

## **La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica**

*Mazziotti, Nora*

### **La pasión por los relatos**

Hay un hilo que une a Scherezade, contando historias noche tras noche, y con ello aplazando su sentencia de muerte, con las pantallas televisivas de todo el mundo, emitiendo 2, 3, 4, 5 capítulos de diferentes telenovelas por día. Es el mismo que pasa por la abuela que cuenta cuentos a los pequeños nietos, o el pregonero que en siglos pasados iba de pueblo en pueblo narrando hechos, acontecimientos, relatos...

Ese hilo habla de la vigencia de la narración, subraya la persistencia del relato a través de los tiempos. Todos tenemos la experiencia de escuchar y de contar historias. La narración es parte de la cultura, en todas las culturas hay historias, circulan relatos, sucedidos, anécdotas.

Y también un hilo une a los que, con ojos encendidos, alrededor del fuego, escuchaban los relatos de algún viajero, las canciones de un juglar, o, más cerca en el tiempo, preparaban sus sillas alrededor del aparato de radio. Y hoy lo hacen frente al televisor. Me estoy refiriendo a los que disfrutaban de los cuentos, a los que comparten la pasión del relato. Por escucharlo, por seguir una narración.

Hoy esos relatos circulan en el cine y la televisión. En la TV, se impone la historia de amor. La telenovela no es más que la actualización del melodrama, la forma de atraer espectadores que el melodrama encontró en esta etapa.

En décadas anteriores, cuando surgen los estudios de comunicación, no era demasiado lo que se conocía sobre los medios, las audiencias y los complejos procesos de comprensión y apropiación de los mensajes.

En ese marco, a los relatos de ficción les cabía una especie de condena doble: En primer lugar, se valoraba sobremedida la información sobre la ficción, porque apelaba a la razón, porque hacía pensar, porque era útil. La ficción quedaba del lado de la fantasía, del escapismo, del entretenimiento. Y eso era visto de manera negativa. Se desconocía que a partir de la ficción también se piensa y se ponen en movimiento múltiples mecanismos cognitivos y epistemológicos.

En segundo lugar, también se condenaba (o se ridiculizaba y minimizaba) el hecho de encontrar placer en seguir esos relatos. La condena llegaba así, a los oyentes, a los espectadores, a quienes se creía idiotizados y vampirizados por los filmes, los cómics, la radionovela, la telenovela.

Se puede seguir pensando de esa manera. Pero hay teóricos que analizaron el lugar de la recepción en el proceso comunicativo. Se vio que los espectadores no eran hojas en blanco, que recibían los mensajes de la misma manera que había sido pensada desde la emisión. Las escuelas de estudios culturales, la sociología de De Certeau y de Bourdieu, la antropología, la etnografía de la comunicación y otras corrientes y disciplinas aportaron a una mejor visión de los procesos de lectura, comprensión y apropiación de los textos audiovisuales.

En América Latina, la telenovela tiene una existencia que se remonta a la misma televisión. Esos relatos que habían sido tan denostados, tan poco tenidos en cuenta por la sociología, la comunicología y el periodismo, y a la vez, tan amados por los públicos, que generaron audiencias tan fieles, hoy son los productos culturales de mayor circulación internacional.

Ya en décadas pasadas, desde el campo universitario, se generó una corriente fuerte de investigación sobre la telenovela, sus matrices culturales y sus usos sociales. Los estudios de Jesús Martín-Barbero sobre melodrama y sobre las mediaciones que existen entre un texto y sus lecturas, abrieron camino a una línea que mira la telenovela desde distintas ópticas.

El hecho de que en lugares remotos se emitan novelas latinoamericanas hoy ya no nos sorprende. Sabemos que el lenguaje del melodrama, la apelación a la emoción de la telenovela, y la pasión por la narración son capaces de ir muy lejos.

Nadie está obligado/a a amar las telenovelas. Analizarlas, entenderlas, criticarlas, evaluarlas, pensarlas, es tarea de todos. Su enorme gravitación en la vida de tantas personas alrededor del mundo merece atención.

