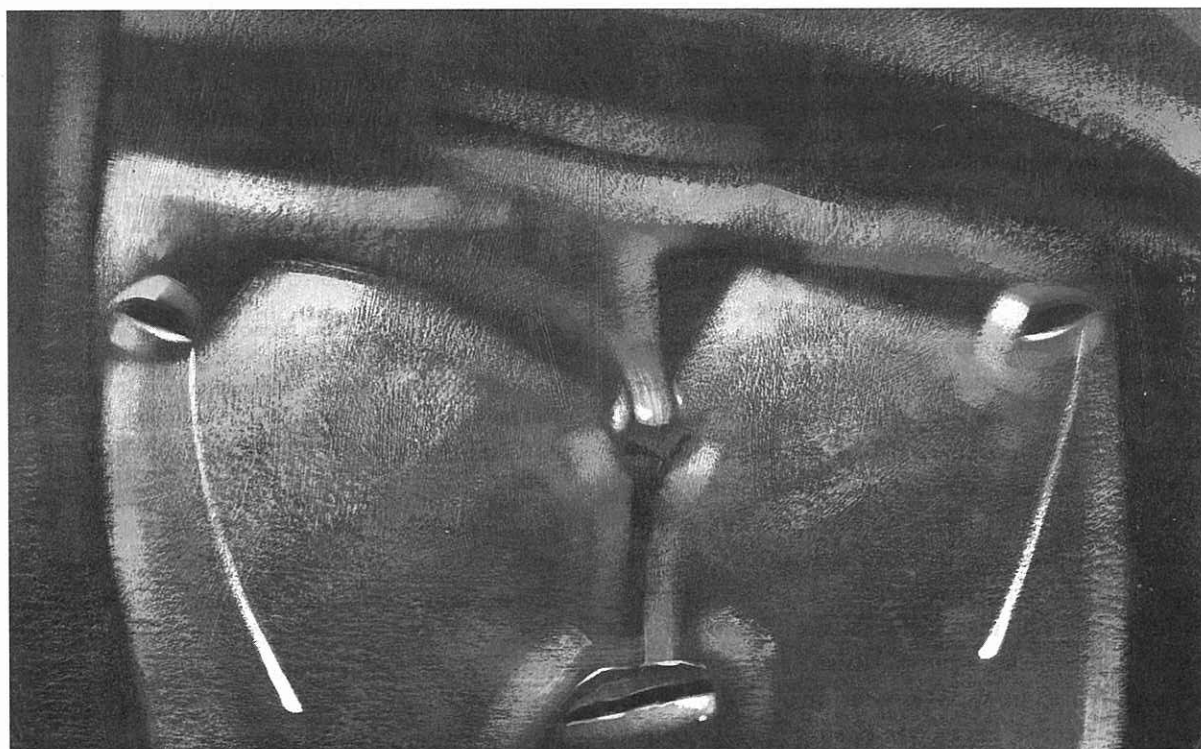


El receptor y el texto de ficción.

Telenovelas y audiencias en Brasil**



.....

* Graduada en Comunicación Social de la Universidad Federal de Ceará (UFC-Brasil). Doctora en Sociología de las Universidades Federal de Ceará (Brasil) y Université Lumière Lyon 2 (Francia). Profesora Titular del curso de Comunicación Social de la Universidad de Fortaleza-Unifor, Brasil. Este artículo hace parte de su trabajo de tesis de doctorado. Para materializar esta investigación, trabajó directamente con diez personas, incluidas sus familias, con capitales económicos, culturales y sociales diferentes. Son amas de casa, banqueros, profesores, funcionarios públicos, periodistas, modistas, estilistas de moda, agentes administrativos, auxiliares de hospital. Casados, solteros y divorciados, con diferente número de hijos. Poseen niveles de educación diferentes, que van desde la simple educación básica a la universitaria. La selección de esas personas se llevó a cabo a través de indicaciones de vecinos, personas de la familia, colegas de trabajo, amigos y amigos de amigos. El único criterio exigido fue que tuvieran hábitos de consumo, que incluyeran ver telenovelas, además de tener, lógicamente, disponibilidad para participar en una investigación que duraría más de ocho meses.

** Traducción de María Claudia Sáiz, profesora del Departamento de Lenguas de la Pontificia Universidad Javeriana.

Realidad y ficción en las telenovelas

¿Por qué los actores sociales comentan, discuten y toman partido en las vidas de personajes con la familiaridad de quien comparte con ellos sus afectos y emociones? Creo que una forma de responder esta pregunta está en aquello que nutre las telenovelas, que les da fuerza y vigor: su capacidad de suscitar emociones al narrar pasiones. Las emociones, pasiones y afectos, elementos prioritarios para la configuración de la vida cotidiana, son el escenario por excelencia de las telenovelas. Éstas, entonces, no solamente escenifican pasiones, sino que han instituido una retórica del exceso. Esa “ex-

travagancia emotiva” se impone a partir de una estructura dramática que exhibe descaradamente los sentimientos, lo que exige de la audiencia en todo momento una respuesta en forma de risa, llanto, sudores, palpitaciones y estremecimientos, en todo aquello que configura lo que llamamos emociones. Así lo demuestra la declaración de Paula:

[¿]Telenovela? Es eso, se trata un poco del asunto de la emoción. De que usted reviva la emoción cotidiana, de que usted se vea en algunos personajes. No es que sea una identificación porque ellos son muy idealizados, pero usted también se involucra mucho en el momento. La cosa te atrae, un personaje te atrae, pero es por eso, por el compromiso de la historia de la novela con la historia de la emoción. Pienso que esto es lo más fuerte de nuestros personajes aunque a veces sean muy estereotipados. Por más burdo que se sea, uno se enreda en la emoción aunque a veces se “carguen las tintas” y resulta una cosa de la que la gente se ríe, pero, al final, lo que vale es la reflexión que provoca y la emoción que causa. (Paula, 32 años, periodista)

