



ANÁLISIS INTERSECCIONAL DE LA FICCIÓN TELEVISIVA ECUATORIANA UTILIZANDO LA METODOLOGÍA DE OBITEL

KRUZKAYA ORDÓÑEZ (KORDONEZ@UTPL.EDU.EC)¹

ANGEL TORRES-TOUKOUMIDIS (ATORREST@UPS.EDU.EC)²

LILIA CARPIO-JIMÉNEZ (LKCARPIO@UTPL.EDU.EC)¹

¹Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

²Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
<i>Análisis interseccional Arquetipos Ecuador Estereotipos Narrativa OBITEL Telenovela</i>	<i>Este artículo presenta un análisis interseccional comparativo de dos telenovelas ecuatorianas estrenadas en el año 2024 por cadenas televisivas que lideran el rating de sintonía en Ecuador: Ecuavisa con Los García y TC Televisión con Los de al lado. El análisis cualitativo de ocho episodios cuatro de cada producción, se realizó con la metodología propuesta por el Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisa OBITEL, que plantea el estudio de las estrategias de casting; el desarrollo de personajes; y el posicionamiento interseccional de los personajes. Los hallazgos revelan el centralismo étnico que se establece con los personajes mestizos como protagonistas ante la escasa visibilidad de indígenas y afrodescendientes. Así también, la ficción televisiva ecuatoriana mantiene representaciones convencionales, limitando la incorporación de miradas interseccionales que fortalezcan el poder narrativo de las telenovelas y reflejen la diversidad social del país.</i>

Recibido: 10 / 02 / 2026

Aceptado: 15 / 05 / 2026

1. Introducción

La interseccionalidad es la confluencia de dos o más factores sociales que definen a una persona y que se combinan de varias formas, generando situaciones diversas que afectan de forma positiva o negativa. Los factores que acompañan al término de interseccionalidad es la identidad de género, la etnia, la raza y la ubicación geográfica (Ríos Bellagamba, 2022).

Comprendiendo el concepto y llevado a la aplicación en el análisis en las telenovelas y series que se transmiten en la pantalla, la interseccionalidad permite comprender cómo las identidades de los personajes, sus atributos físicos, características racionales y de lenguaje influyen en la sociedad, ya sean como refuerzos identitarios de un valor trascendental para un territorio, o lo contrario, incorporación de estigmas sociales negativos.

Los medios audiovisuales, las series, telenovelas y películas desempeñan un papel fundamental en la representación de identidades interseccionales. Estas representaciones ayudan a comprender la naturaleza multifacética, por ejemplo, de la opresión y de la identidad (Laugier, 2021; Martínez-Pleguezuelos, 2020; Martínez-Pleguezuelos y González-Iglesias, 2019). En este sentido, el enfoque interseccional que se plantea en este estudio permite escudriñar las confluencias de raza, género, clase y otras identidades que se reflejan en los personajes. La representación de estos para Martínez-Pleguezuelos y González-Iglesias (2019, p. 175) se convierten en un «reflejo fiel en la pantalla de la televisión de la realidad plural, heteroglósica, híbrida, multicultural y multilingüe que hoy en día es muy frecuente en las sociedades que vivimos».

La audiencia, en este escenario, tiene un papel fundamental porque sus percepciones y actitudes influyen en la representación de identidades interseccionales porque la configuración global de los criterios de la audiencia incide en los procesos de construcción de narrativas populares, culturales educativas o ficcionales etc.

La interseccionalidad en los programas de televisión aporta a la inclusión de una representación más matizada de las identidades multifacéticas de los personajes para reducir los estereotipos, las limitaciones y garantizar la igualdad y la comprensión social. El valor de la interseccionalidad para Christian (2019) «no reside simplemente en la imagen de marca de los canales corporativos o en dotarlos de nuevas narrativas, sino también en la crítica y reinención de las prácticas industriales para dar cabida a comunidades históricamente excluidas del sistema» (p.4).

En este sentido la televisión, como medio de comunicación que mueve masas no se limita a buscar el entretenimiento a través de la programación, que responde, a los objetivos del medio, las necesidades preferencias y gustos de la audiencia bajo una lógica establecida, una continuidad. Sino que, buscan también influir «en la formación de los espectadores como personas, a la vez que reflejan las culturas y sociedades en la que los públicos se insertan» (Mata-Nuñez, 2024, p. 294). La televisión actúa e influye en la configuración del imaginario colectivo, compitiendo con un mercado fragmentado por las plataformas que ganan espacios en ciertos de segmentos y con previsiones de disminución de horas de consumo de contenidos de entretenimiento por televisión tradicional que pasaron de 2 horas 55 minutos en TV lineal a 3 horas 11 minutos de forma digital según el informe de Parrot Analytics.

Con este preámbulo y con el cual opera la televisión se plantea la investigación que tiene como objetivo presentar un análisis interseccional de la ficción televisiva ecuatoriana adoptando la metodología diseñada por el Observatorio Iberoamericano de Televisión de ficción aplicada al contexto iberoamericano presentado en el anuario OBITEL (2025). Desde el punto de vista de la industria audiovisual enmarcar el estudio en la interseccionalidad conlleva a observar cómo las historias locales adaptadas u originales llevadas a la pantalla contribuyen a la formación de sociedades inclusivas y desbloqueos sociales con estigmas que aún inciden en la formación cultural e identitaria.

1.1. La identidad cultural y la televisión de ficción

Las características que engloban el concepto de televisión de ficción es su carácter social con atributos de consistencia y reconocimiento que desagregan a lo largo de una historia (Tabla 1). Retomando los conceptos estructurales estos atributos hacen la diferencia de los otros programas que integran una parrilla de programación, tomando en cuenta que la televisión generalista cuenta con una variedad de géneros utilizados y ubicados de forma estratégica para la captación de audiencia y la rentabilidad del medio. Para Vilches (2007) la televisión de ficción «va más allá del simple reconocimiento del género [que] en términos de atributos de la ficción televisiva [...] estos efectivamente trascienden fronteras lenguas y culturas para convertirse en verdaderas subsistencias estéticas» (p. 13).

Tabla 1. Atributos de la televisión de ficción

Realidad	Las historias por más que se trate de ficción siempre tienen un anclaje, una consistencia en algo, lo que permite la identificación cultural de los espectadores con una realidad sociocultural.
Alguien	Todas las historias provienen de arquetipos y los personajes pueden fundirse en uno solo. El protagonista se halla determinado por el antagonista que le lleva ventaja porque su acción ha comenzado.
Unidad	Las historias de ficción pueden durar cientos de capítulos y prolongarse temporadas. La repetición y la redundancia presentes en la telenovela no son meramente funcionales, sino que pertenecen a una matriz que permite conocer el origen histórico-cultural de la obra.
El bien	Las historias siempre se basan en la lucha del bien y el mal. Esta tensión entre dos fuerzas éticas y psicológicas del género humano son los detonantes de la ficción popular.
Verdad	No solo la mentira sirve al argumento como contrapunto narrativo del conflicto de intereses y de sentimientos de la historia. La estructura misma del argumento gira en torno a la verosimilitud de las historias.
Lo bello	La belleza de las imágenes, de los cuerpos y de las escenas son partes esenciales de la adhesión de los públicos.

Fuente: Adaptación de Vilches, 2007.

