

## Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en *Switched*

*Distances and affinities between doramas and local fictions according to Chilean screenwriters: melodrama in Switched*

### Daniela Grassau<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
dgrassau@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0001-7846-8322>

### Constanza Mujica

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
mcmujica@uc.cl  
<http://orcid.org/0000-0001-8003-1576>

### Alejandro Bruna

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
ahbruna@uc.cl  
<http://orcid.org/0000-0002-1217-2833>

## Resumen

Crecientemente las pantallas de Latinoamérica, tanto en TV abierta como de pago o *streaming*, han ido aumentando su oferta de ficciones asiáticas de alto contenido melodramático. En ellas es posible encontrar elementos que la acercan y otras que la distancian del género latinoamericano por excelencia: las telenovelas. Este trabajo busca comprender las razones detrás del éxito de los *doramas* en Latinoamérica desde una perspectiva interpretativa-profesional a partir de entrevistas semiestructuradas a guionistas de telenovelas chilenos, quienes discutieron como caso de análisis la serie *Switched*. Los resultados sugieren que dentro de las características potencialmente vinculadas a su éxito en Latinoamérica se cuentan, por un lado, el rescate de elementos del melodrama clásico —arquetipos, historia de amor fuerte, conflictos universales—, y por otro, una reestructuración del género vinculada a la idiosincrasia cultural asiática y al uso de elementos narrativos y audiovisuales atractivos para el público juvenil-adolescente.

**Palabras clave:** melodrama, telenovela, dorama, guionistas, TV, adolescentes.

## Abstract

Increasingly, the screens of Latin America, in both broadcast and pay TV or streaming, have expanded their offer of Asian fictions with high melodramatic content. In them, it is possible to find elements that approach it and others that distance it from the Latin-American television genre par excellence: telenovelas. This work seeks to understand the reasons behind the success of *doramas* in Latin America from an interpretive-professional perspective based on semi-structured interviews with Chilean scriptwriters of telenovelas, who discussed the series *Switched* as a case study. The results suggest that, among the characteristics that potentially link its success in Latin America are, on the one hand, the rescue of elements of classic melodrama —archetypes, a strong love story, universal conflicts— and, on the other, a restructuring of the genre linked to the Asian cultural idiosyncrasy and the use of narrative and audiovisual elements attractive to the youth-adolescent public.

**Keywords:** melodrama, telenovela, dorama, scriptwriters, TV, teenagers

## 1. Introducción

El melodrama está al centro de los estudios latinoamericanos sobre comunicaciones, presente en el imaginario colectivo de su literatura, música y en el género televisivo más importante desarrollado en la región: las telenovelas (Martín Barbero, 1987; Cabrujas, 2002). Una historia de amor poderosa, villanos/as perversos, heroínas en desgracia, son algunos elementos de estas producciones (Escudero, 1997) que han extendido su influencia a la producción cultural de países distantes como Turquía (Vasallo de Lopes & Orozco, 2017), Japón o Corea (Dettleff, 2018).

Así ocurre con los *doramas* (Clements & Tamamuro, 2003), ficciones asiáticas de alto contenido melodramático que aparecen con relativa estabilidad en las pantallas latinoamericanas y que crecientemente presentan altos índices de audiencia, especialmente adolescente (Dettleff, 2018). Este trabajo busca contribuir a comprender el éxito de estas producciones en Latinoamérica desde una perspectiva interpretativa-profesional, a partir de entrevistas semiestructuradas a siete guionistas de telenovelas chilenos que revisaron una misma producción —*Switched*— para discutir puntos de contacto y distancia entre doramas y ficciones latinoamericanas. El objetivo fue explorar los principales elementos del melodrama presentes en los *doramas*, tanto narrativos, de construcción audiovisual y de personajes reconocibles en el contexto latinoamericano, y aquellos que podrían explicar su éxito y aceptación por parte de la audiencia en la región.

Los principales resultados muestran que los guionistas chilenos perciben los *doramas* como un rescate del género melodramático clásico, particularmente por su uso de arquetipos y de la historia de amor tradicional, pese a que aparece en ellos una reestructuración del género vinculada a la idiosincrasia cultural asiática. Por otro lado, el éxito de estas producciones se vincula a la identificación de su público objetivo (en el caso de *Switched*, juvenil/escolar) con sus protagonistas, a la presencia de conflictos universales y al reconocimiento de matrices melodramáticas tradicionales.

## 2. Estado del arte

### 2.1 Importación de un producto propio: telenovela, melodrama e identidad Latinoamericana

La idea de telenovela producida en Latinoamérica está indisolublemente relacionada con el concepto de melodrama (Martín-Barbero, 1987; Monsiváis, 2006; Mujica & Bachmann, 2015; Rincón, 2017). Desde la oralidad primaria, el melodrama

[n]o solo constituye un concepto mediático, sino social que ha permitido construir una matriz narrativa de lo latinoamericano, convirtiéndose en un lugar de encuentro y reconocimiento cultural (...). La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes (...) se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad (Reguillo, 2000, p. 20).

En el melodrama clásico, en términos de matriz argumental, dos ideologías o modelos de regulación social movilizan la narración: “Una de ellas está identificada como lo correcto, lo justo, lo bueno, mientras que la otra como lo incorrecto, lo injusto, lo malo. (...) Este enfrentamiento se cristaliza en cuatro matrices tradicionales: deseo/impedimento; desconocimiento/reconocimiento; interclases y civilización/barbarie” (Fuenzalida, Corro & Mujica, 2009, p. 23). Según Martín Barbero (1987) estas matrices hacen eco de los descalces entre una América Latina en muchos sentidos todavía premoderna (oral y visual, con tremendas desigualdades económicas y sociales, patriarcal, emocional, doméstica) y un modelo de desarrollo moderno (meritocrático, burgués, lecto-escrito). El melodrama, manifiesto en la telenovela, pero también en el bolero, la religiosidad popular y el cine, se instala como un espacio intersticial, que permite mediar entre estos dos espacios en tensión en los que viven sus audiencias (Herlinghaus, 2002). Esta capacidad mediadora del melodrama permanecería en los nuevos modos de consumo cultural y audiovisual propiciados por las pantallas múltiples y los servicios de *streaming*, permitiendo una relación entre lo global y lo local (Benamou, 2010; Orozco & Miller, 2017; Dorcé, 2020).