Charlotte Brusndom¹ recuerda que las competencias culturales, además de presuponer comprensión del género y de sus reglas o convenciones por parte de la audiencia, se deben combinar con la habilidad y el deseo de *involucrarse emocionalmente* en la moral de los códigos de conducta de los personajes. La propia estructura del texto tiene un papel esencial para involucrar a los televidentes. Es imposible ver una telenovela sin hacerlo personalmente hasta cierto punto. Asistir a la telenovela es mucho más que verla, es estar involucrado en su trama, es dejarse llevar por el suspenso, es compartir emociones con los personajes, discutir sus motivaciones psicológicas y sus conductas, para decidir qué está bien o mal, es decir, es vivir su

mundo. La característica básica del género es, en ese sentido, la invitación implícita en el texto a la especulación sobre los juicios morales o dilemas emocionales de los personajes. Invitación que es aceptada por la audiencia y materializada en los chistes, conversaciones y comentarios que la trama suscita.

Esta capacidad de exacerbar emociones se debe, en parte, al hecho de que la telenovela es una dramatización y representación de la vida cotidiana, con todos sus problemas, conflictos, soluciones y comportamientos. Esa noción de que se trata de una narrativa que cuenta “cómo es la vida” actúa como un factor que minimiza la distancia entre el personaje y el actor, y crea la ilusión de que es una historia ‘real’. Este aspecto de veracidad es exactamente lo que los televidentes esperan del género. Neide, 55 años, profesora universitaria, confirma esta necesidad por la veracidad de las tramas:

Lo más importante en una telenovela es la trama. Pero tienen que ser tramas basadas en la vida real. Cuando se desarrollan y usted ve que eso puede suceder se vuelven más interesantes que todo lo inventado, todo lo ficticio, ¿verdad? Me gusta más la trama en la que usted ve que aquello que está sucediendo en la novela sucede realmente en la vida real, por malo que sea, es un acontecimiento, es un hecho que sucede en la vida real.

En ese sentido, solamente cuando la experiencia de la ficción es vista como genuina, existe el involucramiento o el involucramiento emocional. La audiencia tiene que estar lista para creer que los personajes construidos en el texto son personas reales, agradables o no, con quienes tienen afinidades o no. La realidad representada debe coincidir con la realidad social de las personas corrientes. Esta reali-



1 Brusndom, Charlotte, “Crossroad. Notes on Soap-Opera”, en Screen, vol. 22, No. 4, 1981, pp. 27-42.

dad debe ser reconocible, comparada con el ambiente de cada uno, debe ser probable, es decir, coherente y normal. El principio de la realidad se vuelve una de las razones del placer que las audiencias encuentran al asistir a una telenovela. Pero si ésta se ve como un espejo de la realidad, muchas veces es reconocida como un espejo distorsionado.

Ángela entraba en todo lugar y nadie la veía, en una ciudad como Río de Janeiro, adonde llegan carros a toda hora, la seguridad es la mejor del mundo. Principalmente cuando ya había tenido un problema, en todo momento tuvo una bomba ahí y nadie la vio entrar. ¿Cómo es posible? La novela es una cosa ridícula. Nadie cierra una puerta, todo está abierto, es absurdo, ¿no es así? (Ayrton, 49 años, banquero)

Sin embargo, cuando las audiencias comentan que las telenovelas deben copiar lo real, no se debe pensar que la realidad que ella crea es igual a la realidad que la inspira. Si esto fuera posible estaríamos ante un verdadero fracaso, como afirman los entrevistados. Si se copiara totalmente lo real, se desearía la creación artística y la ficción perdería su encanto.² De ahí que la novela, tal como la entiende su audiencia, no deba ofender. De acuerdo con Paula, ofender es una característica que pertenece a los programas periodísticos, cuando la novela ofende, simplemente “no funciona”.

Una novela no es un programa periodístico, no es sólo una cuestión del *marketing* social. Ofender en la novela no funciona porque se puede ofender en un programa tipo *Ratinho*, en esas cosas, todo está bien, pero en una novela abordar un tema chocante no funciona para quien presencia la novela. (Paula, 32 años, periodista)

Entonces, en la medida en que se quisiera copiar las desigualdades estructurales de la realidad brasilera, la telenovela sería un fracaso completo. En la trama, lo esencial es siempre inventado. Los personajes y las historias no corresponden a la realidad total, a pesar de nacer de ellas. Si el criterio de realidad es algo destacado en la trama, su control tiene importancia vital para conquistar a la audiencia. Por esto Claudia, 25 años, estilista de moda, asegura no poder “cargar mucho las tintas”. La telenovela es una narrativa que se trata de la contemporaneidad, pero no puede dejar de ser una ficción. Su trama no puede contener elementos

que la vuelvan triste o depresiva, porque esto rompería su función compensatoria. En ese sentido, los problemas sociales, elementos que construyen en cierta medida la sensación de realidad, deben aparecer en segundo plano. No deben ser el elemento central de la trama, porque su inserción destacada puede tornarse inverosímil para la audiencia. Así lo confirma Claudia:

La violencia en *Torre de Babel* estaba de más, era demasiado y todo junto —drogado, lesbi— ellos resolvieron entonces colocar todo junto. Ahí, ellos colocaron al drogado y al traficante juntos, ambos huyendo. Esto termina volviéndose medio extraño para la gente. Y ahí estaba la familia de Clementino, que era un preso, y Shirley manca, con un problema en la pierna y los otros dos completamente locos, abobados, sin ninguna inteligencia y el otro Jamanta, infeliz. Entonces, era mucho drama junto... No me interesaba verlo, yo quería algo más suave. Tienen que balancear, sabe, hasta porque es muy caricaturesco poner al drogado, a la lesbi, al preso, yo creo que es muy pesado, demasiada dosis de realidad para una sola novela. La gente enseguida ve el “*Jornal Nacional*” y después va a ver sólo violencia también en la novela, no aguanta.