La televisión en el estudio de la identidad cultural tiene un potencial de influencia significativo tanto en sociedades grandes como pequeñas. Con esta premisa, y situando a la televisión en el ámbito local, esta se desarrolla con cuatro aspectos fundamentales en la construcción de la identidad cultural: la proximidad, la identidad, apropiación cultural y generación de contenidos propios.

Otro de los aspectos que la televisión propicia es el encuentro asociado con la proximidad, con la ideología de una sociedad. La televisión comienza a mediar procesos, a contar historias por medio de imágenes sobre lo que sucede en un territorio determinado, hechos sociales, culturales, históricos o de actualidad, alcanzando la identificación, el reconocimiento; afianza la credibilidad y le da valor a la información emitida. Así también, nuevas estéticas, como escenario experimental para formar y confiar en nuevos talentos, dar paso a la innovación y creación de narrativas audiovisuales con estéticas propias, siendo su base conceptual la pluralidad de sensibilidades e identidades extraídas del entorno local y regional (Ordóñez, et. al. 2021).

Y en particular la ficción televisiva, aporta a la identidad cultural de diversas formas definiéndola como estructura sobre la cual se sustentan varias identidades nacionales convirtiéndose en marcos de referencia para la sociedad contemporánea, con los cuales pueden moldear e influir en la percepción de las audiencias a través de los discursos narrativos (Saavedra Llamas et al., 2025). Como trasmisores de ideas, principios y valores que contribuyen con la reconfiguración del imaginario colectivo. Desde el ámbito de la narrativa las telenovelas o series de ficción revelan la realidad de un territorio en crecimiento de la industria audiovisual, muestran

sus causas sociales o dinámicas de un presente o un pasado. Estas historias en la actualidad tienen su protagonismo y relevancia porque:

Es ahora, especialmente desde la implantación de las plataformas SVDO, cuando las series de ficción han comenzado a reinar en el corazón de los espectadores, reorganizando un panorama mediático que hasta hace varias décadas descansaba más sobre las producciones cinematográficas. Las series [...] son el contenido que marca la estrategia de programación que convence al usuario ante la suscripción y que moviliza el flujo de consumo televisivo. (Saavedra Llamas et al., 2025, p. 18)

La expansión de las plataformas con operadores internacionales como Netflix, HBO Max, Prime Video, alimentan la formación de un sistema televisivo que contribuyen a la recuperación y crecimiento del sector audiovisual. Así también, «a las grandes plataformas, le siguieron operadores nacionales, repositorios de contenidos y canales temáticos de pago que fueron creando un tejido de producción y distribución de contenido» (Chicharro-Merayo y Gil-Gascón, 2024, p. 739). Por ejemplo, en Ecuador bajo este modelo opera Tc Play ofreciendo series, telenovelas de producción nacional. Por otro lado, Ecuastudios, su modelo de producción de ficción ha llevado a incluir varios de sus productos en plataformas internacionales como Prime Video.

1.2. La telenovela ecuatoriana

Ecuador en los últimos 7 años ha experimentado un proceso de crecimiento paulatino en la producción de telenovelas y es a partir del año 2018 que este género dio un giro con el éxito de la telenovela Sharon La Hechicera, cuya narrativa se convirtió en un himno de representación de la mujer, resurgiendo el tema de femicidio, delito que entró en vigor con el Código Integral Penal de Ecuador en el año 2017. Así también, entre los productos de exportación e inclusión en plataformas internacionales se encuentra la telenovela Los García, una producción de Ecuavisa, estrenada en el año 2024, bajo la estrategia de apostar por los contenidos en español.

Creemos que es momento de apostar por el contenido en español que se ha consolidado como uno de los lenguajes con mayor crecimiento en el mundo, solo superado por el coreano. Los García es una historia que se adapta y desarrolla en Ecuastudios y produjo Ecuavisa, es un ejemplo de cómo el contenido bien narrado puede resonar en diferentes generaciones con impacto en pantalla y redes sociales. (Alvarado, 2025)

2. Metodología

El objetivo del estudio se centra en el análisis comparativo de las telenovelas Los García y Los de al lado en base a la metodología que plantea el Observatorio Iberoamericano de televisión de ficción para el análisis de la raza e interseccionalidad de las representaciones televisivas en Iberoamérica, con cuatro niveles de indagación: Estrategias de casting; Estrategias de desarrollo de personajes, Interseccionalidad y posicionamiento, y Estrategias narrativas que se desagregan en la Tabla 2.

Tabla 2. Estrategia metodológica ficción televisiva.

Niveles de análisis	Sub-niveles de análisis
1. Estrategias de casting:	1.1. Casting:
	○ Protagonistas (pareja)
	○ Personajes principales (alrededor de 6 a 8)
	○ Personajes secundarios
	○ Personajes terciarios
	1.2 Composición del casting

		<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué grupos raciales están presentes y en qué posiciones de preferencia? • ¿Qué grupos raciales están ausentes, y cuál puede ser la razón, o las implicaciones de esa ausencia?
2. Estrategias de desarrollo de personajes		<p>2.1 Desarrollo de personaje:</p> <ol style="list-style-type: none"> Identificar que personajes simples, lineales (tipos) Identificar que personajes signo (situación) Identificar los personajes con función de extras Identificar personajes que son estereotipos (esencializan a todo un grupo racial/étnico, por ejemplo) <p>2.2. Estrategia de desarrollo del personaje en relación con la construcción de «arquetipos», «tipos» y «estereotipos».</p> <ol style="list-style-type: none"> ¿A que grupos racial-étnico/minoría social predominantemente pertenecen los personajes desarrollados como arquetipos? ¿A qué grupo racial-étnico/minorías social pertenecen los personajes se les niega un desarrollo de su subjetividad en la narrativa? ¿A qué grupo racial-étnico/minoría pertenecen los personajes que son presentados como estereotipos?
	3. Interseccionalidad y posicionamiento	<p>3.1 Interseccionalidades de raza/etnia, clase social, género, orientación sexual, edad, denominación religiosa.</p> <ol style="list-style-type: none"> Clase social de los personajes: arquetipos, tipos, estereotipos (protagonistas, no protagonistas) Género de los personajes: arquetipos, tipos, estereotipos (protagonistas, no protagonistas) Orientación sexual: arquetipos, tipos, estereotipos (protagonistas, no protagonistas) Otros: edad, denominación religiosa, migrantes, con discapacidad
4. Estrategias narrativas		<p>4.1 Tipo de narrativas temas, conflictos, circunstancias que alimentan las narrativas de la ficción:</p> <ol style="list-style-type: none"> ¿Qué grupos sociales ligados a conductas consideradas positivas aspiracionales?: racionalidad, desarrollo, persistencia, disciplina, compasión, solidaridad, apoyo, valor, legalidad, éxito, etc. ¿Qué grupos sociales ligados a conductas de una «ciudadanía deficiente» o considerados como «un problema social»?: pobreza, analfabetismo, irresponsabilidad, irracionalidad, emocionalidad no regulada, servidumbre, cobardía, fracaso, violencia, ilegalidad, corrupción, criminalidad etc. ¿Qué grupos sociales ligados a la presentación específica de hechos históricos, y/o eventos sociales ocurridos y que adquieren un tipo de estatus de documentación? <p>4.2. Tendencias generales</p> <ol style="list-style-type: none"> Hay un tipo de narrativa/temática que es más usada cuando representa a un grupo racial-étnico/minoría social específica ¿Hay algún tipo de situación/ambiente dentro de la narración en donde manera consistente se hace visible un tipo de grupo racial y en que modalidad? (Lugares de elite: mansiones, hoteles, restaurantes, oficinas de ejecutivos, gimnasio, parques de diversión. Espacios marginales: prisiones, periferias y ciudades perdidas, guaridas criminales, selva y narcotráfico o guerrillas etc.

