

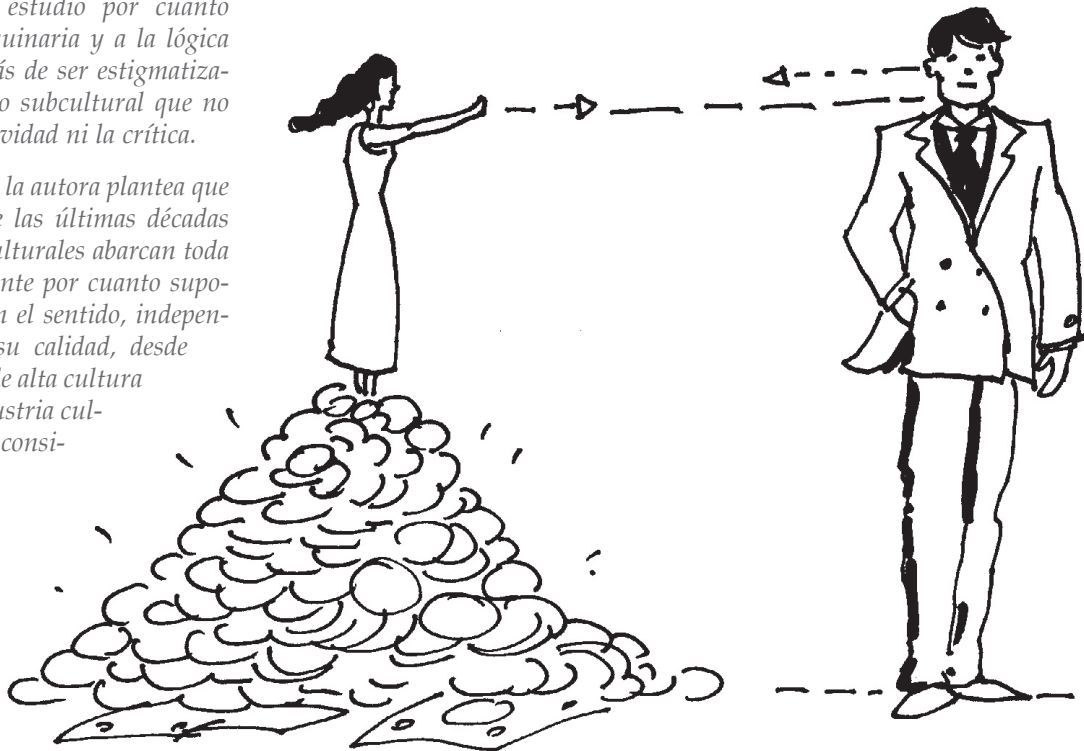
# *Estructura narrativa de las telenovelas: de las transnacionalizadas a las literarias*

Carolina Sanabria  
csanabriacr@yahoo.com  
lu cem\_ aspicio@yahoo.com

## *Resumen*

*Este artículo considera a la telenovela como género de ficción que obedece a razones comerciales-publicitarias. Así, se advierte que la telenovela ha sido considerada una práctica significativa vana y tradicionalmente desdeñada como objeto de estudio por cuanto obedece a la maquinaria y a la lógica industrial, además de ser estigmatizada como producto subcultural que no estimula la creatividad ni la crítica.*

*Por otra parte, la autora plantea que las tendencias de las últimas décadas en los estudios culturales abarcan toda práctica significativa por cuanto supone un trabajo con el sentido, independientemente de su calidad, desde una perspectiva de alta cultura o teoría de la industria cultural de qué debe considerarse arte o no.*



Como toda práctica cultural, la comunicación audiovisual y, en concreto, las telenovelas o seriales melodramáticos cuya función narrativa sea de esquema fijo con variación del personaje (Vilches 1984: 60) están inscritas en la ideología y viceversa, como una suerte de condición recíproca. La producción americana da cuenta de ello: Estados Unidos con aquellas producciones seriales que gozaron de tanta popularidad durante los ochenta –las series de grandes sagas familiares como *Dallas*, *Dinasty* y *Falcon Crest* (en adelante *telenovelas transnacionales*<sup>1</sup>), que tienen una naturaleza muy diferente de las originales *soap operas*– y América Latina con los melodramas desde siempre (que existe la televisión o, lo que es casi lo mismo, la memoria) basados en el amor (lacrimógeno) y sus derivaciones.

Género de ficción que obedece, pues, a razones comerciales –publicitarias–, la telenovela es parte de esas prácticas significantes que son consideradas vanas y tradicionalmente se desdeñan como objeto de estudio por cuanto obedecen a la maquinaria y a la lógica industrial, además de ser estigmatizadas como productos subculturales que no estimulan la creación ni la crítica. Pero las tendencias de las últimas décadas en los estudios culturales abarcan toda práctica significativa por cuanto supone un trabajo con el sentido, independientemente de su calidad, desde una perspectiva de alta cultura o teoría de la industria cultural de qué debe considerarse arte o no. Se trata, pues, de considerar una práctica –que por mucho tiempo ha sido marginada de los estudios académicos– para examinar su producción de sentido (Pérez-Yglesias 1981: 63).