Desde esa perspectiva, el sentimiento de realidad no solamente deja de ser una mera adhesión a lo real, por cuanto muchos otros factores diferentes constituyen su ‘credibilidad’. Mis informantes encuentran placer en las telenovelas, sea porque se identifican con las situaciones de las tramas o porque aprenden lecciones útiles sobre cómo manejar situaciones extremas. Pero las motivaciones ligadas al placer, al entretenimiento y al escapismo también son mencionadas. Para mis informantes la acción de ver la telenovela está asociada al entretenimiento, significa relajarse, descansar después de un día de trabajo. El entretenimiento pertenece al dominio de lo lúdico. Lo lúdico es visto en la experiencia del día-tras-día como un “tiempo para sí”, una liberación de los grilletes del trabajo exterior e interior, con todas las preocupaciones que ambos conllevan.

.....

2 Candido, Antonio, *et al.*, *A personagem da ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 119.

La gente enseguida vive en un mundo tan agitado, es cierto que ellas presentan muchos hechos de la vida real, pero yo creo que no es para que la persona viva engañada, pero por lo menos para que la gente llegue a ese momento y sienta entonces un cierto alivio porque la gente vive la realidad las 24 horas del día. La gente presencia la novela porque espera ver algo mejor, gente joven, bonita, una expectativa de una vida mejor, más feliz. (Aldénia, 60 años, ama de casa)

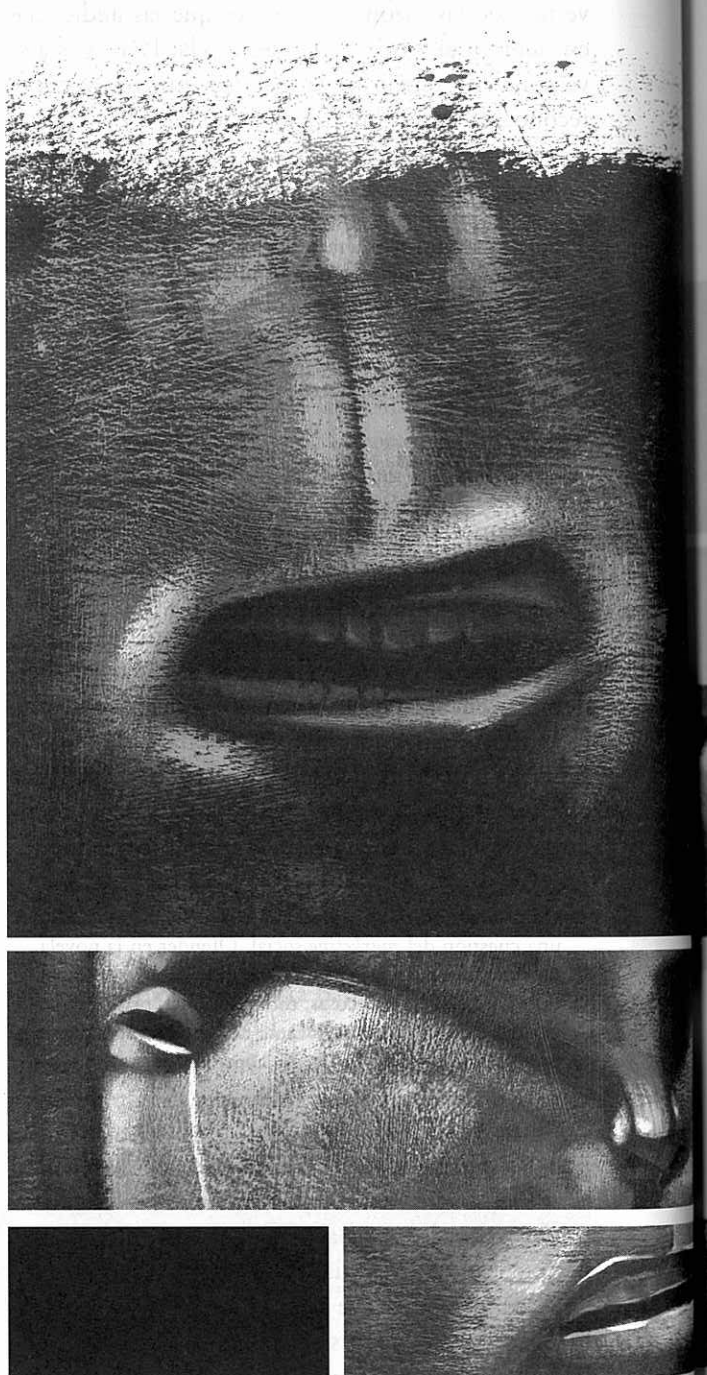
Si en la vida real los problemas diarios son difíciles de 'manejar' o 'solucionar', en las telenovelas se resuelven fácilmente. Esa característica de la narrativa parece tener un importante papel en el placer que las audiencias encuentran en las telenovelas, porque éstas, de cierta forma, las alivian temporalmente de sus problemas financieros y de las presiones familiares cotidianas.

Entonces, querer decir que la gente se engaña con la novela, el pueblo es pobre y de repente está entonces lleno de plata. Es una dulce ilusión. A mí me gusta porque la gente se queda preocupada con la vida mentirosa de las novelas, y se olvida un poco de los problemas que tiene. Cuando estoy toda preocupada, será que fulano va a morir mañana y no sé qué más, ¿qué hace usted para olvidarse un poquito de sus problemas?, entra a los problemas ficticios. (Maria Eugênia, 39 años, agente administrativa)

En ese sentido es erróneo pensar que un texto puede ser una reproducción directa e inmediata o un reflejo del "mundo de allá afuera". Pensar eso es pasar por alto el hecho de que todo texto es selección y adaptación: los elementos del mundo real solamente funcionan como segundo plano para el proceso de creación. Por lo tanto, todo texto es un producto cultural elaborado sobre determinadas condiciones de producción. Sin embargo, este "mundo de allá afuera" es siempre una referencia para la construcción de la narrativa. Mis informantes, sin excepción, insisten en el hecho de que ven las telenovelas porque creen que se trata de una historia 'real' o lo que es igual 'factible'.