Fuente: OBITEL, 2025.

La muestra de estudio las telenovelas Los García producida por Ecuavisa y Los de al lado por TC televisión y estrenadas en el año 2024 por estos canales de televisión de cobertura nacional

que poseen el mayor rating de sintonía tanto con la programación general como de las telenovelas seleccionadas, según los datos de rating de sintonía proporcionado por Kantar Ibope (2024) Ecuador (Tabla 3). Los episodios seleccionados de ambas telenovelas son los episodios 2,4, 6 y 8 (Tabla 4) de forma que complemente el análisis realizado en la versión extendida publicada en el anuario OBITEL (2025), y en el cual se presenta el análisis de los episodios 1,3,5 y 7. El periodo de observación se realizó en el primer trimestre del año 2025.

Tabla 3. Rating y Share por emisora

Cadenas	Rating	Share%
<i>Ecuavisa</i>	48,025	16,6
<i>TCTV</i>	47,288	16,34
<i>Teleamazonas</i>	14,256	4,93
<i>RTS</i>	26,274	9,08
<i>Televiscentro</i>	0,399	0,14
<i>Oromar TV</i>	14,907	5,15
<i>Ecuador TV</i>	0,508	0,18

Fuente: Kantar Ibope. Rating- Share Ecuador -2024

Tabla 4. Muestra de estudio

Capítulo	Fecha de estreno	Enlace
<i>Los García</i>		
Episodio 2: Temporada 1 Ecuavisa	9 oct. 2024	https://www.youtube.com/watch?v=WNLVZYnzoCk&t=43s
Episodio 4: Temporada 1 Ecuavisa	15 oct. 2024	https://www.youtube.com/watch?v=klzB-UQ9Tdw&t=31s
Episodio 6: Temporada 1 Ecuavisa	16 oct. 2024	https://www.youtube.com/watch?v=dvudzHbvcDE&t=46s
Episodio 8: Temporada 1 Ecuavisa	18 oct. 2024	https://www.youtube.com/watch?v=ABCj1k9IqbA&t=37s
<i>Los de al Lado</i>		
Episodio 2: Temporada 1 Tc Televisión	18 oct. 2024	https://www.dailymotion.com/video/x97m152
Episodio 4: Temporada 1 Tc Televisión	21 oct. 2024	https://www.dailymotion.com/video/x97stvc
Episodio 6: Temporada 1 Tc Televisión	24 oct. 2024	https://www.dailymotion.com/video/x97z2ko
Episodio 8: Temporada 1 Tc Televisión	29 oct. 2024	https://www.dailymotion.com/video/x989c8o

Fuente: Elaboración propia, 2026.

3. Resultados

El análisis efectuado a los episodios 2,4,6 y 8 de las telenovelas Los García y Los de al lado, producciones emitidas en el año 2024, busca, a través de los niveles y sub-niveles de indagación, comprender las diferentes identidades que poseen los personajes a través de los elementos definitorios de raza/etnia, clase social, género, orientación sexual, edad, entre otros. Así como

identificar quiénes están representados en las pantallas, a qué tipo de situaciones se enfrentan y observar las interseccionalidades que definen y aportan en la construcción de la identidad cultural ecuatoriana. Elementos que forman parte del propósito de este estudio y que se concentran en el objetivo de analizar la raza e interseccionalidad de las representaciones televisivas en Ecuador a través de cuatro niveles macro de indagación: Estrategias de casting; Estrategias de desarrollo de personajes, Interseccionalidad y posicionamiento, y Estrategias narrativas.

Se inicia este recorrido analítico con datos referenciales de las telenovelas: Los García serie de producción ecuatoriana que fue estrenada por Ecuavisa en el año 2024. «La propuesta es una versión adaptada de Los Roldan, un éxito argentino creado por Marcelo Tinelli en el año 2004, que se ha replicado en sus propias versiones en países como México y Colombia» (Primicias, 2024). Los de al lado, acoge el mismo modelo de adaptación de la novela argentina El otro lado del paraíso. Sobre la producción, dirección, elenco se detalla en la ficha técnica (Tabla 5).

Tabla 5. Ficha técnica

Los García	Los de al lado
Producción: José Romero	Producción: Tc Televisión
Dirección: Juan Salazar	Dirección: Cristian Rodríguez
Guion: Adaptación de la historia argentina Los Roldan	Guion: Fabrizio Aveiga y producciones creativas el CHURO
Familia trabajadora de connotación humilde	Elenco: Darío Chávez, Jessica Mera de Chávez, Luis Antonio Rivadeneira, Lourdes Miele Rivadeneira
Elenco: Diego Spotorno, Cecilia Cascante, María Karla Gómez, Frank Bonilla, Frances Swett, Marina Salvarezza, Nicolas Maiques, Augusto Enríquez, Fernando Villao, Jaime Tamariz, Emma Guerrero, Gigi Miele, Daniela Sánchez, Mauro Falcón, Luciana Guschmer, Anahí Festerling, Viviana Salame, Henry España, Fabián Tapia, Diego Chiang, Cynthia Sánchez, Raquel Villamar.	Fecha de exhibición: 16 de octubre de 2024. Temporada 1 (120 episodios).
Fecha de exhibición: 8 de octubre de 2024 Temporada 1 (140 episodios).	

Fuente: Ficha técnica OBITEL, 2025.

3.1. Estrategias de casting

En la selección de talento las dos telenovelas Los García y Los de al lado jerarquizan la presencia de actores y actrices de nacionalidad ecuatoriana quienes encarnan papeles protagónicos (Tabla 5). Por lo general, los protagonistas de las telenovelas son actores y actrices con rasgos mestizos tanto para papeles principales, secundarios y terciarios, se denota una escasa participación de minorías étnicas puntualmente afrodescendientes e indígenas.

Hay que destacar en el casting de Los García la incorporación de la actriz trans, Anahí Festerling como Bianca García en el elenco principal, su papel protagónico como hermana del protagonista resalta un avance en la ficción ecuatoriana que rompe los estereotipos típicos de exclusión o relegación. Su presencia es estratégica desde el punto de vista de notoriedad mediática que como representación de identidad de género. En la misma línea de estrategia mediática se incorporan rostros nuevos que provienen del mundo digital Mauro Flacon @Kachafa, Gigi Miele y Luciana Guschmer, influencers que atraen nuevas audiencias jóvenes. Ecuavisa apuesta con esta combinación a legitimar a estos nuevos talentos en la pantalla tradicional y captar el público consolidado con sus comunidades digitales.

En caso de la telenovela Los de al lado, en forma esporádica y con escaso protagonismo se denota la participación de Bartola, un personaje con características raciales afroecuatorianas y con un papel secundario (empleada doméstica). Lo que refuerza el estereotipo de clase y posición social que niega la complejidad y diversidad.