### **Principales estilos latinoamericanos**

A pesar de que en los últimos años hay cada vez más productos estandarizados, homogenizados por la circulación de los formatos o remakes de las remakes, los títulos aún conservan marcas de estilos propios, como modos o tonos culturales, que se perciben en un recorrido diacrónico. La pelea entre la cultura y el mercado a la que se refirió hace años Jesús Martín Barbero, sigue teniendo lugar.

Revisando los estilos de telenovela más transitados y que han tenido mayor gravitación, establecí tres modelos consolidados, (México, Brasil, Colombia); dos que se descontinuaron (Argentina y Venezuela); y uno en surgimiento (el global, hecho con capitales norteamericanos) a los que me referiré a continuación:

#### **El modelo mexicano (Televisa)**

Es el modelo tradicional, el melodrama clásico. Tiene estéticas y temáticas fuertemente apoyadas en el cine y en la radio de los años 40-50. Está en constante diálogo con ellos.

En sus novelas la moral católica tiene un peso determinante, con el centro en la noción de pecado. No cuenta una historia de amor, sino de un absoluto, de la justicia esencial, de una reparación moral. Hay una enorme gravitación de la culpa, y de las expresiones de religiosidad católica. La redención sólo se alcanza a través del sufrimiento. Los personajes recorren una Vía Crucis, un calvario, al término del cual alcanzan la gloria. Aunque se trate de que la pareja permanezca unida, es vivido como la obtención del bien eterno.

La novela forma parte de un plan normativo, integra o encabeza una cruzada moral. La enunciación es de una exacerbada defensa de la familia tal como se la entendía en los S. XIX y comienzos del XX (antes de los 50). Siempre existe un respeto de los valores morales establecidos. Las transgresiones se castigan, las ópticas nuevas no tienen espacio.

Las historias tienen un alto nivel de redundancia, de obviedad, que puede resultar tanto cómica como enternecedora. (Dos clichés mueven a risa; cien, conmueven, dijo Umberto Eco).

Pero a nivel dramaturgico, es decir, por las formas en que se presenta y dosifica la historia, son sumamente atinados. Los secretos se conservan hasta que están a punto de estallar. Las maldades complican, se entrecruzan, generan paso a paso una maraña que el relato tiene la capacidad de desarmar, también paso a paso. Saben manejar la dosificación.

Estatuto de los personajes: A pesar de que se trata del relato de una pasión, no hay lugar para el erotismo. Los personajes sensuales son los malvados. La sensualidad es castigada, es vista como un vicio, algo que debe ser controlado y sancionado. Siempre está comunicando una actitud ambiciosa, interesada. Rubí es un buen ejemplo, como también la Aimée de *Corazón salvaje*.

Al construirse como atributo de los malvados, la sensualidad es fría, compulsiva, y se torna grotesca por ser tan evidente. No es vital, ni espontánea, ni pícara, es calculada. No es una sensualidad gozosa, no hay placer en ejercerla. (Aunque hay excepciones a esta regla: el personaje de Juan del Diablo, en *Corazón salvaje*, que disfruta y hace disfrutar a su esposa, o la pareja de Luis e Hipólita en *Alborada*.)

El relato se construye con personajes arquetípicos, caracterizados por un único rasgo, que está remarcado no sólo por su discurso, sino también por el maquillaje y el vestuario. Son esencias: la madre, la malvada, la inocente, el ambicioso, el joven pobre pero honesto, etc., que expresan una única motivación. De allí que no es válido pedir que evolucionen, que crezcan, o muestren facetas escondidas. Como todo arquetipo, responden a la esencia que los caracteriza.

De alguna manera se acercan al teatro alegórico de la Edad Media, donde los personajes eran abstracciones que encarnaban valores morales: Virtud, Bondad, Justicia, Vicio, Esperanza.