No obstante, si consideramos, por ejemplo, las diferencias obvias entre las exageradas tramas ficticias y el día-tras-día de las audiencias, estamos ante una aparente descompensación. Ésta puede, sin embargo, ser parcialmente solucionada con la introducción del concepto de *realismo emocional*, que

puede ser percibido en las tramas como los eventos ligados básicamente a las historias de la intimidad, que incluyen las crisis y las tragedias de la familia.



Tragedias de la familia

Las telenovelas se concentran en los momentos altos y bajos de las relaciones familiares. El mundo por fuera de la familia casi siempre se presenta como amenazador para el orden familiar que siempre está resistiendo los ataques externos e internos. Esta estructura familiar va a determinar a qué reglas debe ceñirse cada uno de sus miembros. En las telenovelas, las crisis y las tragedias familiares se siguen tan rápidamente unas a las otras que difícilmente pueden compararse con la vida normal, pero esta estructura es 'naturalizada' en las telenovelas. Ellas no pueden sobrevivir sin asesinatos, batallas legales, aventuras extramaritales o enfermedades serias. El hecho de que sus historias sean tan exageradas es la clave para que comprendamos su importancia en nuestra sociedad.

En el mundo de las telenovelas, los personajes pasan por todo tipo de calamidades como si fueran eventos normales de la vida. El significado de ese tipo de estructura es que la miseria humana se expone con empatía. Esos dolores emocionales o psicológicos se expresan sólo si son superdramatizados en la narrativa. Los dramas exagerados pueden verse como metáforas de esos sufrimientos difusos y difíciles de describir que Ien Ang³ llama adecuadamente las "tormentas de la vida", que ocurren ocasionalmente en la vida de los individuos. Las audiencias reconocen esas 'tormentas' y las utilizan como parámetro de comparación entre lo que se ve en la telenovela y su día-tras-día.

Usted ve las novelas, siempre tienen muchos sufrimientos, muchos matrimonios fracasados, muchos matrimonios en crisis, mucha gente sin empleo, pero todo eso, sucede también en la vida de la gente. Conozco gente que de un momento a otro descubre que tiene una enfermedad gravísima casi estirando la pata, fue un horror para la familia, principalmente porque ellos no tenían dinero para pagar el hospital, tuvieron que reunir todo de los parientes, qué horror. Cuando la gente ve lo que pasa en la novela, ve que puede suceder en cualquier momento, a todo el mundo, a mí, a usted, a mis hijos, ¿verdad? (Rita, 54 años, ama de casa)

En la vida real, rara vez tenemos que sentir tan intensa y difícilmente ese tipo de consecuencias, pero las emociones dramatizadas en estas tramas

improbables no son irreales en sí mismas. Los conflictos que forman la base del desarrollo dramático de la narrativa tienen que ver con dificultades familiares. Si los problemas están en la esfera de la vida personal, el desarrollo de esa vida personal está en la familia, la conmoción viene de los conflictos no solamente entre enemigos, sino de personas ligadas por lazos de amor o sangre. Ésta es la razón por la que no existe la invencibilidad en las historias. La invencibilidad como valor no cuenta en las relaciones familiares. Nadie es invulnerable, no importa cuán heroico, poderoso o fuerte sea el personaje, ahí reside la gran tragedia en las telenovelas.

...en el caso de Rebeca, su peor enemiga es su propia hermana, que es una peste, tramadora, soltera, y capaz de conseguir separar los dos (Rebeca y Antônio) con esa historia del embarazo, toda mentira, ¿verdad? Es triste cuando suceden esas cosas en la familia, pero hoy todo está patas arriba, la gente sólo ve la misma cosa entonces, es el hijo que mata al padre, hermano contra hermano, no sé adónde va a parar la gente... (Ecir, 53 años, ama de casa)

En las telenovelas encontramos la antítesis entre los principios del placer y los de la realidad, la eterna contradicción, la insolubilidad de los conflictos, la imposibilidad de reconciliación entre el deseo y la realidad. En ese sentido, la posibilidad de trabajar a pesar de las frustraciones ineludibles, pasa de ser una alternativa ideal a no ser nada más que una ilusión momentánea. Los personajes luchan por una vida feliz en la inmediatez de la existencia, pero no son capaces de alcanzar su objetivo. Viven en contradicción y entonces crean confrontaciones en varios grados. Las resoluciones definitivas son imposibles (por lo menos hasta que la historia termine). Los problemas lentamente los derrotan y es precisamente encarar esa primera impotencia lo que las hace trágicas. Mientras tanto, ese torbellino emocional y alocado del mundo privado desvía sus tentáculos y se enraíza también en la esfera pública.

3 Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap-Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Methuen, 1985, p. 148.