Con este contexto, en el reparto de *Los de al Lado*, las familias vecinas rivales, Valeria y Martín, están interpretadas por actores de fenotipo mestizo, sin personajes abiertamente afroecuatorianos o indígenas entre los centrales. La diferencia entre ellas se marca por clase social y origen regional que por raza: los Rivadeneira encarnan a una familia acomodada, urbana y de clase alta, mientras que los Chávez (episodio 1) representan a recién llegados de estrato popular, la esposa La Pochis es manabita, subrayando su identidad costeña. No hay indicio de personajes indígenas, y la única posible presencia afrodescendiente que se mencionó previamente, podría ser Bartola, la empleada doméstica, cuya caracterización (una chica del barrio chismosa y extrovertida) encaja con un patrón frecuente en la televisión regional donde miembros de grupos racializados aparecen en roles serviles o pintorescos.

Según la metodología diseñada por OBITEL (2025) cuando las poblaciones indígenas o afro se incorporan a la ficción, suele ser como personajes de fondo o terciarios, en los que sus historias no se desarrollan, a menudo en una posición de subordinación, mayoritariamente como prestadores de servicio o trabajadores del hogar (mucama, chofer, jardinero). Bartola cumple justamente esa función terciaria de servicio y comicidad, confirmando la tendencia. Los protagonistas, en cambio, pertenecen al grupo social dominante (mestizos urbanizados), lo que se denomina lógicas postcoloniales de la representación televisiva: una visibilidad desproporcionada de personajes blancos/mestizos en roles centrales, incluso en un país de población étnicamente diversa.

Así también, en *Los García* se observa un patrón similar. La historia gira en torno a la familia García, de origen humilde, cuyo patriarca José Pepe Pancho García (interpretado por Diego Spotorno) es un hombre mestizo que repentinamente asciende a una posición de poder empresarial. Los personajes centrales Pepe y su familia, así como la adinerada familia antagonista Rossi no incluyen a ninguna persona indígena ni afrodescendiente. Los Rossi, con apellidos italianos (Vito y Cuty Rossi), aluden a una élite blanqueada, de ascendencia europea. La narrativa incorpora un actor de ascendencia asiática (Diego Chiang como Fernando Amador), caso inusual de representación asiático-ecuatoriana; sin embargo, se trata de un personaje secundario que realiza el papel de amigo cercano o el mejor amigo de Pepe Pancho, quien en los primeros episodios tiene poco protagonismo. Asimismo, una de las coprotagonistas, Carolina Parker, podría sugerir nacionalidad extranjera (apellido anglosajón) en la trama es la asesora de Pepe Pancho aportando diversidad nacional, aunque dentro del mismo marco racial (actriz latina de tez clara).

En conjunto, la ausencia de personajes indígenas o afros en roles principales salta a la vista, reproduciendo el fenómeno de invisibilización. La ficción televisiva ecuatoriana al igual que la latinoamericana en general carga con una deuda histórica en cuanto a la inclusión de pueblos originarios. Esa deuda se evidencia en la homogeneidad étnica con un casting principalmente mestizo en donde los héroes y villanos son en su mayoría mestizos de piel clara, mientras los grupos racializados permanecen en segundo plano o fuera de cuadro. Dato que se confirma con el detalle de la participación de personajes por jerarquía narrativa que se extraen de los episodios analizados.

Tabla 6. Personajes por jerarquía narrativa

Clasificación	<i>Los García</i> (ep. 2,4,6,8)	<i>Los de al lado</i> (ep. 2,4,6,8)
Protagonistas	Pepe Pacho García; Adelita Vera	Darío Chávez; Jessica Mera/La Pochis
Personajes principales	María García Vera	Luis Antonio «Toñeco» Rivadeneira
	Toño García Vera	Lourdes Mieles «Luli»
	Mónik García Vera	Juan Toaza «Juanetito»
	Bianca García Borbor	Dayita
	Vito Rossi	Familia de Darío/La Pochis (hijos)
	Cuty de Rossi	Luli / Toñeco como contrapunto aspiracional / conflicto
	Enzo Rossi	
	Doña Isabel Luque	

	Liliana Manrique	
	César Manrique	
Personajes secundarios	Kevin Andrade (novio de María)	Vecinos (colegas del vecindario)
	Soffa Andrade (hermana de Kevin / amiga de María)	Bartola -Empleados domésticos
	Rogelio (amigo de Pepe Pancho)	Personajes de apoyo en negocio de Toñeco / Darío
	Lucho Goya (otro amigo)	Personajes secundarios que generan comicidad, chismes (Bartola, vecinos)
	Amigos de los Rossi, empleados modestos, algunos invitados recurrentes	
	Dulce Gorgor (empleada doméstica de los Rossi)	
Personajes terciarios	Extras sin nombre: clientes, transeúntes	Personas del vecindario que aparecen, pero sin líneas frecuentes
	Vecinos no principales, empleados ocasionales	Extras en reuniones sociales
	Autoridades locales que aparecen	Trabajadores de tiendas, servicios del condominio, etc.
	Meseros, enfermeras, etc.	

Fuente: Elaboración propia, 2026.

En resumen, el análisis interseccional, no solo implica el determinar el peso de los personajes y de las identidades que se incorporan en la trama de forma general, sino permite comprender como las diferencias que se denotan en las identidades no operan de forma aislada, sino que, estas se cruzan con aspectos de poder económico y social. Así también se resalta que, la ficción televisiva, en particular la telenovela, ha servido históricamente como un espejo y un agente de la construcción de la identidad y el imaginario social en Ecuador.

3.2. Estrategias de desarrollo de personajes

Analizar el modo en que se construyen los personajes en cada serie permite ver qué tanto profundizan en su subjetividad o si se quedan en el trazo grueso del estereotipo. Por lo tanto, este análisis, propone distinguir entre personajes complejos (caracteres o arquetipos en este contexto), personajes tipo lineales, meros signos funcionales, o estereotipos que reducen a un personaje a la representación de todo un grupo. Aplicando estos criterios a los episodios examinados, emergen claras diferencias en el nivel de desarrollo narrativo otorgado a unos u otros personajes, que además correlacionan con su pertenencia social.

Los de al Lado: Como comedia de situación, presenta personajes bastante esquemáticos, concebidos para generar humor a partir del contraste. Los protagonistas encarnan arquetipos sociales reconocibles: el vecino nuevo rico pero vulgar vs. el vecino acomodado y presumido. Además, la subjetividad de los personajes protagónicos, principales, secundarios y terciarios no explora muchas facetas más allá del estereotipo de clase o región que representan. Tienden más a tipos lineales que muestran un solo lado de su personalidad que a caracteres tridimensionales en evolución. Por ejemplo, Luli permanece superficial y clasista en cada episodio (rasgo que la define de forma fija), y Pochis se sostiene siempre como la madre esforzada y orgullosa de su origen humilde.