En las novelas de Televisa hay una tendencia grande a hacer remakes. Es prácticamente una norma que cada diez años se vuelven a hacer los títulos de mayor suceso. No se apuesta a lo nuevo, sino que reitera lo que ya funcionó. A la manera del cuento mítico o folklórico, se cuenta la misma historia. Tienen el atractivo de lo ya sabido, lo conocido, pero que trae emociones y catarsis.

Donde sí hay cambios es en el star system, ya que surgen caras nuevas que ocupan los lugares de las que envejecieron. Pero se trata de reemplazos. La industria necesita siempre tener una cara fresca, capaz de hacer papeles de inocente y angelical, a la vez, que aguerrida.

Se puede pensar también el mecanismo del remake operando con las figuras. Se busca siempre una joven figura que se parezca a Lucía Méndez, a Verónica Castro, a Thalía...

*Inocente de ti* es un caso paradigmático: es la cuarta versión de la novela de Inés Rodena, *Rina*. Y Camila Soldi, la protagonista, es una nueva versión que resulta de un cruce entre Verónica Castro y Thalía.

En los últimos años, en México se han dedicado a comprar formatos de novelas exitosas, sobre todo de Colombia y Argentina. Se han realizado versiones de *Yo soy Betty la fea*, *Café*, *Pedro el escamoso*, de Colombia, como de *Rebelde way*, *Resistiré*, *Montecristo* o *Custodio de este amor*, de Argentina. Las versiones son tan cercanas a México desde una aproximación cultural, y lo que queda de la trama originaria es tan poca, que no se entiende demasiado el por qué de esas compras. Quiero decir que el estilo mexicano impregna de manera sustantiva los textos, y en muchos casos, cuesta reconocer la historia original. Es claro que se debe únicamente a modas y a razones de mercado, pero lo interesante es que el modelo matriz mexicano se mantiene, resiste cualquier original.

### ***Pasado y presente***

Las historias presentan problemáticas arcaicas: el universo de Televisa remite a un pasado patriarcal. Se corresponde con el imaginario de épocas pasadas. De allí la eficacia al hacer historias ambientadas en tiempos lejanos. La rigidez de disposiciones y normativas son verosímiles en décadas anteriores. Como también lo son los obstáculos y secretos que ponen en marcha la historia de amor. Los imposibles que reclama la poética del género funcionan sin esfuerzo.

*Corazón salvaje*, *Amor real* y *Alborada* son tres novelas de época que están entre las más perfectas de su estilo, y además incorporan un detalle que les da actualidad: el protagonista masculino desafía el patrón patriarcal en su relación de amor. Son conscientes de los privilegios y atribuciones que implicaba ser hombre, los rechazan y buscan una relación de pareja igualitaria.

Cuando se cuenta una novela en el presente, pretendiendo mantener esos mandatos, las historias se vuelven anacrónicas y los conflictos arcaicos e inverosímiles.

Un ejemplo es *La madrastra*. Los hijos -mayores de 20 años- rechazan que el padre se case nuevamente, no quieren “que les dé una madrastra”... Hasta la misma palabra está pasada de moda.

### **El modelo brasileño. (TV Globo)**

Se muestra moderno, ágil, colorido. Desde la presentación misma, es fuerte el cuidado de lo visual, del ritmo. Expresa una estética de las clases medias, que son su enunciatario.

Es un modelo permisivo en el plano moral. No hay condena explícita a la sexualidad, se permiten parejas en las que la mujer es mayor, o en las que la madre sea amante de quien después será su yerno. Aparecen de manera natural, o casi, parejas gays y lesbianas. El sexo se disfruta, el cuerpo se exhibe sin temores, la vitalidad se comunica por todos los poros. Hay un fuerte componente erótico. Está en la puesta en escena, en la composición de las imágenes, y en los personajes.

Lo caracteriza una notable elaboración estética, que otorga importancia a las tonalidades, a la luz, a la musicalización. Con el desarrollo tecnológico y la utilización de efectos, se amplían las posibilidades de narrar porque se usan en función del relato. Permite los relatos épicos, de multitudes.