En Estados Unidos, la telenovela surge como parte de la industria publicitaria. Eso explica el término *soap operas* (óperas de jabón) en alusión

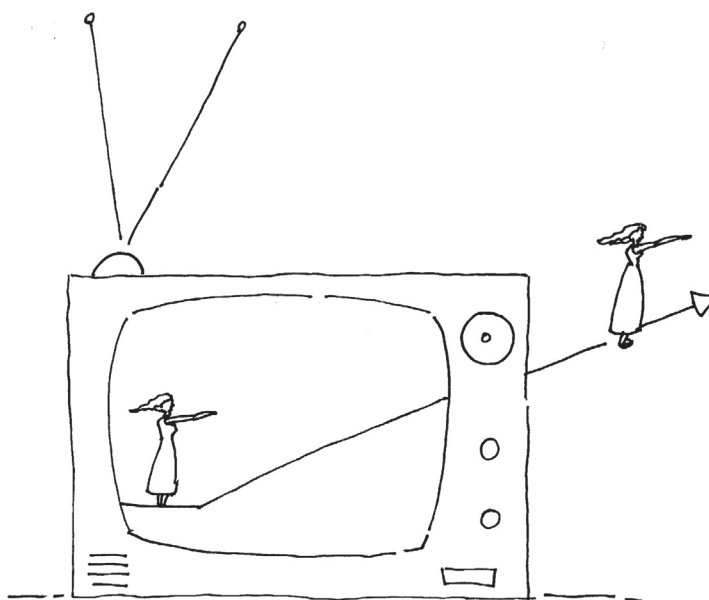
al melodrama de la cultura de élites (ópera) y jabón para referirse no sólo a su carácter efímero, de mecanismo para olvidar (*lavar*) la cotidianidad de aquel público meta que inicialmente estaba constituido por amas de casa quienes eran televidentes de un horario en principio diurno. Se trataba de producciones de ficción que, inicialmente de bajo presupuesto, estaban patrocinadas por grandes empresas de detergentes (de ahí su nombre) y comestibles, entre las que destaca la transnacional Procter & Gamble (López-Pumarejo 1987).

### I. LA ESTRUCTURA NARRATIVA BÁSICA DE LAS TELENOVELAS: EL SINTAGMA Y EL PARADIGMA

Cualquier análisis semiótico debe iniciar por considerar, como parte de la estructuración narrativa, los ejes del sintagma (la combinatoria) y el paradigma (la selección) que permiten establecer sus especificidades.

Tomás López-Pumarejo, en un traba-

jo destinado al tema de las *telenovelas transnacionales* (1997), define en que el eje paradigmático se basa en el funcionamiento diacrónico, como en el carácter comunitario del desarrollo de sus personajes: en efecto, a diferencia de la literatura y el cine, hay una multiplicidad de personajes que tienen tal grado de movilidad que el elenco no sólo se amplifica, sino que también queda abierto a nuevos intérpretes durante el transcurso de la serie. Ello define, asimismo, la naturaleza mutable de la trama desde un punto de vista *interepisódico* conforme a las eventualidades extra-narrativas: el curso de la historia puede cambiar con relativa fluidez. Sin embargo, este tipo de situaciones es más común en las *telenovelas transnacionales* que en las latinoamericanas, donde, por lo general, entre muchas otras diferencias, el guión guarda una estructura más cerrada, más predefinida e inflexible, más fija –si se quiere–, en cuanto al desarrollo de la trama y ampliación de la comunidad de personajes: eventualmente puede aparecer un personaje inesperado para aumentar el nivel de audiencia, pero no suele ser la



tónica.

El eje sintagmático, por su parte, apunta a un nivel más inmediato, a lo sincrónico, a lo *intraepisódico*. Su textualidad se centraliza en un *suspense* que se intensifica en la fragmentación y la pausa (López-Pumarejo 1987: 102).

a. La fragmentación:

La organización del flujo narrativo, para este autor, se basa en mantener a la teleaudiencia en una expectativa constante, como se observa en el tríptico suspenso/fragmentación/suspense, donde el suspenso se refiere al acto de suspender, interrumpir, posponer; la fragmentación a la forma de generar el suspenso mediante la inserción de un elemento ajeno al texto –lo que da pie a la pausa comercial–; y el suspense a la técnica cinematográfica mediante la cual se efectúa la provocación del suspenso (López-Pumarejo 1987: 104-105), (cuyo maestro fue Alfred Hitchcock). Esto por cuanto la telenovela tiene un ritmo diferente de dosificación de la información (y del suspense) en relación con el cine.