Esta linealidad cómica cumple con la expectativa del género, pero implica una negación de desarrollo profundo para estos personajes. Por otro lado, los secundarios cumplen roles funcionales muy claros: Bartola, la empleada chismosa, es prácticamente un personaje signo, existe para gatillar enredos y servir de voz del chisme en la urbanización y sus propias motivaciones o pasado quedan fuera de foco. Del mismo modo, Juanetito (el conserje jubilado) aporta comicidad y romance secundario con Dayita, pero es un personaje estático anclado en su papel de veterano galán chapado a la antigua. Ambos podrían calificarse además como estereotipos: Bartola encarna el cliché de la sirvienta extrovertida y entrometida (una figura recurrente en la TV regional), estigmatizando a la mujer trabajadora del servicio doméstico como

naturalmente chismosa y graciosa. Esto coincide con la definición de estereotipo que no responden solo a decisiones estéticas, sino a lógicas de legitimación cultural (Laugier, 2021).

En contraste, los protagonistas (todos mestizos de clase media/alta) dominan la trama y, aunque son arquetípicos, tienen mayor injerencia en las historias, por ejemplo, las esposas influyen en los conflictos vecinales y los esposos aprenden lecciones cómicas lo que les confiere un grado ligeramente mayor de desarrollo que a los terciarios. No obstante, incluso ellos perduran con los mismos rasgos a lo largo de los episodios analizados, lo cual sugiere que la serie se apoya más en tipificaciones cómicas que en una evolución profunda de personajes.

Los García: Al ser una comedia dramática (adaptación de Los Roldán), Los García brinda un tratamiento un poco más matizado a sus personajes principales. Pepe Pancho García, el protagonista, a lo largo de los primeros episodios se le ve en distintas facetas como padre viudo y cariñoso, hombre humilde de barrio, y súbitamente como ejecutivo improvisado lo que revela una humanidad inherentemente compleja en el personaje. Sus decisiones y conflictos internos (por ejemplo, la tensión entre su origen modesto y su nuevo rol como presidente de corporación) se exploran con cierta profundidad dentro del tono ligero de la telenovela. Junto a él, su cuñada Adelita y la asesora Carolina Parker muestran también matices: Adelita combina el arquetipo de la madre sustituta abnegada con el dilema de un amor secreto por Pepe, dotándola de vida interior propia; Carolina, por su parte, aunque inicia como extraña en la casa, pronto se perfila con motivaciones profesionales y emocionales (incluso un posible interés romántico por Pepe), lo que la aleja de ser simplemente una mujer ejecutiva fría y le añade dimensiones personales.

Es decir, varios de los personajes centrales evolucionan o al menos revelan diferentes lados de sí mismos conforme avanza la trama, evitando ser totalmente unidimensionales. Ahora bien, no todos los integrantes del elenco gozan de este desarrollo: los antagonistas principales, la familia Rossi, están dibujados en colores mucho más planos. Vito Rossi y su esposa Cuty encarnan el tipo de rico arrogante y clasista, son villanos caricaturescos cuya obsesión con el estatus y desprecio hacia los García los hace predecibles. Su hijo Enzo representa al joven privilegiado petulante.

Estos personajes antagonistas funcionan más como estereotipos sociales (la élite blanca superficial) que, como individuos complejos, sirviendo de contrapunto cómico y moral a los héroes populares. Asimismo, otros personajes de apoyo caen en roles convencionales: la matriarca Isabel Luque (dueña de la empresa) es la benévola señora de telenovela que actúa casi como hada madrina, y aunque su gesto de ceder el mando es el personaje central en la trama, ella desaparece temprano sin mayor desarrollo personal; los hijos adolescentes de Pepe (Toño, Mónik, María) se delinearán con conflictos sencillos propios de su edad (estudios, noviazgos, rebeldía), sin profundizar demasiado; y figuras como el amigo Rogelio o el empleado Lorenzo aportan al argumento pero carecen de arcos propios, siendo más bien personajes signo utilitarios.

Es importante notar el patrón: quienes reciben mayor complejidad y tiempo en pantalla son Pepe Pancho y su entorno cercano, que pertenecen al mismo grupo racial-cultural dominante (mestizos); en cambio, cualquier personaje que podría aportar otra perspectiva identitaria (por ejemplo, un personaje afrodescendiente, que ni siquiera existe, o el personaje asiático Fernando) no se desarrolla más allá de su función anecdótica. Esto responde a preguntas críticas: ¿a qué grupos se les permite ser arquetipos complejos y a cuáles se les niega un desarrollo de su subjetividad? En Los García, la respuesta es clara: el protagonista hombre mestizo sí tiene un desarrollo pleno, mientras que los personajes que salen de la norma dominante (ya sea por clase alta, por ser minoría étnica, o por ser servidumbre) permanecen encasillados en tipos y estereotipos.

3.3. Interseccionalidad y posicionamiento de los personajes: raza, clase, género y poder narrativo

La interseccionalidad se enmarca en el estudio de raza, clase, género y poder narrativo. En la ficción televisiva, este enfoque ayuda a analizar qué combinaciones de atributos ostentan los personajes en posiciones de autoridad o, por el contrario, en posiciones subalternas dentro del mundo narrativo. Siguiendo la ruleta interseccional propuesta por Carrera (2021) se examina

cómo *Los de al Lado* y *Los García* construyen sus jerarquías sociales ficcionales mediante la intersección de raza/etnia, clase social, género y otros marcadores.

Esta distribución evidencia lo que Ríos Bellagamba (2022) describe como discriminación interseccional estructural una forma en que múltiples ejes (raza, clase, género) operan simultáneamente para negar o aprobar el acceso a ciertos grupos a los espacios de representación simbólica.

3.3.1. Distribución de poder por clase y raza

En ambas series, las clases sociales altas están mayoritariamente representadas por mestizos de piel clara, mientras que los personajes de clases bajas o de servicio pertenecen a grupos mestizos con tez más oscura. Esta estratificación ficticia refleja las jerarquías reales de la sociedad ecuatoriana postcolonial, donde la élite tiende a asociarse con la blancura y lo eurodescendiente, y lo subalterno con lo mestizo popular o cholo.

Por ejemplo, en *Los García*, la cúpula del poder económico está simbolizada primero por Doña Isabel Luque (mujer blanca de élite) y luego por Pepe Pancho, quien, aunque mestizo y de barrio logra acceder excepcionalmente a un papel protagónico según el guion. Sin embargo, su ascenso es presentado como una anomalía individual casi de cuento de hadas, lo que implícitamente confirma que ese espacio directivo no suele estar abierto a gente de su origen. Alrededor de Pepe, otros personajes en posiciones ejecutivas o de riqueza – la familia Rossi, la propia Carolina Parker como alta asesora – comparten su fenotipo mestizo blanco y un capital cultural elevado (educación, modales refinados), a diferencia de los empleados comunes.

En *Los de al Lado*, la vecina acomodada Luli Rivadeneira y su esposo Toñeco (gerente comercial) representan la cúspide local de estatus en la urbanización; son mestizos y se les codifica como más «modernos» y civilizados. En cambio, la familia Chávez, de clase media-baja, aunque ahora vive en la misma urbanización, conserva modismos del barrio popular; su trasfondo montuvio/manabita los marca como culturalmente subalternos frente a los Rivadeneira. Es revelador que los únicos personajes que realizan trabajo de servicio en pantalla, Bartola limpiando casas, Juanetito vigilando el condominio, también provienen del estrato más bajo.