Esfera pública y privada

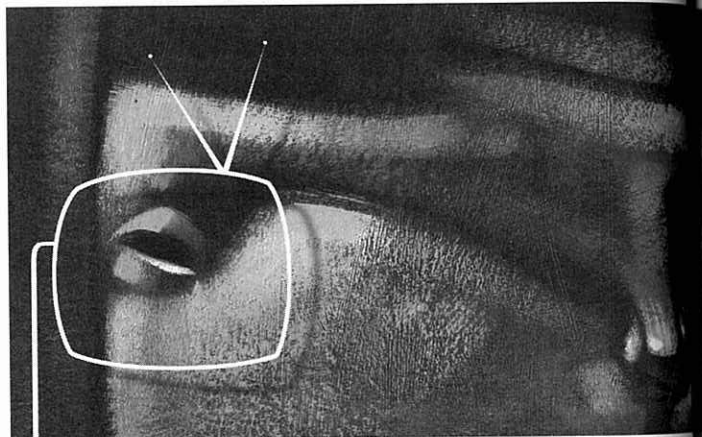
Las telenovelas se caracterizan por involucrar a las audiencias en sus narrativas, en parte desde su capacidad de abrir a la discusión pública discursos emocionales y domésticos, que son normalmente asociados con el mundo privado. En el mundo de los personajes, la privacidad es imposible, porque todos los miembros de la trama tienen acceso irrestricto a las experiencias y sentimientos de los otros personajes. Pero paradójicamente, recuerda Munford,⁴ la privacidad y su violación son centrales para el desarrollo de la trama. De hecho, si en la vida real existe distinción entre esas esferas, en las telenovelas, la barrera que en la vida diaria obliga o permite a las personas a separar las experiencias públicas de las privadas y a mantener esas últimas en su intimidad, se traspasa dentro y a través de la narrativa de la telenovela. En ella, es imposible que los personajes digan que “algo no es asunto de alguien”, porque todo “es asunto de todo el mundo”.

No obstante, si las telenovelas se asocian siempre con la domesticidad y los problemas de orden personal-familiar, esto no significa que los asuntos de la esfera pública, del trabajo y de la política no encuentren lugar en la trama. Muy por el contrario, la distinción entre lo público y lo privado es esencial en su estructura. Sin embargo, ellos no funcionan como instancias autónomas, sino que en las telenovelas la esfera pública es colonizada por la esfera privada. Los eventos públicos siempre se relatan desde una perspectiva personal. El tipo de eventos y situaciones de la esfera pública descrito en las telenovelas es guiado por los problemas y complicaciones que provienen de la esfera privada.

En las telenovelas existe una fuerte tendencia a no solamente llevar las relaciones personales a las relaciones de trabajo, sino también a manejar estas últimas con tácticas y estrategias que hacen parte del mundo privado. Entonces, las relaciones en la

esfera pública dependen del desarrollo de las relaciones privadas. Las telenovelas proveen a los personajes de razones y motivaciones emocionales para tomar decisiones de trabajo que son, en última instancia, moldeadas por el carácter de los personajes. El mundo del trabajo es visto, entonces, como una extensión del mundo privado.

¿María Regina? Es una mujer mala, muy mal educada, si hubiera sufrido unos buenos golpes de Valdomiro, mejoraría un montón. ¿Usted vio cómo trata ella a los empleados? Peor que a la basura, no sé cómo la pobre secretaria aguanta, sin hablar de las hermanas, el cuñado y el marido que tiene que trabajar con esta peste, este espíritu de cerdo [...] Esa mujer odia tanto al padre, sólo Dios sabe por qué, que va a acabar llevando el marmolario a la quiebra, va a acabar haciendo burradas y perjudicando a todo el mundo, ah, unas buenas palmadas... (Airton, 49 años, banquero)



En ese sentido, las cuestiones inherentes a las relaciones de poder en la sociedad son siempre incluidas en la óptica de los conflictos familiares. Lo económico, afirma Geragthy,⁵ es siempre explicado o mediatizado a través de las interrelaciones que posee con el “mundo de la casa”. Justamente porque el trabajo es representado como una extensión de la esfera privada, las telenovelas invitan a las audiencias a hacer juicios sobre el trabajo y los negocios fuera de sus propios términos.

Por otro lado, los lugares públicos, las fábricas, las plazas, las oficinas, las playas, los hospitales, las calles dotan a las telenovelas de un espacio para comentar los asuntos de la esfera privada: los aniversarios, los noviazgos, los matrimonios, las muer-

.....

4 Munford, Laura Stempel. *Love in Ideology in the Afternoon. Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana, Indiana University Press, 1995, p. 165.

5 Geragthy, Christine. *Woman and Soap Opera*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 207.

tes, los asesinatos, las sospechas de asesinatos, las crisis maritales, los adulterios, el alcoholismo, las enfermedades raras, los abortos, las violaciones, los accidentes aéreos o automovilísticos, los secuestros, los tratamientos psiquiátricos, etc. El mundo público no es solamente el lugar donde se llevan a cabo los negocios y donde la información —materia prima de las tramas— se intercambia, sino también el espacio donde las actitudes de los persona-

jes se someten al escrutinio público, para que sean aceptadas o condenadas.⁶ De hecho, los momentos más dramáticos en las telenovelas ocurren cuando los ‘secretos’ y las ‘mentiras’ que motivan a los personajes se vuelven públicos, como en el caso de los adulterios, de los embarazos falsos, etc. Estos momentos de ‘revelaciones’, que causan gran impacto sobre las audiencias, son uno de los elementos más satisfactorios encontrados en su estructura. Sin embargo, ese placer ni es una compensación por las amarguras de la vida ni un éxtasis a pesar de ellas, sino una dimensión de la vida misma, que se concreta en lo que llamo, como Ang,⁷ la “estructura trágica del sufrimiento”.

La estructura trágica del sufrimiento

En las telenovelas la vida emocional se caracteriza por fluctuaciones sin fin entre la felicidad y la infelicidad. Por consiguiente, las narrativas telenovelistas son una cuestión de caerse y levantarse, muchas y muchas veces. Esta estructura de los sentimientos puede ser llamada trágica, porque la idea de felicidad jamás puede durar, por el contrario, es precaria. En ella, los altos y bajos tienen un lugar central. La vida representa un problema de acuerdo con la estructura trágica de los sentimientos, pero eso no quiere decir que la vida consista solamente de problemas. Por el contrario, los problemas son vistos como tales si existe una solución, esto es, si existe la esperanza de días mejores. Esa “estructura trágica de los sentimientos” no puede consistir, como en los griegos, en la gran tragedia del hombre, sino en la expresión del lado trágico de la vida, de todos los días, que lleva al hombre ordinario a experimentar las más dramáticas fuerzas morales. Se trata de hacer del mundo de las relaciones interpersonales más que un mero contacto, es



.....