b. La pausa:

Es, por su parte, estimuladora de la imaginación (López-Pumarejo 1987: 105) en tanto permite incrementar la función lúdica del televidente al incitarlo a que imagine, a que trate de predecir las situaciones siguientes. La pausa, además, es necesaria, ya que al transferirse a la televisión, da pie a lo que inicialmente la originó: el discurso publicitario (a no ser de que se produzca el *zapping*). La pausa, es necesario aclarar, se produce en momentos de gran intensificación emotiva (el suspense) para dar paso a los comerciales o a la finalización del episodio.

## II. ESTRUCTURA DEL TEMA

### Y CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

En términos generales, México, Venezuela y Argentina, algunos de los principales países productores de telenovelas en América Latina, tienen una naturaleza muy diferente de la telenovela estadounidense *transnacional* y de la brasileña –y colombiana en algún grado–: primero porque la estructura de la trama gira alrededor del mismo tema básico: una bella joven pobre que se enamora de su patrón adinerado.

Reproductoras de estereotipos, las telenovelas establecen desde el inicio de su producción un número más o menos determinado de capítulos, que puede extenderse de acuerdo con los resultados de los estudios de audiencias, y, salvo situaciones extra-narrativas, el final con el típico *happy end* de la pareja inicial es predecible<sup>2</sup>.

Este tipo de telenovelas –asentadas en el melodrama– tienen una base polarizante tomada, a su vez, de los cuentos de hadas europeos: los personajes se definen por ser marcas universales: “buenos perfectos” o “malos antagonistas”. No hay términos medios. Las producciones latinoamericanas y, sobre todo, mexicanas, mantienen la misma disposición diegética (de organización muy similar al modelo que Greimas aplica a los cuentos de hadas). De hecho, la estructura de la telenovela reproduce, con ligeras variaciones, el modelo del cuento *La Cenicienta*, de Hans Christian Andersen.

Como en la novela realista de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, los personajes son planos, monolíticos, excluyentes: no presentan evolución ni complejidad psicológica, se mantienen inalterables de principio a fin. Por ejemplo, la ingenuidad y candidez de las heroínas, presente también en

las *telenovelas transnacionales* de los noventa, raya en el absurdo: la bondad de Reese, de *Savannah*, para con todos y especialmente su perversa hermanastra Peyton, resulta inverosímil.

Hay una ligera variación en el tratamiento del amor, eje que articula los conflictos. En tanto que en las producciones latinoamericanas es lo que mantiene la centralidad de los acontecimientos, no hay mudanza, transformación: surge instantáneamente y permanece incólume a lo largo de todas las adversidades a las que es expuesta la pareja protagonista y que se sintetizaba con el triunfo del bien (la heroína) sobre el mal (la rival) (Sohet y Fontbaré 1975): el amor es una categoría excluyente –se siente o no se siente– y sin intensidad de matices. En la *telenovela transnacional*, en cambio, el centro (el amor) se desplaza hacia otros intereses derivados: la atracción, el sexo, el poder.

### III. SIGNOS DE RUPTURA

La introducción de una alteridad o negatividad hace su aparición con figuras híbridas, dobles, ambiguas (Kristeva 1974: 40) en algunas de las *telenovelas transnacionales* donde se da una ligera (casi imperceptible) transformación. Algunos personajes como Melisa o Richard Channing, de *Falcon Crest*, por ejemplo, pasan de malos a buenos durante el transcurso de varios episodios, aunque estas categorías siempre son excluyentes: ambas características no coexisten al mismo tiempo. En las telenovelas latinoamericanas, éste es un rasgo, en términos generales, ausente, pues supone modificar la estructura maniquea y ahistórica que las ha caracterizado. En vista de la crisis mundial en lo que a creación se refiere –donde los posmodernos gritan que ha acabado la originalidad–, la tendencia es, más bien, a la producción de *remakes* o

refritos. Sin embargo, sí puede hablarse de algunas aperturas.

Además, el protagonismo se desplaza del personaje individual, el héroe (o más bien heroína, pues siempre es femenino, como paradigma tradicional de la emotividad asociada a las mujeres) a familias de poderío económico, cuyos miembros, si bien poseen diferentes particularidades distintivas –inteligencia, astucia, juventud y belleza...–, no han desarrollado una complejidad psicológica distintiva, particular, con lo que se conserva una homogeneidad en el carácter de todos por igual. Esta es una característica propia de las *telenovelas transnacionales*: aun en las hispanoamericanas enmarcadas en ambientes suntuarios, de familias poderosas (como en *La Usurpadora*), es posible apreciar que todo el centro de la acción se articula en torno a una protagonista, que es quien concentra el ideal a seguir (de ahí la apelación a la identificación) y quien logra unificar a una familia desarticulada, centro primario de socialización (y por tanto de transmisión ideológica).

