

TELENOVELA BRASILEÑA: SEDIMENTACIÓN HISTÓRICA Y CONDICIÓN CONTEMPORANEA

Jose Mario Ortiz Ramos

PLANO GENERAL DE LA PRODUCCIÓN DE TELENOVELAS

La telenovela viene ocupando hace dos décadas una centralidad incuestionable en el universo audiovisual brasileño. Estructurada en los años 60 y 70 la producción de este segmento de ficción televisiva atravesó sin mayor estremecimiento la crítica situación económica y política que viene afectando al país en el último decenio. En este período consiguió inclusive conquistar un espacio en el mercado de imágenes y sonido mundial, fronteras entre la exterioridad históricamente dominado por la producción americana.

La expansión y el perfeccionamiento técnico y dramático de la telenovela acompañó el crecimiento de la cultura de masas en el país, convirtiéndose en un sector de punta de este nuevo escenario caracterizado por la moderna producción de bienes simbólicos. La televisión brasileña, y éste, que es su principal producto, en verdad articularon la expansión económica y de consumo cultural que podemos sintetizar en los significativos datos siguientes: el número de aparatos de televisión sube de 2 millones en la década de 1960 a 20 millones en la década de 1980 y a los 30 millones ahora; los recursos canalizados por la publicidad, que llegaban a 1 billón de dólares en los años 70, avanzan a 2 billones en los 80 y están en esta década alrededor de los 3 billones de dólares; el porcentaje del monto publicitario dirigido a la televisión también aumentó en el período alcanzando al 50-60%.

La TV Globo fue el gran beneficiario de este crecimiento del mercado publicitario -el país ocupaba en 1990 el 7° lugar en el ranking mundial de inversión en propaganda en televisión- siendo la telenovela un producto fundamental para la catalización de estos recursos. Al final de los años 80 las telenovelas y el «Jornal Nacional» -principal noticiero de la TV Globo- eran responsables de la mitad de la facturación de la emisora. Se estima en este inicio de la década del 90 que la TV Globo absorba de 600 a 800 millones de dólares por año, seguida por el Sistema Brasileño de Televisión (SBT) que factura de 130 a 150 millones¹.

La telenovela es entonces un producto codiciado por las principales emisoras y redes. Pero la tarea de producir ficción audiovisual no es simple, exige recursos y principalmente el montaje de una estructura industrial, lo que hasta el momento solamente la Red Globo consiguió, a pesar de los esfuerzos emprendidos principalmente por la TV Manchete y por la SBT que reiteradamente hacen incursiones en el formato.

La conquista del **patrón audiovisual** que la telenovela brasileña hoy puede exhibir mundialmente es parte de una larga trayectoria, que partió de los programas «en vivo», incorporó la técnica del videotape en los años 60, efectivizó la construcción de estudios y ciudades escenográficas, formó un eficiente cuerpo de técnicos, incorporó autores consagrados del cine y el teatro, sedimentó a un grupo de dramaturgos que transformaron y renovaron las formas melodramáticas originales de este tipo de ficción televisiva².

Este proceso industrial y modernizador permitió entonces que la TV Globo produjese telenovelas para tres horarios nocturnos, a costos de 15 a 20 mil dólares por capítulo en los años 80. Y aun declarando gastos más altos para producciones recientes -se habla de 35 mil dólares por capítulo de ciertas novelas

como «Tieta» (1989-90)- la emisora consigue realizar un producto extremadamente rentable para el mercado interno brasileño, con sus altos precios de comerciales y de *merchandising* que se aproximan al costo del capítulo. Además de esto, consigue una ficción televisiva competitiva en el plano mundial. Las coproducciones de la emisora que fueron iniciadas en 1990 con «Lua cheia de amor», en asociación con RTVE (de España) y la RTS-1 (de Suiza), así como lo que da la exportación de ella -que pasó de 3 millones a 30 millones de dólares anuales durante el transcurso de la década de 1980- prueban una situación de gradual inserción mundial de la Red Globo y sus telenovelas.

