Madurez		Envidia Cobardía Dinero Seguridad
Alegría Risa Energía Bondad			

Figura 6. Simbología de los colores (Fernández Quesada, 2005)

La imagen se suele presentar bastante equilibrada (Imagen 6), con unas fuerzas plásticas (tamaño, color, ubicación, profundidad, dirección, contraste...) que se neutralizan entre sí, dándole un sentido a la composición.



Imagen 6

- **Punto de vista:** lo más habitual es el empleo de la angulación normal, a la altura de los ojos de los personajes. Sin embargo, en ciertos momentos se utilizan angulaciones especiales para enfatizar diferentes momentos. En la Imagen 7, por ejemplo, se ve el momento en el que Jane se desmaya en el autobús y donde se utiliza un plano nadir [15:18].



Imagen 7

- **Campo y fuera de campo:** el encuadre suele estar bastante proporcionado. A través de la profundidad de campo y la regla de los tercios se generan planos muy equilibrados (Imagen 8) que dirigen la atención del espectador al lugar más importante. La imagen centra el interés narrativo en los propios personajes, aumentando su fuerza y

energía. Son encuadres que impulsan una narración que gira en torno a las relaciones entre los personajes y su lenguaje corporal. En ningún momento se emplea el fuera de campo para generar intriga o curiosidad en el espectador, sino que más bien se introduce en el campo todo lo que es relevante en la trama, incluso las propias imaginaciones de Jane.



Imagen 8

- **Movimientos de cámara:** en muchas ocasiones se recurre a los movimientos de cámara. Se utilizan *zooms in*, *zooms out*, panorámicas, *travellings*, *transfoques*, etc. El movimiento de cámara es un recurso que funciona también como herramienta narrativa, pues revela al espectador algo más que el espacio donde se encuentra. También es capaz de manifestar emociones y sensaciones desde el punto de vista narrativo (Sikov, 2020). Sánchez (2015) describe cuáles son las funciones narrativas del movimiento de cámara: de seguimiento, enfática, descriptiva, relacional y subjetiva. La función de seguimiento se cumple cuando la finalidad del movimiento es acompañar el desplazamiento de un personaje u objeto. Es muy habitual en los *travellings*. La función enfática implica que el movimiento afecta a la importancia visual de los elementos captados, aumentando, disminuyendo o manteniendo el tamaño de estos

en el encuadre (Bordwell y Thompson, 1995). Esto puede conseguirse fácilmente con los zooms. Según Sánchez (2015), la función descriptiva persigue añadir una nueva información al encuadre, normalmente, mostrando un elemento antes desconocido o enseñando un nuevo espacio. Esta función suele encontrarse en las panorámicas. La función relacional se centra en la relación dramática entre el personaje y la nueva información. Son movimientos que ligan elementos narrativos. Por último, está la función subjetiva, que busca mostrar el punto de vista de un personaje. De esta forma, el espectador adopta la posición más dramática posible: la subjetividad.

Jane the Virgin comienza con un *zoom out* [00:05] de la flor que sostiene Jane en su niñez. Teniendo en cuenta las palabras de Alba con respecto a la virginidad de su nieta (representada por la flor), se puede observar en dicho movimiento una función relacional. El *zoom in* suele emplearse en la presentación de los personajes, enfatizando su importancia y centrando en ellos la atención del espectador. También se utiliza para acercar la cámara a los rostros de Luisa y Petra en el momento en el que la hermana de Rafael descubre que acaba de inseminar a la mujer equivocada [11:40]. Este *zoom in* tiene una función enfática, porque centra la atención en las expresiones de ambas mujeres, en su sorpresa y desconcierto ante la situación. En el minuto 18:10 la cámara hace *zoom in* hacia el rostro de Jane y hacia la portada de una revista en la que parece Rogelio. Con una función enfática, el movimiento prepara al espectador para la visualización de las imaginaciones de Jane. En el final del capítulo vuelve a utilizarse el *zoom in* para darle importancia a la flor que cae del pelo de Jane hacia el suelo. Se le puede otorgar también una función relacional, ya que la flor representa todos los valores y los planes

de Jane, los cuales van a ser trastocados debido a las consecuencias de su embarazo inesperado.