Estas tensiones actúan como directrices infaltables para los guionistas a la hora de escribir estas histo-

rias (Bruna, 2018). La diferencia de clases, la búsqueda de identidad, el choque entre entorno rural y ciudad o culturas, actúan como catalizadores o impedimentos de esta narración que se encarna en arquetipos, como una pareja enamorada que lidera la acción —la lucha por el amor entre una damisela en desgracia y un héroe y una fuerza antagónica (Brooks, 1995; Acosta-Alzuru, 2017). El formato televisivo del melodrama varía entre países, pero su ejemplo máximo es la telenovela clásica que tiene una matriz argumental definida y una cantidad de episodios determinados (Mazziotti, 2006), a la que se pueden agregar la telenovela moderna y la posmoderna descritas por Adrianzén (2001) y que amplían el abanico temático, la estructura y ritmo de la matriz tradicional.

América Latina es un permanente “laboratorio de identidades” en que individual y colectivamente las posibilidades de “ser reconocidos, de ser tenidos en cuenta y contar en las decisiones que nos afectan, dependen de la expresividad y eficacia de los relatos en que contamos nuestras historias” (Martín-Barbero, 2003, p. 22). Esencialmente, la telenovela sintoniza con la búsqueda identitaria latinoamericana (Martín-Barbero, 1987); es el único género audiovisual auténticamente regional (Fuenzalida et al., 2009) y en nuestras pantallas se emiten y consumen telenovelas locales y latinoamericanas más que cualquier otro producto de ficción (Straubhaar, 1991; Vasallo de Lopes & Orozco, 2017).

Dada su centralidad en casi toda América Latina, las telenovelas han sido comprendidas como motor conformador de identidades locales y como elemento de cohesión e integración cultural, que permite hablar de un contexto panlatino (Erlyck, 2018). No obstante, el flujo industrial de la telenovela se ha vuelto global desde la década de los '90. Telenovelas de distintos países han tenido éxito en Europa del Este, Asia o el Medio Oriente. *Los Ricos También Lloran* marcó el comienzo de una década de globalización (Helguera, 2008); *Marimar* fue un éxito en Filipinas y tuvo dos *remakes* (Ford, 2017); Eslovaquia adaptó la argentina *Señores Papis* como *Oteckovia* (Bruna, 2018); la colombiana *Yo soy Betty, la Fea* se vio en Estados Unidos como *Ugly Betty* y en China como *Ugly Wudi*, y La Reina del Sur tuvo su versión norteamericana como *Queen of the South* (Segura, 2018). Este flujo transnacional de la telenovela latinoamericana fue descrito en los años '90 y 2000 como un ejemplo de interdependencia

asimétrica o contraflujo relevante, aunque todavía subalterno, respecto de la producción cultural estadounidense (Straubhaar, 1991; Piñón & Rojas, 2011).

Dada la fortaleza de la producción local, la entrada a Latinoamérica de ficciones de otros continentes fue, hasta 2015, escasa y asistemática. Como lo muestran los anuarios de OBITEL, no fue hasta la llegada de las telenovelas turcas que se comenzó a extender en la región la tendencia de importar versiones de este mismo género creadas en culturas distintas (Dettleff, Cassano & Vásquez, 2017).

Ese fenómeno propicia pensar en factores adicionales para la relevancia del género del melodrama y de la telenovela en Latinoamérica, con independencia de su origen. Los géneros y subgéneros pueden ser atractivos en audiencias específicas de modos que cruzan, tensionan y contradicen la proximidad cultural (La Pastina & Strubhaar, 2005). Ciertos grupos pueden ser receptivos a las características del género, sus formas de construcción y representación de personajes y convenciones narrativas, incluso si el producto que las trabaja no comparte su contexto cultural. Las audiencias suelen manejar mecanismos de identificación con las experiencias retratadas en un formato que les es conocido y con horizontes de verosimilitud aceptados (Sánchez-Vilela, 2000; Aguilera, 2015). Como sugiere Appadurai (1996), este tipo de consumo hace manifiestas ciertas rupturas entre economía, política y cultura, que propician configuraciones dislocadas de los paisajes mediáticos, ideológicos, financieros, tecnológicos y étnicos.

## 2.2 El *dorama* en Latinoamérica

Salvo el manga japonés, que en los '80 y hasta los 2000 representaba una parte mayoritaria del entretenimiento televisivo infantil (Fajnzylber, 2002), las ficciones televisivas dramáticas de Asia Oriental han tenido una presencia dispar en las pantallas de televisión abierta latinoamericana (Dettleff, 2018). El fenómeno cultural más estudiado en este sentido ha sido la llamada “ola coreana” o “hallyu” (Dettleff, 2018; Carballo, 2018), pese a que abarca mucho más que Corea y a que se ha manifestado con distintos grados de masividad dependiendo del país (De Castilho, 2015). Una de las principales

manifestaciones de éxito de la cultura pop asiática en la región son los llamados *doramas*, “un híbrido entre telenovelas, miniseries y series televisivas (...) [con] una estructura narrativa similar a las telenovelas latinoamericanas, presentando considerables dosis de melodrama” (Urbano & Araujo, 2018, p. 523). Como explica Carvallo,

Se llaman doramas por la similitud con la pronunciación de la palabra “drama” (inglés), este término fue acuñado para referirse a las “telenovelas” japonesas (*deurama*) y luego se utilizó para las “telenovelas” coreanas; se trató de diferenciar ambos como J-Dramas y K-Dramas de forma análoga a su música, sin embargo, este uso no se ha extendido (2018, p.198).