Rara vez hacen remakes de un título. Se cuentan historias nuevas. La temática melodramática se mantiene, pero sin la cuota de sufrimiento expresado de manera exagerada, que es característica del melodrama. No hay exceso. Se sufre, pero sin el sentido de absoluto que se da en el modelo mexicano. Los personajes no expresan las emociones de la misma manera que en el modelo mexicano. Lo hacen de manera más naturalista, menos desbordada.

Voy a establecer una comparación entre el modelo mexicano y el brasileño. Me interesa subrayar que no estoy hablando de una cuestión de calidad actuarial. No se trata de pensar que los actores brasileños son buenos y los mexicanos malos, como algunos han dicho. Es un tema que se enraíza en las matrices y tradiciones culturales de cada país.

Los dos modelos surgen de diferentes escuelas actorales. El modelo brasileño se implanta con el teatro de los 60, en el que imperaba la escuela de actuación naturalista, realista, mientras que el modelo mexicano se alimenta de la fuerte tradición melodramática del cine de los años 30 y 50, a la cual se remite constantemente. La exageración en la interpretación no debe atribuirse a la ignorancia ni a la falta de capacitación o de calidad, sino que es expresión de un acervo cultural. A

pesar de la gravitación de la industria que señalaba anteriormente, la cultura actoral de cada nación se pone de manifiesto en las telenovelas.

En el plano de la historia, es un modelo coral. El protagonismo no está únicamente en la pareja, sino que todos los personajes tienen historia, hay varios núcleos narrativos que se desarrollan en ámbitos definidos que tienen personajes y conflictos delineados. A veces esas historias se desenvuelven en forma paralela a la principal.

Si bien hay personajes arquetípicos, no se presentan de manera tan marcada como en el caso mexicano. En las novelas brasileñas, los personajes tienden a lo individual, a constituir un carácter, a desarrollar una personalidad. Los personajes crecen, maduran, cambian, evolucionan, eligen, involucionan. Dialogan y debaten entre sí, tienen puntos de vista diferentes, divergentes.

Pero también se debe tener en cuenta que *El clon*, *Terra nostra*, o *El color del pecado* han sido historias más tradicionales, narradas de esa manera. Han sido, además, las más vendidas.... En el caso de *El color del pecado*, el relato era pequeño, se relacionaba con el modelo melodramático más clásico y temáticamente podría haber sido hecha en cualquier otro lugar.

En Brasil la novela forma opinión, impone una agenda. Lo que ocurre en la novela se discute en la misma TV, en la radio, en los periódicos, en la calle. Importa todo lo que ocurre en la novela, no se trata sólo de una historia de amor. A causa de su relevancia social, ha sido tomada como vehículo apto para la información sobre salud y ciudadanía, por ejemplo. De allí el rol que cumple el merchandising social, al que me referí en otros trabajos. (Mazziotti, 2006)

### **El modelo colombiano**

En la Argentina, como espectadores hemos sido formados por las novelas argentinas, las de México y Brasil, las venezolanas -que últimamente no tienen tanta presencia en la pantalla local-. Hace poco más de una década que comenzaron a exhibirse novelas colombianas, por lo que no es sencillo señalar los componentes de este modelo.

Combina elementos modernos con los tradicionales, y lo hace desde un lugar de búsqueda constante. Pareciera tener una actitud de indagación, de exploración de universos urbanos, provinciales, rurales, ámbitos laborales, domésticos y profesionales.

Traza una riquísima pintura de los mundos de provincia, de la vida en pueblos alejados de los centros urbanos y de sus personajes.

A nivel audiovisual, es muy importante también el juego entre una musicalización fuerte, los colores y la textura de la pantalla. Es menos minuciosa que la brasileña, pero más fresca, más espontánea, más desprolija. La división entre el bien y el mal que reclama el melodrama se mantiene, pero tal vez lo más atractivo sea la presentación de personajes con pequeños rasgos identificatorios. Aparecen trazados de manera minuciosa, combinando el vestuario, el habla, el tipo físico, los tics. Ahí se percibe una articulación con el humor y la ironía y sobresale la presencia de personajes caricaturizados.