En el minuto 04:35 se emplea una veloz panorámica con función descriptiva cuando entra en escena el amigo de Rafael, Zazo. La función relacional vuelve a aparecer con el transfoque y la panorámica del minuto 12:10. En este caso, hay una vinculación dramática entre el cuadro de una mujer embarazada y Luisa, que no sabe cómo enfrentarse a su negligencia médica. La misma combinación de transfoque y panorámica aparece en el minuto 19:12, cuando Jane contempla en el autobús a una madre con su bebé. En el minuto 23:50 se utilizan varias panorámicas muy rápidas con una función descriptiva, mientras el narrador cuenta la historia que hay detrás del padre ausente de Jane.

En el minuto 09:10 se utiliza el *travelling* con una función de seguimiento sobre Luisa, mientras camina por el pasillo de la clínica. También se utiliza el mismo movimiento con la misma función en el minuto 37:00, cuando Jane acude a la comisaría para sorprender a Michael.

- **Iluminación:** la luz recibe un tratamiento bastante natural para lograr la máxima cotidianeidad de las escenas. Durante el día, las escenas son iluminadas gracias a la luz natural, como se puede ver en la Imagen 9. Y durante la noche, se utiliza una luz artificial más centrada, como se observa en la Imagen 10. En cuanto a la temperatura de color, en general se suele emplear una luz cálida. La luz es otro elemento que contribuye a que la atención del espectador se dirija hacia los personajes en vez de hacia el entorno.



Imagen 9



Imagen 10

- **Sonido:** la banda sonora es un elemento fundamental para el desarrollo del capítulo. Se podría decir que la música está por encima del sonido ambiente. Durante el primer capítulo, las canciones acompañan y adornan todo tipo de situaciones, desde las más dramáticas, hasta las más cómicas. Algunos ejemplos son: *Una flor* (Juanes), *Oh Magally* (Leandro Falotico), *Going In* (Oakfield Mansion), *Said and Done* (Paul Otten), *Pampa* (Gustavo Santaolalla), *With You* (Dan Gautreau, Wolfgang

Black), *Las Canciones* (Federico Aubele), o *Give Up the Ghost* (Rosi Golan). Canciones como *Going In, Said and Done, Las Canciones* o *Me gustas tanto* se limitan a servir de ambientación y decoración para situaciones corrientes. Pero hay otras composiciones que van más allá, aportando también un sentido narrativo. *Una flor* se escucha cuando Jane besa a Michael para despedirse, cuando Xiomara ve a Rogelio en la televisión, y al final del capítulo, con la proposición de Jane a Michael. La canción suena en momentos que tienen un componente romántico o amoroso, y hace que el espectador los contemple con mayor pasión y emoción. *Oh Magally* es un tango que suena mientras Petra se pinta los labios. Esta canción aproxima al espectador hacia el fuerte carácter de la mujer de Rafael. El instrumental melancólico de *Pampa* aparece en el momento en el que Xiomara habla con Jane sobre la continuidad de su embarazo. La delicada conversación entre madre e hija es dramatizada con la ayuda de esta conmovedora canción. La versión acústica de *With You* aporta emoción y alegría al momento en el que Rafael y Jane recuerdan el momento en el que se conocieron. Finalmente, *Give Up the Ghost* se escucha mientras Jane reflexiona en el autobús sobre todo lo ocurrido. Es una melodía íntima que apunta hacia la sensibilidad del espectador, al que no le resulta difícil empatizar con una Jane que está recordando todas las opiniones que ha recibido acerca de su embarazo.