Las demás emisoras no dejan de tentar la exploración de las potencialidades económicas de las telenovelas. La SBT tuvo una primera experiencia en los años 80, produciendo telenovelas y también importando melodramas mexicanos de Televisa, sin conseguir resultados significativos de audiencia³. Pero la emisora retorna en 1989 optando ahora por un esquema de asociación con una productora independiente -revelando su falta de estructura- para realizar «Cortina de vidro». El resultado se mostró aún peor, y la telenovela rodada en un estudio improvisado en un local comercial, alcanzó un índice de audiencia de 5.2% en Sao Paulo. Pero los intentos continuaron y en 1990 la emisora contrata al consagrado director Walter Avancini para montar su «núcleo de dramaturgia». Se inicia así un proyecto osado: «Brasileños y brasileñas», ambientada en la periferia de Sao Paulo, que enfoca personajes «miserables» y con inspiración en el neo-realismo italiano. Nuevo fracaso y la telenovela es sustituida por producciones mexicanas.

El empresario Silvio Santos, propietario de la SBT declaró entonces que desconfiaba de la producción desde el inicio: «La novela «Brasileños y brasileñas» fue una tentativa de Avancini. El creía que ese llamado neo-realismo podría funcionar en Brasil, aunque todos nosotros, aquí en la SBT, tuviéramos dudas. Fue un accidente que pudo suceder conmigo, como puede suceder con Gilberto Braga. (...) La crítica elogió «Brasileños y Brasileñas». Dijo que iba a ser sensacional. Dio cinco puntos. Entonces la crítica raramente funciona en televisión. Yo no me preocupo por ella, me preocupo por el gusto popular. No encuentro que la novela mexicana sea un retroceso. Por el contrario. Es una evolución».⁴

Y el empresario estaba en lo correcto en términos de su sensibilidad con el gusto popular de la masa. «Carrossel», telenovela mexicana -basada en un antiguo radioteatro de Abel Santa Cruz, que ya tuvo tres versiones en Argentina⁵- enfoca una escuela con alumnos tipificados, además de una bondadosa profesora Helena. La producción entró en el horario estelar de las 20 horas y fue una sorpresa: la audiencia de la SBT saltó de 6% al 21%, además de colocar una telenovela modernizada de la TV Globo, «O dono do mundo» de Gilberto Braga, en una vejatoria posición de apenas 21 puntos en el IBOPE.

El episodio es revelador de las dificultades de las llamadas capas cultas en comprender los meandros de la cultura popular de masa, principalmente cuando entra en escena su vertiente tradicional. El crítico del principal diario de Sao Paulo no escondía la irritación: «Aunque media hora ya da una idea del negocio, padecidos capítulos enteros de «Carrossel». Nada, en rigor nada se salva. Los personajes son ordinarios, los actores atroces, las situaciones prosaicas, los diálogos cretinos, los escenarios pobres, la dirección troglodita, el doblaje pésimo. Una basura, y lo que es peor, con pretensiones didácticas».⁶ Vemos ahí la reacción exacerbada a un hecho cultural que expone la complejidad de la modernidad cultural brasileña.

La TV Manchete, proveniente de una revista y una empresa editorial, también tienta repetidamente el camino de la teledramaturgia. En la segunda mitad de los años 80 rueda varias telenovelas en los estudios improvisados de un gran parque gráfico de Rio de Janeiro. Pero sólo consigue una repercu-

sión mayor con una telenovela de época «Kananga do Japao», que revivía la bohemia carioca de los años 30. Una producción de 1989 que exigió reequipamiento de los estudios, ciudad escenográfica y la dirección de una cineasta de renombre: Tizuka Yamasaki. La emisora intenta una diferenciación en el campo competitivo de las telenovelas, invirtiendo más, buscando una imagen elaborada, una pretensión de «novela cinematográfica».