En *Betty la fea* se caricaturizó todo, desde la protagonista en adelante: a su amigo, al cuartel de las feas, a los padres de Betty, a la peliteñida, al galán, etc. En *Todos quieren con Marilyn* la distribución de personajes es semejante y se mantiene la tendencia a la exageración y a la deformación.

Hay una pintura de lo popular no estetizada (o debería decir tal vez no glamourizada al estilo O' Globo) ni ideologizada (al estilo Televisa, donde los pobres son buenos y sonrosos).

La sensualidad y el humor son los rasgos característicos. Tienen una energía rebosante, mucha picardía, un ritmo contagioso.

La novela colombiana se atrevió a varias cosas. Un atrevimiento fuerte fue el de colocar, en *Café*, un galán que sufre de impotencia. Significó burlarse de los estereotipos más transitados, que generalmente juegan con el galán que es un don Juan, hasta que se enamora de la heroína. Lo mejor de Sebastián fue que cuando se enamoraba, sí podía, lo que lo tornó un personaje enternecedor.

Otra osadía fue la incorporación de la bebida no como vicio a castigar –como ha sido una constante en el planteo de Televisa- sino como costumbre, como cultura. El ejemplo paradigmático es la protagonista de esa misma novela, Gaviota, que bebía por tener mal de amores.

Hay dos audacias más en la novela colombiana, que tienen una importancia equiparable: una es colocar a una protagonista fea (en *Yo soy Betty la fea*) y que se mantenga fea más del 80% de la historia, que su embellecimiento final no se deba a cirujías, sino que sea parte de un proceso interior de encontrar su propia seguridad; de la misma manera, hacer que el galán, éste sí desarrollando el arquetipo de seductor, pase de don Juan a enamorarse de ella siendo fea.

La otra osadía es la de colocar una protagonista que sea prostituta en un burdel en *Todos quieren con Marilyn*. Que sea buena, inocente, ingenua. Para todos es la gran amiga, la consejera. Donde sí es virgen es en el amor, nunca se enamoró y no quiere hacerlo.

Pero las novelas colombianas evidencian cierta debilidad en el nivel de la dramaturgia. Las historias tienen un muy buen arranque (*Siete veces Amada, El inútil, Adonde va Soledad, Solterita y a la orden*) pero resultan pequeñas. Cada capítulo repite lo sabido, es muy escaso lo que avanzan. No crecen. Se solazan en la rica caricatura de personajes.

De los tres modelos, diría que el de Televisa aparece seguro en lo que está. El modelo Globo innova y experimenta, pero dentro de una búsqueda estética que se aleja cada vez más de la emoción. Tal vez parece demasiado frío, cerebral. El modelo colombiano es el que se presenta más abierto. Es una narrativa en búsqueda, en exploración de nuevos caminos.

### **Discontinuidades I: Argentina**

A pesar de que las telenovelas se han producido sin interrupciones en la Argentina desde la década del 50, de que han sido una de las columnas básicas de la programación y han tenido importantes niveles de audiencia, las diversas crisis políticas y económicas, las dictaduras militares y los cambios de propiedad, detienen o estancan el crecimiento de la telenovela como lenguaje.

Entre 1960 y 1973 la televisión se estabilizó y alcanzó un nivel muy alto de producción propia. Las licencias de propiedad vencen y no son renovadas por lo que, en 1974, todos los canales pasan a estar en manos del Estado. Luego llega la sangrienta dictadura militar (1976-1983) y los canales son otorgados a las Fuerzas Armadas, las cuales censuran a la telenovela (Mazziotti, 1996).