Existen otros personajes (muy extraños) que tienen un comportamiento, sin embargo, ambiguo. Pero no es la constante. Kirby, de *Dinasty*, no sólo no es parte de la poderosa familia (¡es hija del mayordomo!) sino que se le trata y se comporta como si lo fuera. Ha sido educada en Londres como cualquier millonario, pero no lo es, lo que acentúa su desgarramiento interno. En efecto, ella misma tiene conciencia de eso y en numerosas escenas pasa cuestionándose su condición escindida. Su actuar también es oscilante, ambiguo –tiene rasgos de bondad y de mezquindad a la vez–, en consecuencia, es quien más se acerca a la condición humana, lo cual desborda de los intereses de los productores en torno a fantasear con

el estilo y la vida de las familias magnificentes estadounidenses. Quizás, por eso, Kirby no podía persistir mucho tiempo en la serie: muere tras intentar inducir su aborto desde una caída de su deporte predilecto –como el de los ricos–: la equitación. Acaso sea la manera de privilegiar el símbolo: el conflicto termina resolviéndose en favor de su muerte y ésta no cambia nada en la organización inicial.

Otro rasgo de ruptura en las últimas producciones lo representa una producción inusual del género que se rodó en Colombia entre 1996 y 1997, por la empresa RTI. El título mismo proponía una separación de la telenovela convencional: *Hombres*, que, por su estructura, podría considerarse como *anti-telenovela*. En ella, y a pesar de los créditos –que priorizaban a una actriz– era difícil determinar dónde se centraba el protagonismo, pues conforme avanzaba la serie, cobraban paulatina importancia el conjunto de varones. Se trataba de una caricatura (que, a diferencia de las telenovelas serias, insertaba el elemento cómico) de cinco *yuppies* pertenecientes a la alta sociedad bogotana, y sus peripecias amorosas con miembros de ambos sexos, pues se incluía un personaje –por lo general marginado dentro de este tipo de producciones: el homosexual abiertamente asumido (pero idealizado, esto es, sin los conflictos y el rechazo social que genera esta condición)–. También incluía la particularidad de que no presentaba personajes que fueran, como en las telenovelas convencionales, auténticamente malvados: el conflicto surge por imprudencias, chismes, malos entendidos, etc. Todas estas características sugieren al parecer la presencia de la disyunción, la diferencia que, pese a todo, se resuelven sin mayores problemas.

Salvo situaciones como éstas, difí-

cilmente los rasgos de ruptura del esquema narrativo se manifiesta en las propiedades de los personajes telenovelescos. Para López-Pumarejo (1987) sí lo hace en tanto estimula la elaboración imaginativa del televidente, que, como se mencionó anteriormente, permite que el televidente especule sobre la suerte de los personajes o la evolución de los acontecimientos, pero no se caracteriza por contener en sí misma el germen de la ambigüedad. *Grosso modo*, puede afirmarse, sin lugar a dudas, de que las telenovelas comparten la misma esencialidad del símbolo.

### 3.1. La telenovela literaria: el caso de *Tieta*

Aunque existen varias telenovelas basadas en textos literarios, muchas de ellas reproducen la estructura de los cuentos de hadas. La exitosísima *Café con aroma de mujer* es una de ellas, y aunque no cabe duda de que es una producción más cuidada, no contiene aportes importantes literarios, lo cual no ocurre con las telenovelas brasileñas de Jorge Amado: *Gabriela, clavo y canela* y *Tieta de Agreste*.

En el caso de esta última, ni la producción audiovisual ni la literatura pudieron haber surgido de la nada. Acaso el contexto haya sido condicionante en la imposición de temas donde tuviese que ver la denuncia o preocupación ambiental, sin que ello tenga que implicar necesariamente un encasillamiento –definir es limitar (Pérez 1980)– bajo una categoría tan simplista –¿cuál no lo es?– de *novela ecológica*. Sin embargo, es preciso realizar un análisis de corte estructuralista antes de arrojarlo a un análisis contextual para contar con mayores elementos para analizar la relación entre literatura y telenovelas.