El paso siguiente fue aún más osado en la búsqueda de un producto que se destacase en el panorama audiovisual: la emisora resolvió rodar una telenovela con predominio de imágenes exteriores y montó una base de producción en el estado de Matto Grosso, en el centro-oeste brasileño, para realizar «Pantanal». Un escritor experimentado como Benedito Ruy Barbosa, y un joven director -ambos egresados de TV Globo- realizan una telenovela que mezcla apelaciones ecológicas de vuelta a la naturaleza, erotismo, melodrama y leyendas brasileñas. El autor trataba de explicar los puntos distintivos de la telenovela: La primera atracción para el público es un gran personaje: el propio Pantanal. El plano de fondo urbano carioca-paulista ya cansó. Y las propias imágenes de playas de Ipanema, Leblon y de la avenida Paulista fueron ya quedando monótonas. Pero no el Pantanal, donde de repente usted ve un tuiuí sobrevolando la cabeza del actor o un yacaré rodando que cae en el río (...) La novela sigue también el ritmo del Pantanal. Estoy tratando de traer el ritmo de la conversación, de la prosa, hacia dentro de la casa, porque la televisión tiende a la dispersión. A las personas les gusta emocionarse y lloran. Es un intento por hacer algo diferente de lo que está en el aire. Usted salía de «Rainha da Sucata» (telenovela de Globo) que es un video-clip, caía en «Pantanal» y decía: ahora voy a descansar. Para una escena que en ritmo normal gastaría un minuto y medio tengo tres en «Pantanal»⁷.

Pero tampoco esta opción por la diferenciación permite que la TV Manchete solidifique su sistema de producción de telenovelas. El padecimiento de problemas económicos, la transferencia de la emisora de Adolph Bloch a otro grupo empresarial, y la experiencia de una novela grandiosa y fracasada -«Amazonía» (1992)- interrumpieron, por algún tiempo la continuidad de la producción de ficción televisiva seriada. Pero Manchete no desistió del formato y en 1993 la emisora retornará con «Guerra sem fim».

GÉNEROS EN MUTACIÓN EN LA TELENVELA BRASILEÑA

En el trabajo colectivo **Telenovela, Historia y Producción**, ya citado, tratamos de trazar el surgimiento de esta ficción seriada en Brasil a partir de sus orígenes folletinescos, de la radionovela latinoamericana, en fin, de la aclimatación de un tipo de texto que asume contornos peculiares en el país. Mostramos también cómo la telenovela diaria modernizada de la década de los 70 origina sub-divisiones de género, siguiendo especificidades del proceso cultural brasileño. Así, surgen varias vertientes de matriz melodramática: las **telenovelas realistas**, realizadas por escritores que habían transitado por los campos «cultos» del teatro y del cine, como Lauro César Muniz y Jorge Andrade, con la preocupación de ser «fiel a la realidad» así como discutirla críticamente, presentando también derivaciones del «realismo fantástico» («Saramandaia», 1976, de Días Gomes); las **telenovelas literarias** («Escrava Isaura», 1976, de Bernardo Guimarães con adaptación de Gilberto Braga fue la de mayor éxito), que ciertamente mantienen una proximidad con la anterior, en su pretensión de un rescate de «brasilidad» y que constituye una tendencia declinante ya en los años 80; la novedad de las **telenovelas comedias**, que retoman una línea de comicidad popular de masas fundamental en la historia del teatro y del cine brasileños; y finalmente los denominados **folletines modernizados**, fuertemente anclados en la tradición literaria que originó el género, pero donde se combinan elementos más visibles de lo cotidiano de una sociedad en proceso de modernización. «Dancing Days» (1978-1979), de Gilberto Braga, es un ejemplo esclarecedor de la cristalización inicial de esta vertiente.

Lo importante es tratar de captar la situación contemporánea de la telenovela brasileña examinando tanto las continuidades como las nuevas bifurcaciones y mezclas de los géneros, en sus interlocuciones de los sujetos-telespectadores y sus especificidades. O sea, examina cómo la cultura popular de masas, en su vertiente de las telenovelas continúa fundiendo antiguas tradiciones, ficcionales con elementos de universo popular e influjo venidos de otras ramas de la producción industrializada de la cultura, buscando el placer del telespectador y complejizando la cuestión de los valores ideológicos que cortan la sociedad moderna.