En Perú estos productos han sido programados sistemáticamente en canales pequeños, con niveles de audiencias bajos pero fieles (Dettleff, 2018). En Argentina han llegado principalmente al cable. En Chile su presencia ha sido escasa: TVN programó en 2006 la serie coreana *Escalera al Cielo* y en 2012 Mega puso al aire producciones coreanas como *Boys over Flowers*, *The secret garden* y *Manny*. Aunque ninguna logró quedar entre lo más visto de cada año, obtuvieron buenos resultados de audiencia en su horario.

Pese a las variaciones entre países, estos formatos han sido ampliamente consumidos por el público joven a través de Internet (Han, 2019). Su éxito se ha vinculado principalmente con estrellas juveniles del pop japonés (*J-pop*) y coreano (*K-pop*), música que cuenta con un gran número de fanáticos en la región (Meza & Park, 2015; Copa & Poma, 2017) y al hecho de que comparten códigos simbólicos con las telenovelas latinoamericanas (Quintero, 2016). Coherentemente con lo propuesto por La Pastina y Straubhaar (2005) para el consumo de telenovelas mexicanas en Brasil, Hartzell (2019) sugiere que la principal razón para el consumo y disfrute de los *doramas* en Latinoamérica es la identificación con las características del melodrama. Carballo (2018) afirma que telenovela y *dorama* son comparables pues ambos “se mueven en un mismo campo simbólico” (p. 218).

Si bien existen estudios que exploran el éxito de estas producciones en Latinoamérica desde la audiencia (Intriago & Alexandra, 2017; Zarco & Chica, 2017) o desde una perspectiva educativa (Álvarez,

2011), los trabajos que analizan cómo los creadores de las ficciones locales —los guionistas de telenovelas— interpretan este fenómeno son prácticamente inexistentes. Los estudios que incorporan a guionistas como objeto de estudio se han centrado en sus características (Virino & Pérez, 2016), en las de su oficio (Dittus, 2017) y en el objeto de su profesión (Proaño, 2016; Gutiérrez, 2018; Rodríguez, 2018), y muy pocos los incluyen directamente como sujetos de estudio (Ortega & do Carmo Fonseca, 2016). Sin embargo, en un contexto en el que disminuyen los índices de audiencia (Vasallo de Lopes & Orozco, 2017) y aumentan las presiones por importar y emular productos extranjeros, es relevante estudiar las percepciones de quienes escriben las futuras telenovelas latinoamericanas sobre estos productos.

### 3. Metodología

Nuestra investigación es exploratoria y cualitativa y su objetivo principal es reflexionar críticamente, desde una perspectiva profesional, sobre los principales elementos clásicos del melodrama presentes en los *doramas*, sus elementos narrativos y de construcción audiovisual reconocibles en el contexto latinoamericano, y aquellos que podrían explicar su éxito y aceptación de audiencia en la región. Para ello, entre enero y mayo de 2019 los investigadores realizaron de manera presencial siete entrevistas a guionistas chilenos de telenovelas. Se optó por la entrevista semiestructurada —de 45 minutos de duración en promedio— gracias a su flexibilidad y a que ofrece la posibilidad de aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos (Díaz-Bravo et al., 2013; Taylor & Bogdan, 2008).

Se estructuró la lista de entrevistados de manera intencionada según los siguientes criterios: tener experiencia como guionistas de telenovelas, pertenecer a diferentes canales de televisión y haber participado en producciones con alto impacto de audiencia. Además, se escogió del universo de guionistas asociados a alguna de las organizaciones nacionales relevantes (Chileguionistas y la Asociación de Directores & Guionistas) que se encontraran con proyectos activos<sup>2</sup> y/o que hubieran participado en producciones recientes.

Con dos guionistas de cada canal (Televisión Nacional de Chile, Canal 13 y MEGA), más un referente de la industria, y luego de observar saturación de da-

tos en las respuestas, se consideró que la muestra era suficiente para retratar las distintas perspectivas de los guionistas chilenos (**ver tabla 1**)<sup>3</sup>.

**Tabla 1. Listado de entrevistados**

Guionista/Fecha entrevista	Género	Guionista	Experiencia con <i>doramas</i>
<b>Sujeto 1</b> (30/04/2019)	Femenino	2007	Poca, ha visto algunos para efectos profesionales. No le gustan particularmente, encuentra su formulación, temáticas, tramas y conflictos muy adolescentes. Llama su atención el nivel de producción.
<b>Sujeto 2</b> (25/03/2019)	Masculino	1983	Ávido consumidor: a partir de <i>Escalera al cielo</i> (TVN, 2006) comenzó a profundizar en los <i>doramas</i> . Ha visto principalmente japoneses y coreanos (históricos, con base mitológica, melodramáticos y dramas médicos).
<b>Sujeto 3</b> (27/03/2019)	Masculino	2004	Le gustan, siente que responden a la esencia de las telenovelas manejando elementos típicos (secretos, amores imposibles).
<b>Sujeto 4</b> (29/01/2019)	Masculino	2004	Muy escasa exposición.
<b>Sujeto 5</b> (02/02/2019)	Masculino	2004	Primer acercamiento con <i>El príncipe de la azotea</i> , uno de sus favoritos por la mezcla de drama y comedia más burda. Los comienzos de <i>She was pretty</i> y <i>Switched</i> le encantaron.
<b>Sujeto 6</b> (17/03/2019)	Femenino	2012	Primera vez que ve uno.
<b>Sujeto 7</b> (25/03/2019)	Femenino	2009	Sabía de su existencia pero no había visto uno; le cuesta aceptar el ritmo de la narración asiática, le parece más pausada.