Recuperada la democracia, entre 1983 y 1989, no se llama a nuevas licitaciones. Los canales permanecen el poder del Estado, con la excepción de canal 9, que fue devuelto a su antiguo

propietario. Recién en el 89 hay nuevos licenciatarios de los canales y comienza un período que continúa hasta la actualidad (Mazziotti, 2002).

Durante esos quince años (entre 1974 y 1989) la Argentina quedó detenida, retrasada, aislada en materia televisiva (y no sólo en ese rubro). Mientras en países como México, Brasil y Venezuela, la ficción televisiva creció y se crearon o afianzaron las empresas televisivas que hoy persisten, también se abren las puertas de los mercados continentales e internacionales.

No es que en esos años perdidos no se produjera en Argentina, sino que lo que se hacía era de consumo local, y tenía una producción precaria. Apenas Alejandro Romay, a la cabeza de canal 9, tiene un proyecto de industria nacional de ficción. Sus producciones tuvieron el mérito de mantener la industria, el oficio, las fuentes laborales, y la preferencia de las audiencias. Aunque debemos reconocer que fueron improvisadas, osadas, desprolijas.

Con sus altibajos, hasta la década del 90 era posible hablar de un estilo argentino, al que me referí en trabajos anteriores, caracterizado por una relación con el teatro y el cine costumbrista de décadas anteriores, que se hacía evidente en:

“a) los personajes -- porteños, inmigrantes europeos o migrantes internos, que conforman los tipos del barrio o el nutrido desfile de tíos, sirvientes y amigos diversos, armados sobre el molde de los personajes llamados de carácter en el teatro. (...) b) los ambientes --el barrio, el patio, el bar, la cocina, los paisajes urbanos--en los que estos personajes tejen sus encuentros amorosos, familiares, cotidianos. c) el lenguaje coloquial, ya sea el lunfardo o giros lingüísticos característicos, como el voseo y el checheo, y también el cocoliche, jerga italo-criolla propia del sainete, que largamente han aparecido en nuestros teatros.” (Mazziotti, 1993 ).

Sobre la base de estas características, fue posible que tuviera lugar un tipo de novela como la que hacía Alberto Migré, con rasgos propios, lejos de los estereotipos melodramáticos, barrial y popular, que desarrolló apasionadas historias de amor.

Esas eran algunas de las marcas, muchas de las cuales se fueron dejando de lado, a veces porque no se consideraron adecuadas para las ventas internacionales. A la televisión argentina le ha costado mucho consolidarse como industria. La producción actual muchas veces remite a modelos anacrónicos o intenta la imitación. La incorporación del humor es un rasgo importante, al que habría que agregarle variaciones que lo enriquecieron. La línea mágico-juvenil que aborda Cris Morena es la que parece tener continuidad en la producción y en las ventas. Dado que es muy grande el esfuerzo por insertarse en los mercados, sería importante apuntalar las historias y dotarlas de un plus diferencial, una particularidad que las torne necesarias.

## **Discontinuidades II: Venezuela**

A diferencia de Argentina, en Venezuela se conformó una fuerte industria televisiva con la presencia de dos grandes empresas, RCTV (Radio Caracas Televisión) y Venevisión. Las novelas venezolanas fueron pioneras en la venta continental, y también en la apertura al mercado europeo de la década del 90. Novelas rosas de las décadas del 80-90, como *Topacio*, *Cristal*, *La dama de rosa*, *Leonela*, *Kassandra*, se dieron en decenas de países, y se ubican en el “estilo Delia Fiallo”, que desarrollan el plot cenicienta y la pintura de heroínas débiles y sufridas.

También hay una corriente realista, de la que *Por estas calles* es el mejor ejemplo, que abordó los hechos políticos y sociales del país y mostró la corrupción, la violencia, la delincuencia del país.

“Mientras los consumidores finales de nuestro petróleo, aluminio, acero o frutas, ignoraban su origen, los espectadores internacionales de nuestros ‘culebrones’ reconocían y apreciaban el sello “made in Venezuela”, decía un economista más de una década atrás. (Güerere, cit por Mendoza, 1996)

Sin embargo, esa corriente se interrumpió, debido a las sucesivas crisis políticas que pusieron a la industria en jaque, y en la actualidad aún no ha recuperado un lugar semejante al que tenía.