Las telenovelas con intenciones realistas y que casi siempre tratan ambientaciones regionales vienen de un ideario nacionalista, con intenciones críticas, que tuvo mucha fuerza en la cultura de los años 60 y posteriormente penetró en la televisión de los años 70. Esta línea todavía mantiene una presencia constante, y casi siempre las telenovelas con temática regional son éxitos de audiencia. Es clara la línea que une el éxito de «Roque Santeiro» (de Dias Gomes y Aguinaldo Silva) que logró la altísima media de 78% de audiencia en Rio de Janeiro y de 74% en Sao Paulo, con producciones como «Tieta» (1989-1990), «Pedra sobre Pedra» (1991) y «Renascer» (1993).

Por cierto, esta derivación del género forma parte de una «tradición selectiva» -en el sentido dado por Raymond Williams⁸- dentro de la cultura brasileña, tradición siempre valorada por los sectores cultos. Al mismo tiempo retrabaja con habilidad un imaginario presente en gran parte de los telespectadores. Aguinaldo Silva, autor de esta vertiente, tiene una clara percepción de esto: «‘Tieta’ habla del Brasil rural, un país que la mayoría de la población conoce bien o lleva en la memoria».⁹ Ya Benedito Ruy Barboza, otro escritor que forma parte de esta corriente, recicla las propuestas de los años 70 casi veinte años después en «Renascer»: «Yo asumí la vida del *tabaréu* (trabajador en la elaboración del cacao). Quería saber todo lo que hay detrás del chocolate. Acompañar al cacao desde la hora que es cosechado y recordar su auge. Esto es parte del Brasil que precisa ser visto».¹⁰

Pero si es clara esta continuidad y reiteración en el plano cultural más amplio, notamos que después del éxito de «Pantanal» ocurrió una fusión de esta concepción dramaturgica con una postura que se preocupa por el lenguaje visual de la telenovela. Y esto apuntó a algunas modificaciones significativas en este conjunto de producciones. Una generación audiovisual se formó en la última década adquiriendo competencia en el sentido de un «hacer televisivo», incluyendo, a pesar de las resistencias de la TV Globo, alteraciones imagéticas en la ficción de matriz melodramática. El lenguaje pasa a aproximarse más al cine, quebrándose ciertos tabúes, como el predominio del primer plano, o ciertas convenciones relativas a la iluminación, como por ejemplo la utilización de los personajes en escenas oscurecidas contra un fondo iluminado, o los actores en silueta. Jayme Monjardim, director de «Pantanal» explica el cambio: «En Globo existe un director de núcleo de horarios que llega y dice así: ‘Jayme, usted no puede grabar escenas como las que está grabando, son muy lentas... Tienen que ser más rápidas ... *Closes*, muchos *closes*... Usted no puede poner planos generales’. Existe en la TV Globo una metodología de dirección, un concepto de dirección, que es controlado por los directores. En Manchete la libertad es total».¹¹ Pero la postura, aun siendo reprimida por el aparato de producción más burocratizado, se va a expandir. La TV Globo percibe que el éxito de «Pantanal» estaba, en parte -ya que se mantenía en la dramaturgia los elementos infalibles del melodrama- asentado en la innovación visual, y pasa también a modificar sus rígidas normas. «Renascer» muestra ya estas alteraciones asimiladas por la principal productora de telenovelas, y la presencia de un consagrado fotógrafo de cine, Walter Carvalho, logrando tonos específicos a través de la iluminación. El cuidado diferenciado con los primeros capítulos, considerados cercanos en calidad a los de la miniserie, confirman la intención de cambio en el plano del lenguaje audiovisual.