Fuente: Elaboración propia

Se solicitó a todos los entrevistados ver al menos el primer capítulo de *Switched* (en Latinoamérica, *El patito feo que surcó los cielos*) —*dorama* de seis capítulos de producción nacional japonesa, producida y distribuida en agosto de 2018 como un Netflix Original con miras a audiencias transnacionales— disponible en Chile solo vía dicho servicio de *streaming*. Se tomó este *dorama* como caso de estudio por su novedad, al estar incluido entre los nuevos programas disponibles en el segundo semestre de 2018 en Netflix, por ser un *torendi-dorama* (drama “trendy” o “moderno”) (Twu, 2004) y porque al tener solo 6 capítulos, la unidad de análisis (piloto) se consideró suficiente para captar elementos potencialmente relacionables al melodrama, sin ser un “*tanpatsu*” o “*nijikam*” —*doramas* de un solo

episodio o de dos horas (Tanaka, 2010). Se evitaron los *doramas* de corte policial, detectivescos o de época por no ser fácilmente accesibles para todos los entrevistados.

*Switched* comienza con el intercambio de cuerpos entre Umine, una joven obesa que sufre acoso escolar y agresión por parte de su madre, y Ayumi, la chica popular del curso, novia del chico más guapo. Tras el intercambio, Umine se percató de que, pese a ser bella ahora, su inseguridad la distancia de sus amigos y la hace cada vez más agresiva. Ayumi, en cambio, pese a ser *fea*, construye una relación de confianza con sus pares y logra que su mejor amigo la reconozca.

La pauta incluyó preguntas respecto de sus percepciones sobre las similitudes y divergencias entre el *dorama* y el melodrama latinoamericano, específicamente sobre estructura dramática, audiovisual y construcción de personajes. Finalmente, se les pidió sugerir hipótesis respecto de la interpretación que las audiencias regionales hacen de este tipo de ficción.

Las entrevistas fueron transcritas en su totalidad y analizadas a partir de una matriz de codificación axial que, al combinar pensamiento inductivo y deductivo (Campo & Labarca, 2009), permitió partir con una clasificación primaria basada en la pauta de preguntas, para luego generar nuevas categorías y subcategorías, así como cruces entre ellas. Los elementos centrales de la matriz fueron, por un lado, los elementos de melodrama clásico identificados y, por otro, los elementos diferenciadores. Como categorías intermedias se codificaron arquetipos, historia, formato, estructura narrativa, recursos audiovisuales, personajes, referencias a la audiencia, etc. y a su vez fueron emergiendo nuevas subcategorías durante el análisis.

## 4. Resultados

### 4.1 Melodrama a la japonesa

Las entrevistas permitieron comprender qué entienden los guionistas chilenos por el concepto de melodrama y confirmar que interpretan este elemento a la luz de la teoría, definiéndolo como “una narración que exagera los aspectos emocionales del conflicto” (Sujeto 1), que se sostiene por una historia de amor, muchas veces imposible. Uno de los entrevistados enfatizó que el melodrama se compone por “las ideas del héroe y la heroína románticos, los villanos que encarnan valores malévolos, sin matices, que están del lado del mal y lo habitan de una forma súper coherente hasta el final (...) y la presencia de personajes que conocemos como arquetípicos: el hada madrina (...), las víctimas muy sufrientes, el villano malvado. (...) Siempre el amor y el deseo de cumplir este amor como base fundamental” (Sujeto 7).

A la luz de esa concepción, la mayoría de los entrevistados consideran que *Switched* recupera carac-

terísticas del melodrama clásico, especialmente el uso de arquetipos y de la historia de amor clásica: “Inicia como una historia de amor, que es la génesis del género, y con personajes arquetípicos, que es una característica medular del melodrama” (Sujeto 3); “Veo la historia romántica a la base, los arquetipos de príncipe y princesa, (...) y el cambio de roles que el melodrama también lo usa mucho” (Sujeto 7).

Pese a tener elementos del género que se respetan, hay códigos que hacen que *Switched* difiera del melodrama clásico, principalmente por el público al que está dirigido y por tener una estructura más cercana a las series de Estados Unidos que a la telenovela: “No siento que recupere ninguna característica del melodrama clásico porque respeta sus reglas de siempre al estar dirigida, principalmente, a niños y jóvenes con un afán moralizador: el bien triunfa sobre el mal, el amor verdadero es incorruptible” (Sujeto 2); “Me pareció mucho más orgánico, más parecido en estructura a serie gringa tradicional, más dramática que melodrama” (Sujeto 4).

Los entrevistados coinciden en que la estructura narrativa comparte elementos con la telenovela latinoamericana, especialmente el amor como motor central y puntapié de la historia (la villana roba el cuerpo de la heroína para estar con el chico que ama), la presencia de una protagonista sufriente y el uso de enganche al final de cada capítulo:

Las viejas telenovelas que popularizaron el género en todo el mundo, (...) con una historia de amor casi imposible, con, en la mayoría de los casos, una protagonista que sufría de inicio a fin de la historia. *Switched* parece encajar en ese estilo al exhibir sin pudor alguno el sufrimiento de la protagonista (Sujeto 2).

Sin embargo, reconocen que el tratamiento de la relación amorosa se aparta de los códigos clásicos latinoamericanos:

Culturalmente hay una cosa mucho más recatada (...), las relaciones son mucho más idílicas, casi no se tocan entre ellos. (...), hay una diferencia en el trato, en lo de *piel* que somos los latinoamericanos (Sujeto 7).

Una de las diferencias que más destacan respecto de la narración tiene que ver con su ritmo y la

estructura del grupo protagónico: “Tiene un *tempo* emocional que no sé si resultaría en una producción latinoamericana, pero que igual me pareció interesante de explorar. (...) Hay un énfasis en el sentir, en el sentimiento más que en la acción” (Sujeto 7); “Una particularidad en la estructura de los *doramas* románticos es que usan el cuadrángulo amoroso, mientras que en Latinoamérica prevalece el triángulo amoroso. En eso los orientales son más tradicionales” (Sujeto 2).