6 La mera posesión de información tiene un peso importante para los personajes de las tramas. Si los personajes se definen en la trama según las relaciones románticas que tienen con otros personajes, su papel también está definido por su conocimiento. Descubrir y controlar el acceso a la información privada y el *timing* de esas revelaciones son instrumentos a través de los cuales algunos personajes manipulan y tienen poder sobre otros personajes.

7 Ang, Ien, *op. cit.*

plantear encuentros que deben ser cuidadosamente alimentados, juzgados y manipulados.

Las telenovelas revelan la negación o inhabilidad de aceptar lo cotidiano como banal y sin significado y nacen de una vaga e inarticulada insatisfacción con la existencia del aquí y ahora. No se trata del gran sufrimiento que tiene un papel predominante en la historia de la humanidad generalmente visto como la tragedia humana —los infortunios de la guerra, los campos de concentración, el hambre, etc.—, sino de lo que no es visto como trágico de manera alguna, esto es, la dificultad de comunicarnos los unos con los otros. Con frecuencia, los diálogos entre los personajes no son ejemplos de franqueza o de honestidad en las comunicaciones. Los personajes no dicen nada, o no dicen lo que quieren, o quieren decir más de lo que dicen. Por otro lado, existen siempre sentimientos o hechos que no pueden o no deben ser dichos. La incomunicación representa siempre un atraso en la solución de los obstáculos, de los problemas, de los errores.

Los diálogos revelan casi siempre falsas verdades que articulan atrasos y progreso. Esta posición de eterna expectativa crea un sentimiento de que todo está sucediendo constantemente y volviéndose cada vez más complicado, aunque desde el punto de vista de la acción realmente no suceda nada. Los *close-ups* hacen hincapié en el hecho de que los personajes no tienen control sobre sí mismos, sobre sus propias vidas o sobre los demás. No solamente por las maquinaciones de una entidad sobrehumana, sino por las contradicciones inherentes a la vida en sociedad y a la comedia de los errores subyacentes.

Este sufrimiento constante de los héroes es el que mueve la trama y se basa no en la voluntad soberana de los dioses que juegan con los humanos por placer, como en las tragedias, sino en las intrigas y trampas fabricadas por los antagonistas. Esta dosis de sufrimientos e injusticias, presentes

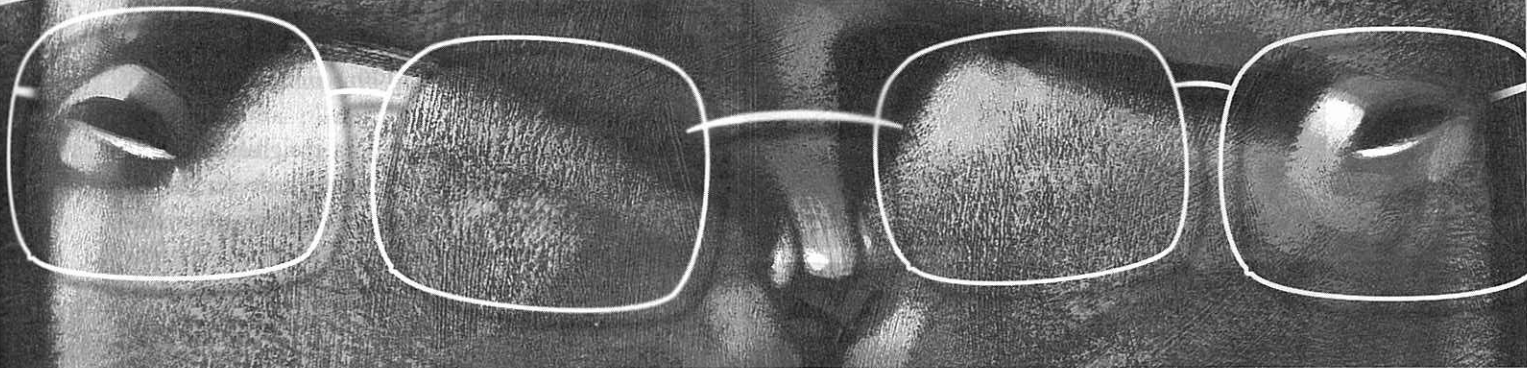
en las telenovelas, es uno de los mecanismos más eficientes para producir el “involucramiento emocional”, del cual habla Brunsdom.

Es porque los malos siempre consiguen cualquier cosa, cuando ellos quieren intrigar, siempre se salen con la suya y consiguen lo que quieren, ah, por lo que es una novela. Los malos siempre traman, hacen planes y se salen con la suya, es impresionante, sabe, las veces que me da rabia. Generalmente los malos tienen lo que quieren sacando ventaja siempre por encima de los buenos y toda la vida se salen con la suya y esto es lo que más me molesta de la novela. (Jaqueline, 38 años, auxiliar de hospital)

A pesar del gran de sufrimiento que se presenta en las telenovelas como inevitable, éste casi siempre es culpa del villano que trata de que las cosas sucedan y de controlar los eventos. En las telenovelas, el bien y el mal son personalizados, asignados. Éstos viven en los personajes. El mal es villanía que envuelve al hombre en una voz profunda. El bien y el mal pueden ser nombrados entonces como a las personas que los llevan. El ritual melodramático exige el enfrentamiento con los antagonistas identificables y su expulsión del mundo. Sin embargo, en la telenovela no basta que las injusticias sean reconocidas, los culpables deben ser castigados. Esa reparación justiciera, oriunda del melodrama, es según Nora Mazziotti,⁸ lo que otorga y da sentido la trama. Ésa es la lógica y la moral del melodrama: que los alienados de los bienes disfruten junto a los protagonistas del triunfo del amor, de la revelación, de la identidad y de las cosas que deben terminar en el lugar que les corresponde. Los protagonistas sufren accidentes, dolores inmerecidos, peligros sólo para alcanzar este desenlace final.