#### 3.1.1. Mezcla de Aquiles y Odiseo

Según Queneau (citado por Vanoye 1996), toda gran obra es una **Ilíada** o una **Odisea**. Vanoye agrega que las *Ilíadas* evocan un lugar cerrado que se intenta penetrar o del que se trata de salir, como combates o apuestas, pues implican enfrentamientos entre dos tipos humanos o emblemáticos encaminados a un objetivo que es la búsqueda de poder, de la verdad. En cambio, las *Odiseas* son viajes agitados, “amenizados con aventuras y encuentros encaminados a un objetivo más o menos preciso y lejano, exterior o interior al personaje” y cuyo fin no sólo es la “consecución de un objetivo a través de obstáculos, sino también a través de la búsqueda de sentido o de identidad” (1996: 37). En *Tieta* ambos modelos míticos están presentes. Tiene de *Ilíada* la lucha entre dos modelos antagónicos –Tieta y Perpetua– que, no pudiendo coexistir, buscan dominarse hasta culminar en una batalla final que rememora la lucha medieval del bien contra el mal, como se puede ver incluso en la vestimenta que ambas utilizan: Perpetua enfundada eternamente de negro, con velo y sombrilla del mismo color, y su hermana Tieta de trajes atrevidos con colores vivos y claros. Pero tam-

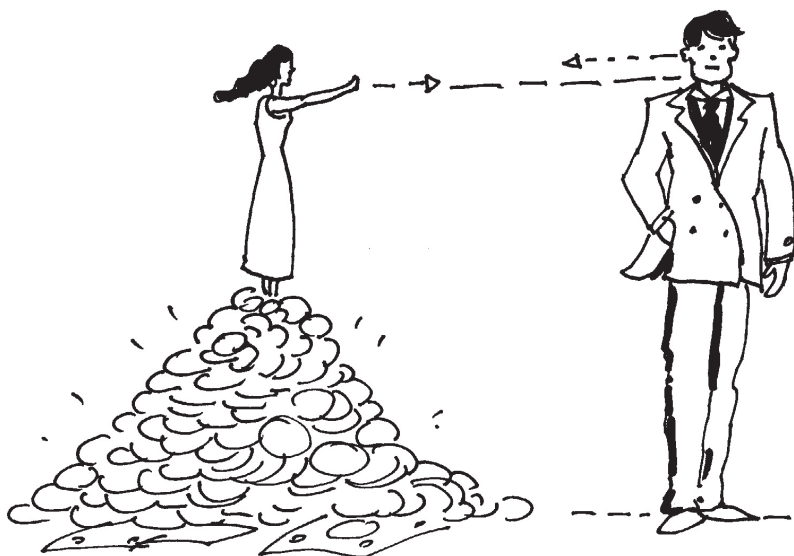
bién tiene de *Odisea* la búsqueda de apertura mental y crítica del pueblo a través de un proceso de transformación paulatina y constante, como lo requiere la superación de pruebas.

De manera tal que la estructura narrativa de *Tieta*, como otras tantas (tele)novelas, se basa en la estructura mítica del viaje del héroe, sea éste Ulises o sea Aquiles. El itinerario arquetípico de Campbell es uno de los más recurrentes no sólo en ésta, sino en la gran mayoría de las producciones audiovisuales seriadas.

En cuanto al primero, no todas las fases del itinerario heroico aparecen desarrolladas: Tieta es una adolescente a quien su padre expulsa del hogar por su abierta posición de liberalidad sexual –ante los ojos de una sociedad doble moralista–, para veinte años después regresar convertida, para el asombro de los aldeanos, en una dama adinerada lo que *por ende* la vuelve respetable, y revolucionar los hábitos sociales de un pueblo que a pesar de los años continúa siendo el mismo. La superación de pruebas fuera del hogar, esto es, lo que acontece y explica el surgimiento (económico y social) de la protagonista no se expli-

ca en el desarrollo de la mayor parte de los capítulos: es uno de los suspensores que sustentan la trama y cuya develación es paulatina, pues se va sugiriendo poco a poco e intensificándose en los últimos capítulos –como es propio de las técnicas narrativas de las telenovelas– y no se aclarará sino hasta el final.

No es solo sino cuando, victoriosa de las adversidades de la vida, Tieta regresa al hogar, nuevamente habrá de enfrentar nuevas pruebas –que esta vez sí se muestran– desde una posición que le confiere respeto y prestigio ante los demás parroquianos. La nueva superación de pruebas está profundamente ligada con uno de los ejes de la narrativa de Amado: el cambio de mentalidad de una aldea provinciana a una planetaria, esto es, el paso de la premodernidad a una sociedad con los primeros rasgos del capitalismo (Zeledón 1998). Efectivamente, en algunas formas de reproducción social hay resabios de sociedad medieval, como las adolescentes-niñas hijas de familias pobres que son “ofrecidas” al inenfrutable Coronel a cambio de condonación de deudas y apoyo económico, o bien la viudez extrema que conduce a Perpetua –la villana– a convertirse en el modelo de moralidad en Santa Ana do Agreste, como lo evidencia la ocasional desesperación que ella misma crea en algunos habitantes, incluido el cura. La llegada de Tieta, por el contrario, traerá grandes cambios, desde una apertura mental mayor hasta la incorporación de avances técnicos propios de la modernidad como la llegada de la luz eléctrica o el cambio de valores en los personajes del pueblo –hay aceptación de embarazos de madres solteras como Carmosina, la mejor amiga de Tieta, o bien del concepto de relaciones de *pareja abierta* a partir de un elemento catalizador externo: la citadina y moderna



Fabiana –no incluido en el texto de Amado–, pero en general se vive un ambiente de mayor liberalidad sexual, como también ocurre al final de la novela llevada a la serialidad y al cine *Gabriela clavo y canela*–.