### **El modelo globalizado**

A pesar de que no se trata aún de una narrativa asentada, y es temprano para hablar de un modelo Telemundo, o un modelo Miami, sí es posible definirlos como novelas transnacionales, o novelas globales (López Pumarejo, 2006) y también como “telenovelas del cuerpo” como propone Alvarez Curbelo (2006). Me refiero a *Pasión de gavilanes*; *La tormenta*; *Te voy a enseñar a querer*; *El cuerpo del deseo* y otras que vendrán, dado el éxito internacional que ha tenido la fórmula perpetrada por Telemundo con RTI de Colombia.

Tienen en común el ser “una caricatura de lo Marlboro” (Rincón, 2005), donde sólo aparecen la hacienda y el pueblo. Dice Silvia Alvarez Curbelo: “convenientemente, no hay historia, sólo geografía. El cuerpo se exhibe y se desnuda en una tierra genérica, sin ciudades. Puede ser Colombia pero también el suroeste norteamericano por lo que la cantina del cowboy cohabita con la hacienda solariega.” (Alvarez Curbelo, 2006)

Es precisamente esa hibridación de lugares, de lenguas, de acentos, de paisajes junto al atractivo sexual de los protagonistas, que prima sobre su capacidad actoral, lo que gusta de estas novelas. No importan su incoherencia narrativa, su lentitud o reiteración. “Es el mayor éxito de la industria sobre lo cultural” dice Rincón, refiriéndose a *Pasión de gavilanes* (Rincón, 2005).

“Es muy postmoderna en su hibridez. Saca a los vaqueros del desierto y los pone en la selva, implanta música TexMex en el reino de la cumbia y usa el sombrero tejano; y, a veces, las botas como suprema marca de lo vaqueril. El resto de la vestimenta, que no es mucha, es más bien, si no de playa, de discoteca tropical.” (López Pumarejo, 2006).

Refiriéndose a *La tormenta*, el mismo autor opina que “de cierta manera, implica un retroceso en la evolución del género ya que él mismo se había convertido, sobre todo en Brasil y Colombia, en un vehículo de expresión indirecta de asuntos nacionales en tono local”. (López Pumarejo, 2006)

Además de las epopeyas rurales, hay otras como *Amor descarado*, *Gata salvaje*, *Anita no te rajes* o *El alma herida* que abordan la vida de latinos en Estados Unidos. El mundo que pintan es urbano. Se incorporan temáticas de la migración ilegal, del trabajo en ciudades yanquis. (Este rasgo temático también lo ha desarrollado Venevisión en las recientes *Secreto de amor* y *Soñar no cuesta nada*, y la TV Globo en *América*) La villana en *Inocente de ti* (Fonovideo) amenaza con denunciar a la protagonista como migrante ilegal. En edificios u oficinas, flamea la bandera norteamericana.

### **Entre lo latino y el spaghetti western**

Ya sea en las novelas rurales o en las urbanas, lo latino está construido con los atributos ya establecidos en el imaginario social: es colorido, sensual, gritón, violento. Los personajes mantienen fuertes lazos familiares, todo lo viven con mucha pasión, son solidarios, gustan de los bailes y del alcohol. Las novelas que transcurren en Estados Unidos exhiben un nivel de vida alto, aun para las clases medias o bajas.

Hay una bibliografía muy abundante sobre la inmigración hacia Estados Unidos, el peso de la comunidad latina (con 38 millones de habitantes), el hecho de que son los latinoamericanos con mayor poder económico, las formas en que se construye lo latino, o Miami como capital cultural y otros temas relacionados, que no pretendo retomar acá. (Mato, 1999; Mazziotti-Borda, 1999; Dávila, 2001).