Estênio igualmente aparece a la mitad de *Mi buen querer* porque es una persona malvada y la gente lo ve y se queda esperando obtener un castigo porque el malo siempre recibe un castigo y el bueno obtiene recompensas, y eso hace cambiar a la gente. Y en *Mi buen querer* tienen a la mujer que es muy mala que se casó con el otro que es médico y ahora quiere vengarse de él y tienen la parte de la otra, ¿cómo es que se llama, la bruja? Custódia que es muy mala y está enamorada del alcalde y la parte de Verena que es también una sufridora... (Rita, 54 años, ama de casa)

8 Mazziotti, Nora, *La industria de la telenovela*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 177.



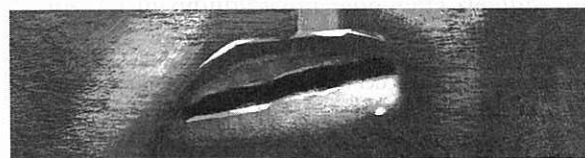
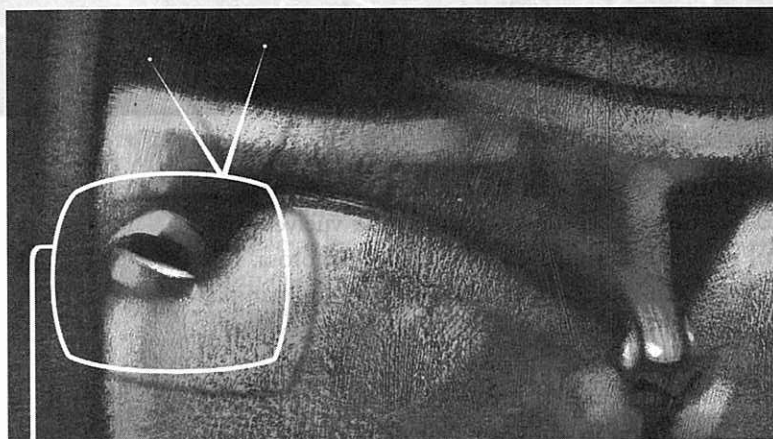
Para los villanos no existe reconciliación, no existe un claro valor trascendente que debe ser expurgado. Existe, por otro lado, un orden social que debe legitimarse, una serie de imperativos éticos que deben sacarse a la luz. El villano constantemente pasa por alto las leyes y las reglas de la sociedad y las traspasa para sus propios fines. Las deshonestidades y las intrigas del villano son la mayor causa de las miserias de la trama. Este personaje es el único que no se somete, que se resiste a la moral instituida. Él demuestra una negación a desistir, a abatirse cuando la vida no se produce exactamente como es anhelada. La villanía da vida a la comunidad y hace que las cosas sucedan. Los villanos tienen una enorme capacidad manipuladora, de observar los aspectos frágiles de los personajes y de transformarlos a su favor. Ellos trabajan en una serie de eventos que dejan a los otros personajes totalmente sin defensas. Éste es el caso de la aparición del embarazo en las tramas.

Por el contrario de muchas mujeres en las telenovelas, que no pueden quedar embarazadas o que quedan embarazadas como consecuencia de un momento de descuido en sus vidas, la villana maneja durante un tiempo el embarazo, haciendo que funcione a favor de sus objetivos. Ella da a la concepción la fuerza de una empresa. Si la villana decide que se quiere casar con un hombre, ella 'se aprovechará de él' en una noche, cuando esté especialmente vulnerable y lo seducirá, y si no se produce un embarazo, ella simplemente mentirá. La antagonista, antes de permitir que la criatura controle su vida, normalmente la usa para sus ambiciones egoístas.

Uno de sus papeles típicos es el de amenazar al padre con privarlo de la criatura. Ella vuelve al papel pasivo de la mujer en una relación amorosa. Ella negocia. En este intercambio, ella trata de manipular la desaparición del hombre y de hacerlo volver a la relación amorosa, al mantener el destino de la criatura pendiente en una balanza. Esto lo confirma, Jaqueline, 38 años, auxiliar de hospital:

En *Mi buen querer* tienen a Livia, Livia es capaz de quedarse con la tutela del niño, porque en algún momento va a decir que el hijo que ella está esperando es de Antonio, va a salirse con la suya, aunque al final ellos la descubran, pero durante toda la trama siempre se sale con la suya, gracioso, y los buenos siempre se destrozan, al fin y al cabo, esto es una novela.

Y aquí los papeles femeninos y masculinos tienden a intercambiarse. El hombre melodramático sufre una ansiedad 'típicamente' femenina, cuyos hijos pueden ser 'robados', 'arrebataados', 'arrancados' de sus brazos. Entonces, las espectadoras tienen la satisfacción de ver a los hombres sufrir las mismas ansiedades y las mismas culpas que las mujeres usualmente sienten y, al mismo tiempo, tienen el placer de verlos recibir castigos 'similares' a los que ellas sufren. La misma revelación del embarazo, casi siempre realizada en un momento de gran impacto dramático, autoriza hasta interrupciones en las relaciones amorosas de la pareja protagonista: ¿cómo puede la pareja unirse si otra mujer está embarazada con el hijo? Se trata de una situación imposible para la moralidad melodramática, que exigirá muchas veces el sacrificio del feto que perecerá en un aborto natural.