### 3.2. El “self-made man” estadounidense... ¿y la “self-made woman” mexicana?

En Estados Unidos, la década de los ochenta estuvo bajo el gobierno republicano de Ronald Reagan (un ex-actor de filmes de segunda categoría), cuya época se caracterizó por

“la reafirmación del conservatismo como ética existencial, de un neonacionalismo redentor de cara al resto del mundo [...] y fundamentalmente, del arquetipo ‘self-made man’ como modelo de la plenitud existencial dentro de la democracia” (López-Pumarejo 1987: 126).

Esta era dio pie a que se elaborara una temática de la construcción de la riqueza a partir del esfuerzo individual, personal, propio de las naciones capitalistas y no de un trabajo conjunto, como se ha intentado en países de tendencia socialista. Esta política estaba encarnada en los personajes centrales de Blake Carrington, J.R. Ewing y Angela Channing, símbolos todos ellos de una concentración de la riqueza generada a partir del trabajo constante y cuyos resultados son disfrutados por sus descendientes.

Desde el período de los años ochenta, los Estados Unidos se ha proyectado hacia el resto del mundo como el centro de la libertad (el concepto neoliberal de que la economía produce autonomía) y la democracia mundial. Como si de un *globocop* se tratase, el país se pretende en el salvador de la inminencia expansionista del comunismo y el dispensador de la riqueza del mundo. El conflicto por el petróleo de la era, por ejemplo, se presenta ideo-

lógicamente como una propiedad que ha sido sustraída cuando el patriarca bueno Blake Carrington tiene que enfrentarse con Rashid Amed, un traidor magnate árabe que lo engañó (López-Pumarejo 1987: 129).

Aun en *telenovelas transnacionalizadas* posteriores, como *Savannah*, que no se enmarca precisamente en esta coyuntura, persiste una figura –Edward Burton– que es un interesante caso de neo-feudalismo: su condición de dueño le permite incluso seducir al ama de llaves (una ligera variación del derecho de pernada), quien, a su vez, engendra a una hija que, desde luego, él no reconoce. Burton tiene capacidad de monopolizar el poder no sólo económico sino también político, al alcanzar un escaño en el Senado, pese a –o quizás más bien gracias a– sus negocios corruptos. Pero su poder no se limita a eso: su última esposa, Eleanore, tiene el control de la prensa, que, desde luego, favorece su imagen.

Finalmente, el tema de la concentración de las riquezas no es exclusivo –aunque sí predominante– de estas telenovelas ni de esa década: *La dueña*, de entrados de los noventa, es mexicana y trata sobre una hacendada millonaria de carácter fuerte al estilo de **Doña Bárbara**, con la que inevitablemente fue comparada por la crítica local. Su solo título, por lo demás, es un programador que indica una diferenciación de quien tiene bienes, de quien maneja la propiedad privada. A diferencia de los estadounidenses, que aparecen en sus lujosas oficinas, rodeados de empleados, la telenovela no muestra en los primeros capítulos a Regina –nombre alegórico– trabajando, sino disfrutando de la herencia de sus padres: tomando posesión (¡y conocimiento!) de las propiedades, cabalgando, nadando en una poza y más ocupada en resolver asuntos amo-

ros e intrigas familiares, por lo que no puede decirse, pues, que sea una “self-made woman”. Sin embargo, por ligeros rasgos de su carácter constituye asimismo una débil ruptura a la trama convencional de las telenovelas hispanoamericanas donde la mujer es más bien dominada por el macho. La noción de trabajo para sustentación de su fortuna no existe: como es característico en la tradición histórica latinoamericana, se ha idealizado.

## IV. EL AMOR NO ES TAN FUERTE

La telenovela, en términos generales, propugna la defensa de una serie de valores que corresponden con los intereses del poder. Hay, sin embargo, una diferencia de matices entre la *transnacional* y la latinoamericana. La ideología, en estas últimas prácticas, aparece fuertemente asociada al amor (o más bien a una idea específica del amor) que tiene su fundamento en la tradición del romanticismo idealista de la literatura latinoamericana: **María** (1867) de Jorge Isaacs, donde las condiciones sociales de explotación del sistema patriarcalista aparecen mitigadas en favor de la exaltación de una situación pasional.