Desde la construcción audiovisual, pareciera ser que los *doramas* están más lejos que cerca de las telenovelas latinoamericanas. Los principales elementos que comparten son la caracterización de los personajes como recurso para dejar claro el rol que representan dentro de la ficción y el uso de recursos audiovisuales que exacerban la emoción:

La construcción de la emoción a partir de los planos más cercanos para entender lo que al personaje dueño de la emoción le está pasando; el uso de la música muy fuertemente como un recurso que subraya mucho la emoción de lo que queremos que el espectador sienta, y, también, la caracterización desde lo arquetípico, la bonita muy bonita, la fea muy marcada (...) a nadie se le pasaría por alto quién juega qué rol (Sujeto 7).

Los entrevistados reconocen diferencias en el nivel de producción y de fotografía y manejo de cámara, que se traducen en una visualidad particular que hace referencia a la estética del manga, con juego de planos, énfasis en símbolos que no se ven normalmente en la telenovela latinoamericana: “La narración de *Switched* es totalmente oriental, con influencias del manga y no por ser su hija directa, sino porque es un estilo con marca patentada por ellos” (Sujeto 2). Respecto del lenguaje audiovisual de la serie, otro entrevistado explica que

(...) Hay una búsqueda de acercarse a un lenguaje más cinematográfico, con una cámara menos narradora y más presente, eso me parece que establece la diferencia en pantalla. Un manejo distinto de las cámaras, los tiempos, los silencios, el montaje y musicalización (Sujeto 3).

## 4.2 Construcción de personajes

Según los entrevistados, *Switched* está construida en una clave reconocible para Latinoamérica, la telenovela adolescente que “permite tener un mundo reducido (...) en el que podemos jugar con los distintos roles” (Sujeto 7), y que resulta reconocible al “compararlas más bien con la ficción de *high school*” (Sujeto 1). Además, los personajes tienen elementos clásicos reconocibles en Occidente, como la fábula del Patito feo:

Uno puede retrotraer a grandes tropos narrativos, sobre todo a los cuentos de hadas y la teleserie latinoamericana comparte esos lugares narrativos y estructuras. Veo el arco (...) del cuento del ‘Patito feo’, que es un poco este ser hermoso escondido en un cuerpo defectuoso (Sujeto 1).

Las telenovelas latinoamericanas y los *doramas* funcionan a partir de personajes prototípicos, pero los guionistas coinciden que en *Switched* el tratamiento, especialmente de los villanos, es diferente, siendo el rasgo más destacable los personajes “con matices”, “no estáticos”, “que navegan una escala de grises”, “con giros que sorprenden”, transitando desde la maldad a la bondad inesperada y sorpresivamente. Esto es evidente en el personaje de Koshiro (Shiru), que al comienzo aparece como un falso villano, pero al final se revela como un héroe.

Que el galán recién en el capítulo 4 aparezca, y que el villano no es villano, sino que fue siempre todo un plan que hizo para ayudar a la heroína... si eso lo traspasamos a una teleserie de acá, que el verdadero galán aparezca después de la mitad, no lo permitirían (Sujeto 5).

Algo similar ocurre con la antagonista, Umine, el personaje más complejo de la trama, que mueve la historia y representa características físicas que en Latinoamérica se usarían para generar simpatía y no para dar forma a la antagonista.

Identifico una buena variante: la villana es una chica con sobrepeso, la que de forma clásica habría sido la víctima, y en este caso se convierte en la gran gestora de todo. Una villana de armas tomar, inescrupulosa y egoísta. Solo le importa ella misma y lo que quiere. Peligrosa, como las buenas villanas han de ser (Sujeto 3).

Los productores siempre intentan que (un personaje como Umine) no sea mala. (...) No nos podemos reír [de ella], tenemos que dar una enseñanza (...) No recuerdo una mala gorda (en Latinoamérica) (Sujeto 5).

Sin embargo, los guionistas coinciden en que se entiende como villana solo porque ejerce una acción de villanía constantemente justificada por su propio sufrimiento:

Tendrá su gran motivación, que era el bullying que le hacían y que ella no era feliz, pero ella hace un gran acto de maldad, que es robarle la vida a otra persona, (...) La podemos justificar, pero es mala igual (Sujeto 5).

En el otro extremo de la narración aparece la heroína: “la suma de todas las virtudes” (Sujeto 1), “perfecta en todo sentido” (Sujeto 1), e “independientemente del cuerpo en el que estuviera, bella por dentro” (Sujeto 2). Los entrevistados coinciden en que se esperaría que ella, por su físico y siguiendo narrativas clásicas norteamericanas, fuera la villana: una chica bonita que es cruel. Pero no lo es, y no sólo acepta su destino y la injusticia, sino que incluso puede entender a Umine. Sin embargo, pese a sus virtudes y de ser una heroína clásica, abnegada, aparece un poco desfasada de las ficciones actuales, en las que abundan personajes femeninos fuertes (Cassano, 2017; Mazziotti, 2017):

La heroína tiene unas claves de vida sufrida, (pero) es una niña sin problemas: tenía una vida maravillosa, unos papás que la querían, una vida feliz, amigas en el colegio, un mejor amigo que la quería porque era buena, un *mino*<sup>4</sup> que era guapo y también la quería, buenas notas. (Sujeto 5).

Es una heroína clásica, la víctima de la situación, a quien queremos abrazar y contener. (...) Responde al diseño de protagonista basal, pero que, en estos tiempos, siento, está algo obsoleta. (...) En tiempos que el movimiento feminista ha calado profundo y las heroínas actuales son mujeres empoderadas y de armas tomar (Sujeto 3).

Finalmente, las figuras masculinas ocupan un lugar secundario en la trama y representan dos arquetipos que se mezclan. No hay un solo héroe, sino dos: Kaga —el amigo/bufón, representante

del amor incondicional que parece ser el verdadero protagonista de la historia de amor— y Koshiro (Shiru), el villano/héroe, “guapo, popular, deportista” (Sujeto 5).