3.3.2. Género y roles de poder

Un aspecto interseccional crucial es cómo el género se combina con la raza y la clase en estos relatos. Cabe notar que, a pesar de la fuerza que tienen varios personajes femeninos, el poder formal dentro de la diégesis recae predominantemente en hombres. En *Los García*, el puesto más alto (presidente de la corporación) lo asume Pepe, un hombre, desplazando a Doña Isabel, mujer cuya autoridad provenía de la herencia familiar. Si bien Isabel es quien detenta inicialmente el poder económico (una rareza positiva, retratándola como líder empresarial), su salida temprana y la transferencia de mando a Pepe refuerzan al final un orden patriarcal tradicional – la gran empresa queda en manos de un hombre de nuevo. Las mujeres en esta serie influyen más desde roles informales o afectivos.

En *Los de al Lado*, la dinámica de género es algo más compleja en apariencia: Luli y Pochis, las esposas, son las verdaderas catalizadoras de conflicto y reconciliación entre familias —es decir, tienen agencia en la trama y caracterización fuerte. Sin embargo, esa agencia se ejerce principalmente en el ámbito doméstico/comunitario, más que en carreras profesionales propias. Ambas permanecen dentro de la esfera tradicional femenina, aunque con voz y carácter. Los hombres (Toñeco y Darío) se disputan el estatus masculino de éxito, compitiendo por logros materiales o deportivos, en una clásica demostración de masculinidad.

Otras intersecciones (orientación sexual, edad, discapacidad): Tanto *Los de al Lado* como *Los García* operan bajo un discurso heteronormativo sin excepciones evidentes en sus primeros capítulos. No se identifica ningún personaje abiertamente LGBTQ+ ni tramas que desafíen la norma sexual.

Respecto a la edad y la generación: ambas series otorgan la preeminencia narrativa a adultos jóvenes o de mediana edad. Las personas mayores aparecen (Juanetito con 68 años, Doña Isabel anciana), pero sus roles de poder son transitorios o secundarios. En cambio, la juventud (los

niños/adolescentes en Los García, los hijos de Pochis y Darío que apenas se mencionan) carece de agencia: los más jóvenes están para completar el cuadro familiar o aportar tramas menores, sin voz propia en decisiones importantes. No se abordan discapacidades en ninguno de los personajes principales; todos son físicamente capaces, lo que excluye otra dimensión de diversidad humana.

La intersección de marcadores como regionalidad también merece mención: Los de al Lado explota el contraste costeño urbano vs. costeño provincial (Guayaquil vs. Manabí), lo cual es una variante de interseccionalidad cultural. Pochis, por ser mujer manabita de pueblo, sufre microagresiones de clase y región a manos de Luli (quien la considera «rústica»); aquí vemos raza y clase entremezcladas con prejuicios regionales, un fenómeno particular de la realidad ecuatoriana donde la geografía interna marca alteridades. Los García, ambientada enteramente en Guayaquil, en cambio contrapone el sur marginal y el norte opulento de la ciudad —diferencia espacial que simboliza clase y raza sin salir del ámbito mestizo costeño. En ambos casos, la geolocalización acentúa jerarquías: la procedencia de un personaje (barrio popular vs. ciudadela privada).

3.4. Estrategias narrativas

3.4.1. Grupos sociales ligados a conductas consideradas positivas o aspiracionales

Uno de los ejes fundamentales de representación positiva en Los de al Lado es el rol de la mujer como agente de transformación y empoderamiento dentro del hogar y la comunidad. Personajes como Dayita, Pochis o Luli, a pesar de ser retratadas en clave de humor y caricatura, encarnan una narrativa que las sitúa como persistentes, disciplinadas y creativas, particularmente en el terreno del emprendimiento, apelando a la independencia económica frente a la precariedad de sus esposos o parejas. Los niños, como Vicky y su hermano, también son representados con inocencia y creatividad, mostrando una versión idealizada de la juventud que contrasta con las frustraciones de los adultos. Su relación con las mascotas, así como su participación en actividades como recolectar ropa para la «Fundación Muchachitos Descalzos» refleja un discurso de compasión, solidaridad y empatía.

En Los García, los personajes asociados con conductas positivas o aspiracionales están vinculados al mundo empresarial y a la movilidad social ascendente. Por ejemplo, Carolina Parker y la señora Isabel representan la racionalidad, el éxito y la disciplina. Carolina, con su elegancia y profesionalismo, encarna los ideales de una mujer exitosa en el ámbito corporativo, mientras que Isabel, como figura de autoridad, simboliza el poder y la legalidad en el mundo de los negocios.

La familia García encarna un tipo de «resiliencia popular» que la narrativa transforma en virtud. A pesar de ser presentados inicialmente como un grupo migrante del barrio a una urbanización de élite, sus miembros mantienen valores como la solidaridad, el esfuerzo colectivo, el sentido del humor frente a la adversidad y la fidelidad a las raíces culturales (expresadas en la cocina tradicional, los refranes, las formas de habla y las prácticas cotidianas). Pepe García, encarna una versión popular del «hombre hecho a sí mismo», aunque su ascenso es accidental y mediado por la intervención de una figura rica (la señora Isabel), se construye como sujeto con capacidad de liderazgo, integridad afectiva y cierta ingenuidad estratégica que refuerza su legitimidad simbólica.

Como hallazgos importantes se resalta como la virtud se vincula a la capacidad de sostener vínculos éticos, cuidar, persistir y actuar con coherencia en contextos de conflicto, desplazando el ideal meritocrático por una ética situada. El ascenso social no se presenta como consecuencia directa del mérito individual, sino como producto del azar, la coyuntura o decisiones externas, con lo cual el ideal meritocrático es desplazado o puesto en entredicho desde la estructura narrativa. Lo aspiracional se construye entonces no como éxito acumulativo, sino como capacidad relacional y ética cotidiana. A su vez, se da un giro en la centralidad de los personajes: mujeres, infancia y figuras no convencionales emergen como portadores de agencia, en lugar de los varones adultos vinculados al poder.

3.4.2. Grupos sociales ligados a conductas de una «ciudadanía deficiente» o «problema social»

La estrategia humorística de la novela intensifica la representación de los hombres, especialmente los de clase media baja, como ciudadanos fallidos. Darío, Juanetito y Toñico en *Los de al lado*, encarnan con frecuencia la figura del varón incapaz, inmaduro, dependiente o emocionalmente inestable. En múltiples episodios se los muestra como inútiles en tareas domésticas, torpes en la resolución de conflictos, impulsivos o perezosos, y carentes de visión o compromiso familiar.

En *Los García*, la familia Rossi y el entorno empresarial que les rodea, a pesar de ubicarse en un registro de clase media alta o élite, son frecuentemente asociados con comportamientos negativos desde una óptica ética popular: envidia, hipocresía, egoísmo, emocionalidad reprimida, racismo de clase, e instrumentalización de las relaciones personales.

Lo irónico en la estrategia narrativa es que las clases dominantes, tradicionalmente asociadas con el orden, la racionalidad y el éxito, son aquí desplazadas hacia el polo de la anormalidad afectiva y la ilegalidad emocional. La narrativa subvierte, entonces, el lugar común que asocia marginalidad con criminalidad o irracionalidad. Aquí, los comportamientos más emocionalmente inestables, como el racismo cultural disfrazado de buenos modales, el clasismo solapado o el odio hacia los nuevos ricos populares, provienen de quienes debieran representar la racionalidad y el orden institucional.