- **Montaje:** el montaje de planos lleva un ritmo generalmente rápido. El cambio de plano o de angulación es constante, lo que produce mucho dinamismo en la imagen. También se intercalan algunos planos en los que se ve lo que está ocurriendo al mismo tiempo en diferentes localizaciones. Esto ocurre, por ejemplo, en los minutos 13:00 y 37:30. En el primer caso, aparece Luisa hablando con su ex amante, pero a la vez se nos muestra a Petra conversando con Rafael. En el segundo ejemplo, se

combinan las imágenes de Jane y Michael con las de Rafael y Petra. La transición entre plano y plano suele ser por corte, pero entre secuencia y secuencia se recurre mucho al fundido en negro. En los *flashbacks* también se utiliza el barrido, que aporta aún más movimiento y velocidad, además de trasladar, en un "viaje", al espectador. En los primeros planos se utiliza mucho el congelado de la imagen, mientras el narrador le habla al espectador. Se usa en la presentación de los personajes o en las reacciones de estos ante noticias inesperadas.

7. Conclusiones

Después de este análisis narrativo-audiovisual, no podemos negar que *Jane the Virgin* ha incluido varios elementos novedosos que hacen que se distinga del resto de telenovelas clásicas. Para Jorge Granier, *Jane the Virgin* ha contribuido a la renovación del clásico género de la telenovela de una forma muy clara: “Ha demostrado que el *storytelling* tipo telenovela sigue siendo un lenguaje universal que engancha a las audiencias y que tiene la capacidad de enviar un mensaje social de una forma muy relevante y precisa. El género de la telenovela ha demostrado ser duradero, y continúa expandiendo sus fronteras, aunque se vaya adaptando a los nuevos tiempos. *Jane* ha abierto caminos en esta adaptación e internacionalización del género”. El género de la telenovela está evolucionando y se está extendiendo, y *Jane the Virgin* es sin duda una auténtica telenovela americana que nace de la hibridación.

Jane the Virgin está protagonizada por tres mujeres latinas que aman, sueñan y viven en un Estados Unidos que a veces les da la espalda. Vemos cómo toma los estereotipos utilizados en las telenovelas para convertirlos en herramientas de denuncia social. Evidencia muchos problemas de la sociedad americana, haciéndonos llorar y reír a partes iguales. Se habla de inmigración, de incertidumbre, de desigualdad, pero también del cáncer, de la familia, de la religión, y por su puesto del amor en todas sus variantes. Después de estudiar las entrañas de esta producción tan singular, podemos corroborar la veracidad de nuestra hipótesis: *Jane the Virgin* revoluciona y moderniza el género de la telenovela a través de la incorporación de componentes muy peculiares que llegan tanto desde lo que se dice como desde lo que se ve.

De todos los elementos novedosos e híbridos que se han analizado en este trabajo, es interesante destacar uno en particular: el narrador. Esta pieza nos sirve para llegar a otra importante conclusión, y es que es la figura que

demuestra que *Jane the Virgin* es capaz de moverse con total naturalidad entre el homenaje y la parodia. Se produce entonces una autoparodia del género, del culebrón. Vemos cómo, a través de la sátira, se ríe de las incoherencias y de la sobreactuación de las telenovelas clásicas. Pero, al mismo tiempo, hace un uso magistral de los recursos y secretos del género para enganchar al espectador. Esto último se consigue, según el productor ejecutivo de la serie, buscando “que el público se sienta identificado con sus personajes y logrando una gran empatía por las tres generaciones de mujeres y por el cómo, cada una, enfrenta los retos que les presenta la vida”.

En definitiva, podemos decir que la telenovela puede transformarse, reciclarse, derivar en otros formatos o migrar a otros soportes. Pero siempre va a existir mientras mantenga la marca que la hace ser lo que es: su capacidad de provocar emociones.

8. Anexo

ENTREVISTA JORGE GRANIER PHELPS (Productor Ejecutivo):

PREGUNTA 1: ¿Cómo crees que *Jane the Virgin* ha contribuido a la renovación del clásico género de la telenovela?