Aunque la villana nunca tenga éxito, a pesar de sus innumerables tentativas de “perturbar la vida de los protagonistas”, ella nunca falla permanentemente. Cuando una se redime, otra aparecerá para sustituirla. Y si sufre por sus fracasos, los protagonistas también sufren por no interferir en sus destinos como la villana lo hace. Es finalmente ella quien hará efectivo el juego de conquistas, seducciones, intrigas y secretos de la trama. En las telenovelas, los villanos proliferan, porque sin ellos la narrativa no evoluciona. En ese sentido, estamos ante una contradicción insalvable. El imperativo melodramático de las telenovelas —los buenos deben ser recompensados y los malos castigados— está siempre en peligro, porque su mensaje latente es que ningún personaje puede ser feliz al mismo tiempo que otro, no importa cuánto se merezca la felicidad. Entonces, la identificación no ocurre solamente con un protagonista en una línea de la acción, sino que está interrelacionada con muchas vidas. Las subtramas se complican a fin de que los destinos se vuelvan complejos. A través de

esa amalgama de personajes y de tramas, no vemos tanto el trabajo del destino individual, sino más bien la moralidad del mundo.

Las telenovelas insisten en la insignificancia de las vidas personales. La audiencia puede ser invitada a identificarse con la unión de la pareja de amantes sólo para que en el momento siguiente se rompa la identificación en un instante de intensidad, en que la atención está centrada en los sufrimientos de la rival. El mundo de la telenovela es ambiguo. Es un mundo donde la vida personal prevalece, pero al mismo tiempo es pervertida, pues ningún personaje es libre de construir una vida propia. Las telenovelas sobreviven porque los cambios y el involucramiento pasan por una serie de historias que no dependen solamente de uno o dos personajes, sino del todo. Las audiencias saben, por ejemplo, que un personaje que apareció fuertemente en un gran número de capítulos estará en segundo plano por un tiempo para que otro personaje muestre sus posibilidades dramáticas. Las idas y venidas de la narrativa le dan ritmo a la trama. Diferentes narrativas existen lado a lado, algunas veces se tocan y se interceptan y algunas veces corren paralelas, pero todas hacen parte de una ‘comunidad’.

La unidad de la historia no es creada por todos esos personajes individuales juntos, sino por la comunidad donde viven. Esta comunidad también aparece para determinar cuáles posibilidades de la acción se abren para los diferentes personajes. Ni siquiera uno de ellos escapa a las reglas. En este sentido, es un espacio cerrado como una ciudad, una calle, un hospital; sin embargo, los personajes nuevos pueden y entran en ese espacio, pero en el momento en que hacen su entrada, están sujetos a las leyes y a la lógica del lugar.

No obstante, la comunidad como un todo no es armoniosa, por el contrario, los conflictos y las disputas están a la orden del día. En ese sentido, las telenovelas siguen las vidas individuales de los personajes, pero no están interesadas en toda su vida, esto es, no revelan todos sus asuntos, todas sus experiencias, son selectivas. Las telenovelas nos cuentan muchas cosas sobre diferentes personajes, pero también dejan parte de sus vidas sin narrar.

Ellas se ocupan de un número limitado, con diferentes conflictos los unos con los otros, que se producen continuamente gracias a la falta de conocimiento de los planes de las otras personas, de sus motivaciones, de sus esquemas revelados a través de la conversación, del consejo, de la confidencia, elementos usuales de la vida cotidiana.

Una de las principales características de las telenovelas es volver familiar la historia de esos desencuentros de los personajes. Existen varias posibilidades de trabajar esta familiaridad: una se encuentra en la previsibilidad. La familiaridad no está basada solamente en el conocimiento de los eventos —que un personaje esté en embarazo o que otro esté teniendo una relación extramarital—, sino en el entendimiento del modo como este personaje actúa en la red de vínculos que constituyen el género. Es claro que muchas de esas consecuencias son previsibles, pero no debemos subestimar esa previsibilidad. Lo que sucederá puede ser previsible, pero el interés está en el cómo y en la dosis de sufrimiento que las acciones suscitarán, ya que el establecimiento de la armonía es siempre amenazado por el próximo evento: un matrimonio por el divorcio, la unión de la familia por la partida de los hijos, la celebración de la comunidad por disputas y peleas.

Lógicamente, la 'gramática' que guía las telenovelas es válida a pesar de lo expuesto aquí. Las telenovelas tratan cuestiones que respetan la imaginación melodramática que configura sus tramas, los modelos de amor y de matrimonios que elabora, las utopías de una sociedad armoniosa y justa que construye, los secretos y las mentiras que tejen su trama y la geografía espacio-temporal que sustenta su narrativa. En fin, las telenovelas poseen un texto complejo con una estructura específica que debe ser leída, comprendida e incorporada. Entiendo que un análisis estructural de un texto —sea cual fuere— y de su contenido manifiesto continúa siendo una necesidad esencial, porque la polisemia carece de estructura propia, al existir líneas directivas codificadas en el mensaje.

El texto presente en las telenovelas puede ofrecer al sujeto opciones de inteligibilidad específi-

cas, inclinarlo a preferir ciertas lecturas a otras. Esto quiere decir que las telenovelas son capaces de producir efectos en lo que se refiere a definir temas, instalar la agenda de los problemas sociales y proporcionar términos en los cuales ellos pueden ser pensados, pero lo que ella no puede hacer es garantizarlos.

Se intentaron mostrar aquí algunas estructuras y mecanismos internos de las telenovelas, que invitan a las audiencias a hacer ciertas lecturas y a bloquear otras. Sin embargo, el texto telenovelístico es una práctica que se relaciona con las rutinas diarias de sus audiencias y con lo que ellas asumen. De esa forma, al analizar las telenovelas no podemos perder de vista su carácter específico, el género que la conforma y el medio donde circula. Esas cuestiones, deben estar incluidas en cualquier análisis útil de la interacción texto-audiencia en la sociedad brasilera.

Bibliografía

- Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap-Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Methuen, 1985.
- Brunsdon, Charlotte, "Crossroad. Notes on Soup-Opera", en *Screen*, vol. 22, No. 4, 1981.
- Geraghty, Christine, *Woman and Soap Opera*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- Munford, Laura Stempel, *Love in Ideology in the Afternoon. Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana, Indiana University Press, 1995.
- Candido, Antonio, et al., *A personagem da ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- Mazziotti, Nora, *La industria de la telenovela*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