Hablar de las telenovelas es hablar del género (Roura 1993). La asociación es ineludible. Y a partir de una rápida lectura de los títulos de buena parte de las telenovelas latinoamericanas se puede apreciar la apelación a lo femenino: nombres de mujer (*Morelia*, *Leonela* o cualquiera de las variaciones de *María*, en franca analogía con la virgen), asociados a piedras preciosas (*Cristal*, *Topacio*, *Esmeralda*) –además de que son quienes generalmente las portan–, o simplemente relacionados con el género (*Tres mujeres*, *Café con aroma de mujer*, *El país de las mujeres*, *Señora*).

Seguidoras pues del arquetipo de los cuentos infantiles, las protagonistas son mujeres –por lo general jóvenes, bellas e ingenuas (característica dentro de la cual figura la virginidad: importante valor en la telenovela tradicional)– cuyos principios (basados en las marcas universales anteriormente mencionadas) se distinguen de los demás personajes –incluida su pareja y, por supuesto, la rival, quien suele ser caracterizada a partir de los valores exactamente opuestos y, en definitiva, alguien sin escrúpulos ni moral–. En contraste, la protagonista da muestras de ser fiel creyente de Dios (por eso le va bien) o, en su defecto, devota de algún santo o, mejor aun, de alguna virgen<sup>3</sup>, con lo que se remarca doblemente su virginidad. ¿A alguien se le ocurriría acaso escribir un guión con una protagonista que manifieste su escepticismo a la religión oficial? Ello, no obstante, no ha de implicar que cumplan con la fe cristiana –al menos a nivel discursivo– porque o bien se defiende del antagonista (siempre una rival) respondiendo de manera semejante a las agresiones únicamente porque han colmado su paciencia o bien porque cae en “la tentación de la carne” aunque sólo con la pareja a la que siempre le mantendrá fidelidad –nunca recíproca–, lo cual conduce a un elemento desencadenante de los hechos en toda telenovela: la legitimación del pecado (Zeledón 1994: 117). La única razón que justifica este hecho es el amor –concepto que no se abstrae de la ideologización–, no la atracción física y mucho menos el deseo (pues no hay que olvidar que la protagonista es una suerte de “Madre Teresa con tacones y uñas pintadas”, como dice Carlos Cortés [1999: 15A]) o, en palabras de López-Pumarejo, “la santa se vuelve coqueta” (1987: 168). Pero la presencia del intertexto cristiano, con sus valores de la resignación y del sacrificio, así como de la victoria final del universal bueno, es

mucho más marcada que en las *telenovelas transnacionales*.

Consecuentemente, el conflicto de un embarazo no planeado jamás plantea, como en las *telenovelas transnacionales*, la posibilidad del aborto (sólo en poquísimas –y en muy recientes– excepciones, pero no se lleva a cabo). En una sociedad tan conservadora y cristiana como la hispanoamericana, el acontecimiento sería tomado como una inducción pública a un crimen desde juicios de moralidad por los televidentes y ni siquiera considerado por los productores (menos aun por los patrocinadores). Como uno de los aparatos ideológicos más poderosos (Althusser 1970), ningún medio de difusión masiva se tomaría el riesgo de presentar la concreción de un (anti) valor que iría en detrimento de uno de los principios básicos tanto de la Iglesia como del Estado mismo, que desde siempre (aunque por diferentes motivos) se interesa por asegurar la conservación de la vida (y del *status quo*) de sus ciudadanos. Se trata de un rasgo simbólico: la idea de la resignación y sumisión que rescata la telenovela y que es muy operativa para las ideologías.

En la telenovela latinoamericana muchas veces hay un proceso de recuperación-negación de las culturas marginadas por la modernización. *Tieta* trata de la vida de los habitantes en un pueblo rural olvidado del país que, mediante las comunicaciones electrónicas, se incorpora al devenir mundial. Otras telenovelas de Hispanoamérica presentan una visión o posición de inferioridad de esta cultura minoritaria, presentada como marginal, y encarnada muchas veces en una protagonista con desventajas o minusvalías ya sea de tipo físico (ceguera, la más común), étnico (María Isabel es una india mexicana –sin rasgos– o *La guajirita*, cuyo sufijo

–diminutivo amable– atenúa el estereotipo de indianidad), ilegal (María Celeste es una indocumentada colombiana en Venezuela y Morelia una “mojada”) o social (el recurrente tema naturalista de las campesinas que emigran para trabajar como sirvientas en la ciudad y cuyo desarrollo se asemeja a **Hijas del campo**: con un evidente final distinto, *Simplemente María* es el paradigma. Justamente se trata de una posición de subordinación que, en cualesquiera de los casos, derivan en una marginalidad frente a una condición social desventajosa (con respecto al varón) la cual ni siquiera logra ser superada por la sublimación del amor que, pese a todo el idealismo con que se pretende hacer ver, no deja funcionar como una relación de poder.