Lo que importa es la historia de las chicas (...) los varones están funcionales a la historia de ellas (Sujeto 3).

La imagen masculina, va de menos a más. (...) Hay una especie de príncipe y un bufón, y parece que el bufón está más dispuesto a ver las cosas de otra forma. (Sujeto 7).

Entre ambos, el que más destaca es Kaga, un “personaje construido que aporta solidez a la estructura general” (Sujeto 2). Sin embargo, a diferencia de lo que se esperaría en Latinoamérica, su importancia en la historia no es recompensada, porque la protagonista termina como pareja de Koshiro (Shiru).

(Kaga) es el verdadero protagonista masculino, porque es el que ayuda de manera activa a la supesta heroína, por eso al final quedan esas ganas de que sea él quien se quede con Ayumi (Sujeto 6).

### 4.3 Interpretación desde la audiencia latinoamericana

La pregunta ¿cómo creen que la audiencia latinoamericana lee/interpreta este tipo de ficción?, generó poco consenso y cada guionista enfatizó aspectos complementarios. El mayor acuerdo tiene que ver con que la decodificación se realiza desde la coincidencia entre la edad de los personajes y su audiencia, pensada para un público en edad escolar y representar esa misma realidad.

Tiendo a pensar que no es un producto transversal, sino más bien de nicho y dirigido a un público (...) entre 13-18 años. (...) (que) en el mundo globalizado de hoy lee/interpreta este tipo de serie igual como en su país de origen (Sujeto 1).

No creo que los adolescentes latinoamericanos perciban de manera distinta este tipo de historias, porque, además, el elemento ‘fantasía’ está plenamente incorporado en el mundo adolescente juvenil (videojuegos, libros, cómics, series, etc.) (Sujeto 6).

Para otros, la clave de la interpretación está dada por el reconocimiento y empatía que producen temas vigentes como el *bullying*:

[*Switched*] tiene como trasfondo contar cómo se siente una persona rechazada o que se siente mal consigo misma y llega hasta tal punto que una víctima se convierte en victimario (...). Eso en la cultura latinoamericana está, es el *bullying* (...). Y cómo una persona que se siente así puede llegar a una solución extrema no es solo parte de la cultura oriental (Sujeto 5).

Vemos la crisis de identidad, crisis amorosa, dilemas existenciales (...). En el fondo son mucho menos exacerbados los conflictos, pero están. Los compañeros que discriminan a la señorita más gordita, que la tratan mal, le hacen *bullying*... Están todos esos tópicos que con nuestra idiosincrasia se cuentan (Sujeto 4).

Otros, en tanto, consideran que es la presencia de conflictos universales, como la historia de amor, la apariencia física o la elección entre el bien y el mal, lo que la vuelve una historia reconocible para cualquier contexto:

[Es] un punto de coincidencia con la telenovela latinoamericana (...). Las historias de amor han existido siempre, y siempre existirán. (...) Por eso siento que el alcance de esta serie traspasa fronteras y logra emocionar e identificar, a pesar de las diferencias culturales, al público de este lado del mundo (Sujeto 3).

Se visitan sentimientos románticos súper puros, con los que tal vez no tenemos una relación tan directa en nuestras propias ficciones, tal vez la pureza del amor sin tanto toque, como un vínculo más sagrado (Sujeto 7).

Finalmente, la distancia cultural aparece como una razón que, en vez de alejar, acerca a los jóvenes a algo que les interesa o a historias que, contadas desde Latinoamérica, serían inverosímiles. El éxito de estas historias demuestra que hay un espacio para una ingenuidad que sólo es verosímil en un contexto completamente distinto al latinoamericano, que “permite darle permiso a esa ficción para que habite lugares que, si fueran el hoy y ahora, no te resultan” (Sujeto 7).

## 5. Discusión y conclusiones

Según la literatura, la influencia del melodrama en distintos géneros de ficción parte de una base estructural que apela a la emoción (Martín-Barbero, 1987, 2003). El melodrama televisivo permite que las audiencias se identifiquen con las historias y vean reconocidos sus dolores, penas y vivencias (Rincón, 2007). Esta necesidad apela a audiencias de diversos países y está presente en productos de ficción de múltiples orígenes: la telenovela, los *doramas* o las series turcas.

En un contexto de consumo audiovisual cada vez más transnacional, fenómeno que se ha intensificado con el acceso masivo a producción audiovisual de países otrora lejanos a través de plataformas de *streaming*, se hace relevante hacerse cargo de estos contactos y distancias. Estos cambios han diversificado el origen de la ficción que consumimos, relativizando el poder de mercados como el norteamericano y haciendo más relevante el estudiar las similitudes y distancias con productos como el *dorama*.

El punto de vista de los guionistas entrevistados ayuda a apreciar los elementos de la matriz narrativa y audiovisual de estos productos. Estudiar la percepción de estos profesionales es una contribución al estado del arte, pues son actores clave en el proceso de incorporación e interpretación de los códigos narrativos. Sus reflexiones permiten ahondar en cómo el melodrama presente en ficciones asiáticas estructura no solo los personajes, sino también el argumento central de productos como *Switched*.

Los guionistas perciben que el principal mecanismo de identificación de las audiencias latinoamericanas con los *doramas* proviene del reconocimiento de las matrices melodramáticas tradicionales, en especial de la configuración de personajes arquetípicos, la centralidad del amor impedido y otros conflictos universales —el desamor, la disconformidad con el cuerpo y la batalla interna entre el bien y el mal—. Adicionalmente, hay que considerar que esta ficción es principalmente consumida e interpretada por un público más adolescente, con temáticas vigentes como el *bullying*.

Entender el alcance de los *doramas* resulta interesante al ver cómo difieren del melodrama clásico.