RESPUESTA 1: *Jane* ha demostrado que el *storytelling* tipo telenovela sigue siendo un lenguaje universal que engancha audiencias y tiene la capacidad de enviar un mensaje social de una forma muy relevante y precisa. El género de la telenovela ha demostrado ser duradero y continúa expandiendo sus fronteras, aunque se vaya adaptando a los nuevos tiempos. *Jane* ha abierto caminos en esta adaptación e internacionalización del género.

PREGUNTA 2: ¿Cuál es el elemento que más favorece al enganche del público?

RESPUESTA 2: En mi opinión lo que logramos con *Jane* en la adaptación de telenovela a la serie americana (contada como telenovela) fue que el público se sintiera identificado con sus personajes y que se lograra una gran empatía por las tres generaciones de mujeres y cómo cada una enfrenta los retos que les presenta la vida.

PREGUNTA 3: Dentro de la serie, ¿qué tiene más peso? ¿lo que se ve (el *showing*) o lo que se dice (el *telling*)?

RESPUESTA 3: Se hace un buen balance y utilizamos muchas herramientas en ambos como son las fantasías en el *showing* y la narración en el *telling*. Creo que más peso tiene el *telling* por lo que decimos sobre la sociedad, los estereotipos y los conflictos sociales que abordamos durante los 5 años que hicimos la serie. Siempre se pudo mantener el mensaje relevante y esto logró una gran conexión con nuestras audiencias.

PREGUNTA 4: ¿Qué ha significado para *Jane the Virgin* su llegada al catálogo de Netflix?

RESPUESTA 4: Es un gran logro poder contar con la distribución de Netflix a nivel mundial durante los últimos 6 años, esto le dio una gran exposición a la serie y logró que una audiencia global conectara con la historia y los personajes. Creo que tiene mucho que ver con el éxito de la serie, es verdaderamente una fuente de orgullo. Ahora *Jane* puede ser vista a nivel mundial y está siendo hecha en versiones locales en 15 mercados, a parte de su versión original en Venezuela y las adaptaciones de México y EEUU.

9. Referencias

BIBLIOGRAFÍA:

BORDIEU, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (1995). *El Arte Cinematográfico: Una Introducción*. Ediciones Paidós Ibérica.

CASSETTI, F.; Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CUEVAS RIAÑO, M. del M.; GONZÁLEZ CUASANTE, J. M.; FERNÁNDEZ QUESADA, B. (2005). *Introducción al color*. Madrid: Akal.

ECO, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GORDILLO, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito, Ecuador: Quipus, CIESPAL.

HERMIDA, A. (2020). The Aesthetic of New Media and Communication Devices in Film and Television Language en V. Hernández-Santaolalla; M. Barrientos-Bueno (Ed.), *Handbook of research on transmedia storytelling, audience engagement, and business strategies* (pp. 1-15). Hershey, PA: Business Science Reference.

HERNÁNDEZ LOMELÍ, F.; OROZCO GÓMEZ, G. (2007). *Televisión en México. Un recuerdo histórico*. México: Universidad de Guadalajara.

KOZLOFF, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.

MARTÍN-BARBERO, J.; MUÑOZ, S. (coord.) (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Universidad de Guadalajara.

MARTÍNEZ GARCÍA, M. Á.; GÓMEZ AGUILAR, A. (2015). *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Madrid: Síntesis.

MARZAL FELICI, J. J.; GÓMEZ TARÍN, F. J. (coords.) (2007). *Metodologías de análisis del film*. Edipo.

MAZZIOTTI, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

ORZA, G. F. (2002). *Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.

PISCITELLI, A. (1998). *Post/Televisión: ecología de los medios en la era de Internet*. Buenos Aires: Paidós.

PROPP, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

SÁNCHEZ VILELA, R. (2000). *Sueños cotidianos: telenovela y oralidad*. Montevideo: Universidad Católica.