Creo que la novela producida en Estados Unidos es a la telenovela como el spaghetti western es al western. En los años 70, el western se mundializa y se produce en Australia, México, España, Japón, Italia. De allí viene el nombre de spaghetti, como también existe el chili-western (México) o el paella-western (España).

Dice Renato Ortiz que el western “muere por ampliación.” En los años que van de 1969 a 1979, en Italia se producen 471 westerns. Mientras que para el western clásico, el punto de referencia para la construcción del mito es el pasado histórico, para el spaghetti es el mito mismo, el mito cinematográfico. Lo que cuenta no es la realidad, sino su imagen.

Telemundo, propiedad de la empresa norteamericana NBC, está haciendo lo que Ortiz describía para Italia: “La industria cultural italiana se apropia del formato imagético, pudiendo reelaborarlo según sus conveniencias mercadológicas” (Ortiz, 1997).

Hoy se produce telenovela en cualquier parte. Se toman las historias de aquí, los actores de allá, el ambiente de más acá. No importa la contextualización histórica, el acento, la actuación. No importan las pertenencias identitarias. Como hizo el spaghetti western, estas telenovelas no pretenden recrear ninguna época, ninguna geografía, sino a la misma telenovela. El nuevo mito no se nutre de un sustento histórico, sino televisivo.

Ese estilo tiene muy vagos referentes culturales. Puede existir un matiz de melodrama lorquiano (*Pasión de gavilanes*, *Te voy a enseñar a querer*) o algo de Doña Bárbara en la oposición civilización-barbarie (*La tormenta*), con peleas tomadas del cine de acción norteamericano, y hasta se podría decir que también roza el porno soft en esa exhibición de cuerpos trabajados por la lipoescultura y las siliconas.

La innovación no está en las historias, remakes de títulos ya conocidos, sino en la tensión que genera esa sensualidad a flor de piel, que se ofrece para ser vista, pero que está en contradicción permanente con el discurso verbal, pacato, antiguo, machista.

Me pregunto si el nuevo star system conformado por Telemundo (convocando a figuras de segunda o tercera línea del continente, colocándolos de protagonistas y sometidos a todas las operaciones de embellecimiento corporal disponibles, algo usual en la industria del espectáculo) tendrá la capacidad de emocionar como lo hicieron los protagonistas de las novelas de las producciones de América del Sur. Si Natalia Streingard llorando será capaz de conmover como lo hacían Verónica Castro, Andrea del Boca o Margarita Rosa de Francisco. Tal vez debamos pensar que se han modificado los gustos y los intereses de las audiencias, y sean otros los motivos que los llevan a verlas.

## **Bibliografía**

- Alvarez Curbelo, Silvia (2006) "Telenovelas del cuerpo" en *Super TV, La Revista de Álvaro Cueva*.
- Dávila, Arlene (2001) *Latinos, Inc. The Marketing and Making of a People*. University of California Press.
- López Pumarejo, Tomás (2006) "Tormentas de telenovela" en *Super TV. La revista de Álvaro Cueva*.
- Mato, Daniel (1999) "Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género" en García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba/Sela.
- Mazziotti, Nora (1993) "Intertextualidades en la telenovela argentina. Melodrama y costumbrismo" en Mazziotti, Nora (comp.) *El espectáculo de la pasión Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colihue.
- Mazziotti, Nora (1996) *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.
- Mazziotti, Nora (2002) "La televisión en Argentina" En Orozco Gómez, Guillermo (coord) *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona, Gedisa.
- Mazziotti, Nora (2006) *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Norma.
- Mazziotti, Nora y Libertad Borda (1999) "El show de Cristina y la construcción de lo latino" en Sunkel, Guillermo, (coord) *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Mendoza, María Inés (1996) "La telenovela venezolana: de artesanal a industrial" en *Diálogos de la comunicación*, N° 44.
- Ortiz, Renato (1997) *Mundialización y cultura*. Buenos Aires, Alianza.
- Rincón, Omar (2005) "En busca de la neutralidad que no puede existir" en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. Revista de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. A 4, N° 39.