Así pues, de acuerdo con la diégesis de toda telenovela, la separación es una constante que se mantiene siempre. La reunión sólo logra producirse de nuevo a raíz de los acontecimientos desencadenados por un descubrimiento revelador: el origen insospechado de la protagonista, de quien sorpresivamente se descubre que es la hija perdida del patrón o de algún otro personaje adinerado, lo cual le da la certificación necesaria para alcanzar posición social (y la realización del amor). Es cuando se tiene lugar en ella un cambio (meramente aparente) y permite dejar atrás por completo su origen, costumbres, vestuario, fonética y/o empleo léxico. Es frecuente que, en el caso de minusvalía física, el conflicto se resuelva con cirugía –pues cuenta con dinero para costeársela y la apariencia es uno de los valores más importantes de la (pos)modernidad–. Se trata, pues, de una negación a “vivir en y con *diferencia* [...], (con) el reconocimiento de que existen diferentes contradicciones sociales procedentes de orígenes diferentes” (Hall 1998: 28). En suma, la

protagonista niega –no transforma– su identidad, para acceder a un estatus social de igual –o mayor– condición socioeconómica, que se manifiesta a partir de la utilización de signos externos y, al nivelarse, le permite ser reconocida por los que antes la descreditaban.

El amor no es aquí dialogismo (base o principio de cualquier relación social) con un otro diferente que reconozca su aceptación. Impone una modificación radical (de ahí la negación del pasado) –lo que configura su carácter simbólico–. Tampoco es tan fuerte como para superar las barreras socio-culturales, ni siquiera en las telenovelas (de ahí el carácter reaccionario). Necesita o está condicionado más bien a la legitimación social (tras un rechazo de una condición inicial marginal). El tú y yo de los protagonistas de las telenovelas no es, utilizando las palabras del dramaturgo catalán Sergi Belbel, un nosotros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1970) **Aparatos ideológicos del Estado**. París: La pensée.
- Bozzi, S. M. (1999) *Del amor al odio. Una reivindicación del telelanto*. **Signos de vida**, (14), diciembre: 42-45.
- Cortés, C. (1999) *El usurpador*. **La nación**, s.f., 15A.
- Hall, S. (1998) *Significado, representación e ideología: Althusser y los debates post-estructuralistas*, **Estudios culturales y comunicación**. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, J. (1974) **El texto de la novela**. Barcelona: Lumen.
- López-Pumarejo, T. (1987) **Aproximación a la telenovela**. Madrid: Cátedra.
- Pérez-Yglesias, M. (1980) *La historieta participativa* en: **Chasqui**, s.r.e.
- Pérez-Yglesias, M. (1981) *La semiología de la productividad y la teoría del texto*

en Julia Kristeva, **Revista de Filología y Lingüística**, 7 (1 y 2): 59-77.

- Roura, A. (1993) **Telenovelas, pasiones de mujer**. Barcelona: Gedisa.
- Sohet, P. y Du Fontbaré, G.M. (1975) **Discours social et production culturelle**. Belgique: Université Catholique de Louvain.
- Vanoye, F. (1996) **Guiones modelo y modelos de guión**. Barcelona: Paidós.
- Venegas, W. (1991) *Pasiones de cartón*. **Aportes**, agosto: 35-36.
- Vilches, L. (1984) "Play it again, Sam", **Anàlisi**, (9): 57-70.
- Zeledón Cambroner, M. (1998) *Escenarios de la vida cotidiana: La aldea provinciana*, en: **Comunicación y cultura. Una perspectiva interdisciplinaria**. San José, C.R.: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 15-40.
- Zeledón Cambroner, M. (1994) **Semiótica y vida cotidiana**. San José, Costa Rica: Alma Mater.

de la Virgen del mismo nombre, que además de destacar el fervor religioso de la protagonista y la identificación con su pureza, tiene la función de rescatar las religiones populares del país productor (México)

## NOTAS

- 1 Es un término acuñado por Tomás López-Pumarejo para distinguirla el clásico *soap opera* (diurno, de escaso presupuesto e interminable) de la categoría de *prime time* (horarios de punta) como apéndice del cine (estrellas incluidas) de Hollywood, con un elevado costo de producción (1987: 123).
- 2 En dos telenovelas de Televisa, y *Tú y yo* (1996) y *El amor no tiene color* (1997), las parejas masculinas no se mantuvieron hasta el final debido a razones de despido, en el primer caso, y separación real de la pareja que la interpretaba, en el segundo.
- 3 En la telenovela *Guadalupe* aparece, en una de las entradas, un icono