Según los entrevistados, la gran diferencia es que no existe una relación triangular entre la pareja en disputa y un tercero que obstaculiza la relación (Acosta-Alzuru, 2017), sino un cuadrángulo amoroso con dos arquetipos femeninos que luchan por el amor y dos figuras masculinas que responden a dos roles del hombre en la sociedad; en el caso de *Switched*, un héroe que al comienzo parece villano y un bufón que se convierte en un segundo héroe. Esto es el cambio más sustancial, pues los arquetipos se transforman en personajes más complejos y profundos, presentando matices y un arco dramático que sorprende al espectador.

Los guionistas insisten en que estas distancias potencian la aceptación de las audiencias, pues vuelven verosímiles situaciones y formas de relacionarse que no lo serían en la producción local. El reconocimiento de elementos característicos del melodrama latinoamericano, sumado a estas diferencias, permitiría entender la relación de los públicos locales con los productos extranjeros como fruto de una tensión productiva entre cercanía y distancia cultural.

Finalmente, los resultados sugieren proyecciones para el estudio sobre el consumo de la ficción asiática en la región para explorar si esta tensión es efectiva y, de serlo, de qué manera es vivida por las audiencias. Adicionalmente, los elementos de estructura narrativa y audiovisual reconocidos por los entrevistados podrían dar pie a nuevos estudios que se enfoquen en el análisis desde el propio producto.

## Notas

1. Los autores agradecen el trabajo de la periodista Alejandra Pavez en este trabajo.
2. En ese momento solo tres canales producían sus propias telenovelas y cada uno estrenaba en promedio dos al año.
3. Aunque los entrevistados autorizaron la revelación de sus nombres, estos no se divulgan para dar cuenta de las tendencias generales y no de sus percepciones personales.
4. En este contexto "un novio".

## Referencias

- Acosta-Alzuru, C. (2017). Unsettling a sacred relationship: The mother–daughter–man romantic love triangle in telenovelas. *Popular Communication*, 15(1), 1-18. <http://dx.doi.org/10.1080/15405702.2016.1261141>
- Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas: Cómo son, cómo se escriben*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguilera, R. I. (2015). Chilenas y su identificación con los personajes femeninos de *Pasión de Gavilanes*. *Cuadernos. Info*, (36), 207-218. doi: 10.7764/cdi.36.601 <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.36.601>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Álvarez, M. (2011). "Dorama japonés como material auténtico para la enseñanza: Un análisis comparativo de las telenovelas de Japón y Colombia". En J. Montoya, O. Ramírez, & L. Turiño (Eds.), *Memorias XIII Congreso Internacional ALADAA*. Bogotá, Colombia: ALADAA. Recuperado de [https://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria\\_xiii\\_congreso\\_internacional/images/alvarez\\_monica.pdf](https://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria_xiii_congreso_internacional/images/alvarez_monica.pdf)

- Benamou, C. L. (2010). "Televisual Melodrama in an Era of Transnational Migration: Exporting the Folkloric Nation, Harvesting the Melancholic-Sublime". En D. Sadlier, *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment* (pp. 139-171). University of Illinois Press
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bruna, A. (2018, mayo). *Desafíos de las telenovelas: una crisis de creatividad*. Ponencia presentada en la conferencia LASA 2018. 23-26 de mayo de 2018, Barcelona, España.
- Cabrujas, J. (2002). *Y Latinoamérica inventó la Telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil.
- Campo, M., & Labarca, C. (2009). Grounded theory in the empirical study of social representations: a case regarding the counseling role of the teacher. *Opción*, 25(60), 41-54.
- Carballo, M. J. R. (2018). Entre doramas y telenovelas. Hallyu en Latinoamérica, esbozo de un nuevo frente cultural. *Journal de Comunicación Social*, 6(6), 197-223.
- Cassano, G. (2017). De soñadoras a empoderadas: Representaciones femeninas en el melodrama televisivo en el Perú, una mirada al nuevo siglo. *ReVista, Harvard Review of Latin America*, 12(1). Recuperado de <https://revista.drclas.harvard.edu/book/export/html/1059716>
- Clements, J., & Tamamuro, M. (2003). *The Dorama Encyclopedia: A Guide to Japanese TV Drama since 1953*. Stone Bridge Press.
- Copa Uyuni, J., & Poma Calle, W. (2017). Fandoms. Agrupaciones juveniles seguidoras del K-pop en la ciudad de La Paz. *Temas Sociales*, (41), 205-232. Recuperado de: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S0040-29152017000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S0040-29152017000200009&script=sci_arttext)
- De Castilho, V. B. (2015). South Korean Pop Style: The Main Aspects of Manifestation of Hallyu in South America. *Romanian Journal of Sociological Studies*, (2), 149-176. Recuperado de <http://journalofsociology.ro/wp-content/uploads/2016/01/04-VBorges.pdf>
- Dettleff, J. A. (2018). K-dramas Flow into Latin America. *ReVista (Cambridge)*, 18(1), 82-1A.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. (2017). Perú: menos títulos más reprises. En M. Vasallo de Lopes & G. Orozco (Coords.), *OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*, (pp. 319-348). Porto Alegre, Brasil: Editorial Sulina.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Dittus, R. (2017). El guionista chileno: análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para cine. *Cuadernos.Info*, (41), 193-207. doi: 10.7764/cdi.41.1139
- Dorcé, A. (2020). Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo. *Comunicación y Sociedad*, 1-18. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>