SARTORI, G. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

SCOLARI, C. A. (2018). *Las leyes de la interfaz*. Barcelona: Editorial Gedisa.

SIKOV, E. (2020). *Film Studies, second edition: An Introduction*. Columbia University Press.

HEMEROGRAFÍA:

AGUILAR, S. (2018). Niveles narrativos cinematográficos. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n° 37, pp. 29-54.
https://www.researchgate.net/publication/346041326_Niveles_narrativos_cinematograficos

AMIGO LATORRE, B. (2002). Interpretación, cognición y teoría de géneros televisivos. *Revista del Centro de Estudios Mediales*, julio 2002.
<https://taller5a.files.wordpress.com/2010/02/televisionygenero01.pdf>

BROOKS, P. (1974). Le mélodrame, une esthétique de l'étonnement. *Poétique*, n° 19, pp. 340-356.

CAMILE FERREIRA, G. (2018). O resgate do melodrama: uma análise do interesse das telespectadoras brasileiras. *Congreso COMUNICON 6° Simposio Internacional*. <https://bit.ly/32NmVTC>

CHARLOIS ALLENDE, A. J. (2012). De la historia de la telenovela a la telenovela histórica. Las características del formato de la telenovela a través del desarrollo de la industria televisiva. *Folios, Revista De La Facultad De Comunicaciones*, n° 26, pp. 129-150.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/11158>

FUENZALIDA, V. (1993). TV broadcasting para el desarrollo. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (45), pp. 94-100.
<https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i45.724>

HIDALGO-MARÍ, T.; Segarra-Saavedra, J. (2021). Telenovelas turcas en el canal temático digital Nova: nuevos horizontes narrativos y de programación. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y*

Estudios Culturales, n° 19, pp. 5-20.

<http://dx.doi.org/10.12795/Comunicacion.2021.i19.01>

KARBAUM, G. (2017). La producción de los noticieros de televisión y la hibridación de los géneros audiovisuales. *CIC: Boletín del Centro de Investigación de la Creatividad UCAL*, n° 3. <https://hdl.handle.net/20.500.12637/201>

MOLINA, L. (2013). El papel de la ficción televisiva en la situación sociolingüística del árabe. *Revista electrónica de lingüística aplicada*, n° 12, pp. 101-110. <https://bit.ly/2Pv1OT7>

NICOLÁS, J. C. (2014). El Flow se estanca: el contramodelo televisivo de Netflix. *Revista De Estudos Da Comunicação*, 15 (38). <https://doi.org/10.7213/comunicacao.15.038.AO01>

OROZCO GÓMEZ, G. (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?. *Comunicación y sociedad*, julio-diciembre/006, pp. 11-35. https://www.researchgate.net/publication/26482239_La_telenovela_en_Mexico_de_una_expresion_cultural_a_un_simple_producto_para_la_mercadotecnia

PIÑÓN, J. (2017). Jane the Virgin. The Pursuit of New Latina/o Representations. *ReVista*, volumen XVII, n° 1, pp. 23-26. <https://revista.drclas.harvard.edu/jane-the-virgin/>

UNITED STATES CENSUS: Miami city, Florida; Miami-Dade County, Florida. <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/miamicityflorida,miamidadecountyflorida/PST045221>

WOLF, M. (1984). *Géneros y Televisión. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* [en línea]. Núm. 9, p. 189-98.
<https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41275>

TRABAJOS ACADÉMICOS:

SÁNCHEZ, J. (2015). *Poéticas del entretenimiento: imagen, movimiento y narración en el cine de Steven Spielberg*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://bit.ly/38nGHvj>

URBINA TUME, S. A. (2021). *El movimiento de cámara como generador de significado en la película Días de Santiago (2004)*. [Tesis para optar el Título de Licenciado en Comunicación Audiovisual, Universidad de Piura]. https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/4951/INF_CA_2101.pdf?sequence=1&isAllowed=y

WEBGRAFÍA:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> [Consulta: 24-03-2022].