En este caso el hallazgo más importante es como la ciudadanía deficiente no se liga exclusivamente a la pobreza material, sino que atraviesa todos los estratos sociales a través de la violencia, la corrupción, el desprecio por el otro, y la instrumentalización de las relaciones. Sin embargo, los sectores populares cuando incurren en estos comportamientos son más propensos a ser corregidos o redimidos, mientras que las élites son retratadas como más resistentes al cambio o al aprendizaje. En ambos casos, las conductas asociadas con una ciudadanía deficiente son performativas y no esenciales; es decir, son mostradas como resultado de contextos, tensiones o aprendizajes, más que como esencias inmutables de un grupo social. Esto permite a las novelas articular una crítica social desde una perspectiva más dinámica y menos moralizante.

3.4.3. Grupos sociales ligados a la presentación de hechos históricos, y/o eventos sociales ocurridos

Aunque *Los de al lado* no es una novela histórica, hay elementos que permiten leer ciertas escenas como una documentación satírica de prácticas y eventos sociales contemporáneos. El caso más evidente aparece cuando se representa el cierre del emprendimiento *Tierra Cítrica* por insalubridad, acompañado de una cobertura estilo reportaje televisivo que denuncia la falta de higiene. Aquí se emula la estética y narrativa de los programas de fiscalización de consumo o salud pública, convirtiendo una anécdota ficticia en alegoría de procesos reales, como la informalidad, la precarización del trabajo doméstico-comercial y el control estatal simbólico.

Asimismo, la Fundación *Muchachitos Descalzos*, que aparece en varios episodios como receptor de donaciones y símbolo de caridad social, funciona como un referente de realidades estructurales: infancia en situación de vulnerabilidad, desigualdad social, y necesidad de intervención civil y comunitaria.

La narrativa de *Los García*, inserta de forma sutil referencias a dinámicas sociales más amplias, especialmente la migración interna, el ascenso social y la precariedad de los contratos laborales. La llegada de los *García* a la mansión, mediante un contrato ambiguo con la señora Isabel, pone en escena un tipo de movilidad social condicionada, dependiente del capricho de los grupos de poder. Esto refleja una situación estructural en la que los sectores populares logran acceder a ciertos beneficios solo como parte de una economía simbólica de la servidumbre emocional o la fidelidad personal.

También se observan representaciones simbólicas del paso de una sociedad barrial a una urbanización cerrada, lo que puede leerse como una alusión a las transformaciones urbanas y sociales del Ecuador contemporáneo: desplazamientos de clase, gentrificación, y tensión entre lo popular y lo exclusivo. En este tránsito, se documenta una nueva forma de segregación que no es solo espacial, sino cultural y afectiva.

Es aquí en donde los hallazgos apuntan a la manera en que las representaciones de hechos históricos y sociales se construyen a partir de escenas cotidianas que aluden a problemas estructurales como la violencia financiera, la exclusión social y la gentrificación. La narrativa popular se convierte en archivo vivo de procesos sociales reales, dramatizando sus efectos en la vida de sujetos concretos a través de la informalidad laboral, apropiación popular del lenguaje de derechos, y desplazamientos forzados hacia normas de clase ajenas. El emprendimiento precario, la feminización del discurso emancipador y la vigilancia estética en entornos empresariales no son presentados como excepciones, sino como parte del paisaje social habitual.

3.5. Tendencias generales

3.5.1. ¿Hay un tipo de narrativa/temática que es más usada cuando representa a un grupo racial-étnico/minoría social específica?

La representación de grupos racializados en *Los de al Lado* es escasa, fragmentaria y esencialmente simbólica, donde aparecen referencias aisladas y paródicas como el grito ¡por Karanki y Atahualpa! de Juanetito que constituyen formas estereotipadas o folclorizadas de evocación étnica que cumplen una función ornamental, sin desarrollar la complejidad cultural o política.

La minoría social más presente es el grupo de empleadas domésticas, en especial Bartola. Su figura no sólo personifica la marginalidad de clase, sino también la intersección de género, raza y servidumbre. Aunque se la trata con afecto e incluso con deferencia en algunos momentos, la narrativa que se construye en torno a ella se basa en el sacrificio, la abnegación y la domesticidad como destino natural. Su rol como disciplinadora, cuidadora, y trabajadora silenciosa la posiciona dentro de un arquetipo de clase subalterna que raramente alcanza agencia plena.

En *Los García*, la dimensión racial o étnica no aparece de manera explícita en las categorizaciones que la narrativa emplea para construir a sus personajes. Sin embargo, existe un entramado simbólico que asigna ciertas características culturales y corporales a los personajes populares, lo que permite entrever una representación racializada, aunque no declarada abiertamente como tal.

Los García son contruidos como el otro cultural dentro de la urbanización blanca, silenciosa y elitista. Su forma de hablar rica en modismos, refranes costeños, diminutivos y juegos lingüísticos, su vestimenta llamativa y su corporalidad festiva los diferencia marcadamente de los residentes originales del barrio, que representan un ideal blanco/mestizo de clase media-alta, asociado al orden, la estética sobria, el control emocional y el consumo regulado. Esta oposición no se articula en términos biológicos o fenotípicos, pero sí mediante una codificación cultural que cumple la misma función de exclusión simbólica que los marcadores raciales.

3.5.2. ¿Hay algún tipo de situación/ambiente dentro de la narración en donde de manera consistente se hace visible un tipo de grupo racial y en qué modalidad?

La novela de *Los de al Lado* transcurre casi exclusivamente en espacios domésticos como cocinas, patios, comedores, salas familiares, y eventualmente calles del vecindario. En estos contextos, los sujetos representados, principalmente familias extendidas, madres, padres, hijos e incluso mascotas comparten una espacialidad saturada, donde lo íntimo se mezcla con lo público, y donde los conflictos se agudizan por la proximidad material y simbólica de los cuerpos y las necesidades. Curiosamente, los únicos espacios que simulan cierto estatus aspiracional como el escenario del reality *Cuarentonas con Talento*, o los emprendimientos dulceros terminan siendo también escenarios de frustración, sabotaje o fracaso, lo cual refuerza la idea de que el ascenso social es ilusorio o ridículo dentro del marco de la obra.

En *Los García*, la trama se centra en la oposición entre el barrio, como espacio de origen, y la urbanización de élite, como escenario de ascenso. Esta oposición se extiende más allá de la geografía física, abarcando espacios como la empresa, la casa y las reuniones sociales, que se convierten en campos de batalla cultural. La mansión en la que viven *Los García* simboliza tanto una conquista como una trampa, ya que, aunque representa un ascenso material, también implica

adaptarse a un régimen de normas culturales y estéticas ajenas a su origen. En la empresa, Pepe Pancho, un hombre sin experiencia profesional, llega a ser presidente, mostrando cómo su liderazgo humano y ético contrasta con la frialdad y superficialidad de los ejecutivos tradicionales.

Los espacios públicos, como la calle y el barrio, representan lugares de comunidad genuina, afectos desbordados y creatividad social, en contraste con la intimidad controlada de la casa y la impostura de la empresa.