- Erlyck, J. C. (2018). *Telenovelas in Pan-Latino Context*. Routledge.
- Fajnzyblber, T. V. (2002). Videoanimación en Chile: audiovisual, relativismos y construcción de nuevas identidades. *Comunicación y Medios*, (13), 75-88. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2011.12975>
- Ford, S. (2017). A Tale of Two Transnational Telenovelas. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12 (1). Recuperado de <https://revista.drclas.harvard.edu/book/tale-two-transnational-telenovelas>
- Fuenzalida, V., Corro, P. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, Subjetividad e Historia: En el Cine y Televisión chilenos de los 90*. Santiago, Chile: Facultad de Comunicaciones Universidad Católica y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fondo Audiovisual.
- Gutiérrez, J. S. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 523-539. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018>
- Han, B. M. (2019). Fantasies of Modernity: Korean TV Dramas in Latin America. *Journal of Popular Film and Television*, 47(1), 39-47. <https://doi.org/10.1080/01956051.2019.1562823>
- Hartzell, K. G. (2019). *Melodramatic and Formulaic: The Global Appeal of Korean Television Dramas* (Tesis doctoral, Georgetown University). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10822/1054912>
- Helguera, P. (2 de junio de 2008). The Global Pandemic of the Telenovela. *Vice Magazine*. Recuperado de [https://www.vice.com/en\\_us/article/3bazww/global-pandemic-telenovela-151-v15n6](https://www.vice.com/en_us/article/3bazww/global-pandemic-telenovela-151-v15n6)
- Hertlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Huat, C. B., & Iwabuchi, K. (2008). "Introduction East Asian TV Dramas: Identifications, Sentiments and Effects". En *East Asian pop culture: Analysing the Korean wave* (pp. 1-12). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Intriago, V. & Alexandra, L. (2017). *Análisis de la influencia de la Cultura Coreana a partir de la recepción de programas y eventos de kpop en jóvenes de 17 a 20 años en Guayaquil en el 2017* (Tesis doctoral, Universidad de Guayaquil). Disponible en <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/21354/1/T.T%20VERA%20INTRIAGO%20tesis.pdfrcsm>
- La Pastina, A. & Straubhaar, J. (2005). Multiple proximities between television genres and audiences. *Gazette*, 67(3), 271-288. <https://doi.org/10.1177/0016549205052231>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2003). La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. *Renglones*, (53), 18-33. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11117/357>
- Mazziotti, N. (2006). *La telenovela, Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.

- Mazziotti, N. (2017). Heroínas de telenovela: Cenicientas y Empoderadas. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12(1).
- Meza, X. V. & Park, H. W. (2015). La globalización de productos culturales: Un Análisis Webométrico de Kpop en países de habla hispana. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 26(1), 124-148. <https://doi.org/10.5565/rev/redes.525>
- Monsiváis, C. (2006) Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en Latinoamérica. En Dussel, I. & Gutiérrez, D. (eds.). *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (p. 23-58). Buenos Aires: Manantial.
- Mujica, C. & Bachmann, I. (2015). Beyond the public/commercial broadcaster dichotomy: Homogenization and melodramatization of news coverage in Chile. *International Journal of Communication*, 9, 210-230.
- Orozco, G., & Miller, T. (2017). La Televisión más allá de sí misma en América Latina. *Comunicación y sociedad*, (30), 107-127.
- Ortega, M. & do Carmo Fonseca, M. (2016). La representación del contexto de interacción entre demografía y género en las telenovelas catalanas. *Anais*, 1-24.
- Piñón, J. & Rojas, V. (2011). Language and cultural identity in the new configuration of the US Latino TV industry. *Global Media and Communication*, 7(2), 129-147. <https://doi.org/10.1177/1742766511410220>
- Proaño, C. L. (2016). El objeto de la profesión del guionista. *Revista Anales*, 1(374), 35-40. <https://doi.org/10.29166/anales.v1i374.1378>
- Quintero, L. A. Z. (2016). Dramas coreanos en Colombia: una reflexión desde sus contenidos y otras formas de narrativas. *Question*, 1(52), 402-419.
- Reguillo, R. (2000). Textos fronterizos La crónica: una escritura a la intemperie. *Guaraguao*, 4(11), 20-29.
- Rincón, O. (2017). Somos la telenovela que queremos ser. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12(1).
- Rodríguez, Á. L. L. (2018). El guion de ficción televisiva serial como producto. *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 23(44).
- Sánchez-Vilela, R. (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Montevideo, Uruguay: Taurus-UCU.
- Straubhaar, J. D. (1991). Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Media Communication*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.1080/15295039109366779>
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (2008). La entrevista en profundidad. *Métodos cuantitativos aplicados*, 2, 194-216.
- Tanaka, M. (2010). *Nijikam dorama: a ficção televisual japonesa de longa duração*. 319 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Twu, M. A. (2004). The politics of melodramatic imagination: Seriality, visuality, and community in torendi-dorama. Madison: University of Wisconsin—Madison.
- Urbano, K., & Araujo, M. (2018). Además de la Televisión Occidental: una radiografía del circuito de los dramas de TV en Netflix Brasil. *Narrativas Visuales*, 516-535.
- Vasallo de Lopes, M. & Orozco, G. (Coords.). (2017). *OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre, Brasil: Editorial Sulina.
- Virino, C. C. & Pérez, N. M. (2016). Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1/2), 25-34. <https://doi.org/10.20318/femeris.2016.3225>
- Zarco, L. A. & Chica, R. A. (2017). *Apropiación de dramas coreanos en un grupo de jóvenes de Cartagena de Indias* (Tesis doctoral, Universidad de Cartagena).

- Sobre los autores:

**Daniela Grassau** es académica y periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile y doctora (c) en Sociología UC. Sus líneas de investigación son periodismo y crisis/desastres, opinión pública y melodrama.

**Constanza Mujica** es académica de la Facultad de Comunicaciones, periodista y doctora en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su línea de investigación son los estudios del melodrama audiovisuales en la telenovela y los noticiarios de televisión.

**Alejandro Bruna** es estudiante del Doctorado en Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, periodista y guionista. Sus estudios se enfocan en el efecto del *digital-storytelling* en el guion de ficciones audiovisuales, particularmente la telenovela.

- ¿Cómo citar?

**Grassau, D., Mujica, C. & Bruna, A.** (2020). Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en *Switched*. *Comunicación y Medios*, (42), 16-29. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57258>