4. Conclusiones

El estudio permitió determinar que las producciones nacionales como *Los García* y *Los de al lado* son vehículos culturales de gran alcance, capaces de articular y, en ocasiones, de subvertir las percepciones de la sociedad sobre la raza, la clase, y otros marcadores de identidad. Ambas series, una producida por Ecuavisa y la otra por TC Televisión, se inscriben en el género de la comedia dramática familiar, un formato que, a primera vista, parece ligero y orientado al entretenimiento. Sin embargo, precisamente por su naturaleza cotidiana y humorística, este género es un medio particularmente eficaz para la normalización y la perpetuación de discursos hegemónicos sobre la estratificación social. El conflicto presentado de manera jocosa o conmovedora en el día a día de los personajes refuerza sutilmente los estereotipos, haciéndolos más digeribles para el público masivo.

La metodología diseñada por el Observatorio Iberoamericano de Televisión de Ficción permitió realizar el análisis interseccional de las dos telenovelas, destacando la disparidad en el desarrollo de personajes que refleja un sesgo estructural. Tanto *Los de al lado* como *Los García* exhiben ese fenómeno, al reservar la complejidad psicológica principalmente para personajes pertenecientes al grupo hegemónico (mestizo, urbano) y presentar a los otros, sea la empleada doméstica, el chofer, o la familia rica extranjerizada de forma más rígida o caricaturesca.

El desarrollo de los personajes en la trama de *Los García* y *Los de al lado* representan lo que Christian (2019) denomina branding identitario una narrativa que pensada para las audiencias que buscan identificación con el otro y reconocimiento en sujetos normativos, heterosexuales y de clase media.

Tanto en *Los de al Lado* como en *Los García*, las clases bajas (empleadas domésticas, guardias, gente «de barrio») están compuestas por individuos mestizos racializados o minoritarios, mientras que las posiciones de dueño, gerente o vecino rico están ocupadas por mestizos de fenotipo más europeo. En *Los García* inclusive vemos que, al mudarse la familia humilde del sur de Guayaquil a la mansión en el norte rico, sus vecinos inmediatos (los Rossi) son retratados casi como criollos aristocráticos de otra estirpe. La brecha de clase viene acompañada de una brecha de capital racial y cultural.

Por otro lado, el género actúa como factor que modula el poder otorgado: los hombres mestizos ocupan la cúspide ejecutiva o de autoridad visible (jefes, presidentes, «cabeza de familia»), mientras que las mujeres —aun las blancas/mestizas de clase alta— suelen influir indirectamente o restringidas al ámbito doméstico.

En conjunto, las obras construyen equivalentes simbólicos de lo étnico y racial a través del lenguaje, el acento, la corporalidad, el humor y los códigos culturales de los personajes. La minoría simbólica más visiblemente representada es la de los sectores populares costeños, especialmente mediante expresiones lingüísticas marcadas, hábitos alimenticios, corporalidades exuberantes y modos de socialización afectiva. Estas marcas funcionan como sustitutos narrativos de lo étnico-popular dentro del marco urbano, estableciendo distinciones culturales que operan como ejes del conflicto narrativo o de la diferencia simbólica.

Además, la organización espacial en las narrativas reproduce jerarquías sociales mediante códigos implícitos que regulan la pertenencia simbólica. Los espacios de élite se construyen como escenarios de exclusión silenciosa, donde el acceso material no garantiza integración cultural ni legitimidad social. En ellos, las diferencias expresivas se perciben como amenazas al orden. En cambio, los espacios populares permiten una mayor continuidad entre identidad, lenguaje y comportamiento, funcionando como territorios donde las prácticas sociales no necesitan ser disimuladas. La distribución de los cuerpos y sus modos de habitar estos entornos revela cómo el

espacio actúa como filtro de ciudadanía, estructurando qué formas de vida son visibles, aceptables o dignas de reconocimiento.

5. Agradecimientos

El presente texto nace en el marco del proyecto del Observatorio Iberoamericano de Televisión de Ficción y del Grupo de Investigación de Comunicación audiovisual anexo al Departamento de Comunicación de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Se ha utilizado Inteligencia artificial ChatGPT, (Openai, 2025) para mejorar la redacción, ortografía y gramática, contribuyendo a que el texto tenga un lenguaje más comprensible y las ideas mejor articuladas.

Referencias

- Alvarado, A. (31 de enero de 2025). *Ecuastudios quiere consolidar a Ecuador como referente en la producción audiovisual*. Ecuasiva. <https://lc.cx/AP3cMX>
- Carrera, F. (2021). Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, 24. <https://doi.org/10.30962/ec.2198>
- Christian, A., J. (2019). Beyond branding: The value of intersectionality on streaming TV channels. *Television & New Media*, 21(5), 457–474. <https://doi.org/10.1177/1527476419852241>
- Chicharro-Merayo, M., & Gil-Gascón, F. (2024). Las series de televisión españolas entre 2015 y 2021: producción, emisores, géneros y subgéneros hegemónicos. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 30(4), 739–751. <https://doi.org/10.5209/emp.97989>
- Kantar Ibope. (2024). *Datos de rating de sintonía Ecuador* [Informe de datos]. Kantar Ibope.
- Laugier, S. (2021). Intersectionality on screen. *Iride: Filosofia e Discussione Pubblica*, 3, 673–678. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1414/103698>
- Mata-Núñez, A. (2024). Aproximación a las audiencias televisivas en España desde la interseccionalidad de género. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 28, 291–316. <https://doi.org/10.6035/adcomunica.7949>
- Martínez-Pleguezuelos, A., J. (2020). Reescrituras interseccionales del cuerpo no normativo: el caso de *Special*. *Revista Meta*, 65(3), 687–706. <https://doi.org/10.7202/1077409ar>
- Martínez-Pleguezuelos, A. J., & González-Iglesias, J. D. (2019). Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en *Orange Is the New Black*. En M. Pérez L. de Heredia & I. Higes Andino (Eds.), *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts. MonTI Special Issue 4* (pp. 173–198). <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.6>
- Obitel. (2025). *Representaciones de raza e interseccionalidad en la televisión iberoamericana* [Anuario]. [https://www.researchgate.net/publication/395198318 ANUARIO Obitel 2025](https://www.researchgate.net/publication/395198318_ANUARIO_Obitel_2025)
- OpenAI. (2025). *ChatGPT (GPT-4o)* [Modelo de lenguaje grande]. <https://chat.openai.com/chat>
- Ordóñez, K., Rodríguez Vázquez, A. I., & Suing, A. (2021). La televisión local y la programación como refuerzo de identidad cultural. *GIGAPP Estudios Working Papers*, 8(190–212), 189–206. <https://www.gigapp.org/ewp/index.php/GIGAPP-EWP/article/view/251>
- Primicias. (7 de octubre de 2024). *¿De qué se trata Los García? La telenovela ecuatoriana se estrena este 8 de octubre*. <https://lc.cx/yLat0t>
- Ríos Bellagamba, B. (2022, July 1st). *Qué es la interseccionalidad y por qué te importa saberlo*. Banco Interamericano de Desarrollo. <https://blogs.iadb.org/igualdad/es/que-es-interseccionalidad/>
- Saavedra Llamas, M., Grijalba de la Calle, N., & Gago Gelado, R. (2025). Las series de ficción de televisión en España: claves de éxito para un nuevo panorama audiovisual. *Palabra Clave*, 27(4), e27414. <https://doi.org/10.5294/pacla.2024.27.4.14>
- Vilches, L. (2007). *Cultura y ficción televisiva iberoamericana*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://lc.cx/Vmk4xI>