Todavía en el universo del realismo podemos citar una telenovela de Manchete que consiguió una significativa repercusión con una propuesta distinta de la que delineamos y que tuvo en el interior del formato al género policial como elemento directriz. Se trata de «Coreo Santo» (1987), escrita por un periodista también autor de **romance-reportajes** de éxito sobre hechos policiales importantes. La tendencia ya había penetrado en el cine, en filmes como «Lúcio Flávio» y «Pixote», rodados por Louzeiro y dirigidos por Hector Babenco, y es accionada entonces por una emisora que trataba de llegar a la producción de telenovelas. «Coreo Santo» pretendió ser una **telenovela-reportaje**, y el autor quiso huir, por el policial y por la revelación del submundo carioca, de los excesos ficcionales que detentaba en la matriz folletinesca, siempre presente en las telenovelas: «Novela no es delirio ni fantasía. Ningún diálogo puede ser sinónimo de mentira. Si hay una cosa en la que no se miente es en la ficción».¹²

La misma Manchete insiste en este tipo de ficción televisiva con otras dos creaciones de Louzeiro: «Olho por olho» (1988), que obtiene poca respuesta de la audiencia; y en 1993, después de una situación de crisis y en la tentativa de resurgimiento de la emisora, aparece «Guerra sem fim», que nuevamente funde ficción y realidad con pretensiones periodísticas. Pero esta vez se da un paso adelante en el enfoque periodístico de la telenovela: es incluido un comentarista que interrumpe la narrativa, creando un momento de reflexión sobre los hechos. El camino futuro de las telenovelas mostrará si esta desviación exacerbada en el género dará desdoblamientos, o si constituye sólo una estrategia puntual de una emisora que hasta el momento no se consolidó en la producción de ficción televisiva.

Una modificación fundamental en la matriz melodramática del género es sin duda el surgimiento de las **telenovelas comedias**. Ocurre la emergencia de la farsa y la parodia en el interior de una construcción ficcional siempre marcada por la apelación a los sentimientos, a través de la dramatización exagerada de lo cotidiano y del misterio, y que tematiza relaciones amorosas conflictivas que envuelven clases antagónicas de la sociedad, así como inevitables mensajes morales.

En un análisis que abarca la cultura popular en América Latina, William Rowe y Vivian Schelling muestran cómo este pasaje del melodrama a la farsa en la telenovela latinoamericana constituye un fenómeno más general. Tomando el caso mexicano como referencia, muestran cómo la crisis de los años 80 se relaciona con cambios en la representación de la burguesía y con alteraciones de estilo. Recurriendo a una reflexión de Carlos Monsiváis, los autores señalan que la redefinición del melodrama «marca un cambio de percepción: el odio en las relaciones de clase dislocó la vieja emoción moral, y la única posibilidad futura es la parodia del género. La única cosa que queda de la antigua telenovela es el placer en deslindar un enredo barroco»¹³. Los cambios de estilo tienen sin duda otras determinantes que sobrepasan la explicación sociológica de los autores. Mas lo importante aquí es que notamos que la redefinición del melodrama no es únicamente brasileña, pudiendo ser vista como un hecho más amplio. Sin embargo los reajustes del melodrama siguen también los movimientos propios de las sociedades y de los campos culturales específicos de cada país.

La inclinación del género por la comedia surge de forma más acabada en un conjunto de telenovelas brasileñas en los años 70, con producciones como «O cafona» y «O Bofe», de Braulio Pedroso, autor de la precursora «Beto Rockefeller» en 1968/69. Pero se va a configurar de forma más característica, valiéndose de la modernización audiovisual, principalmente en las telenovelas del horario de las 19 horas en la década de los 80. Una serie de producciones teniendo en la dirección profesionales de la nueva generación audiovisual (como Guel Arraes y Jorge Fernando), son decisivas en la remodelación del género -«Guerra dos sexos» (1983), «Cambalacho» (1986), «Sassaricando» (1988), de Silvio de Abreu, y «Bebé a bordo» (1988) de Carlos Lombardo son algunos ejemplos.

Posteriormente la tendencia avanza al horario de las 20 horas, reservado a telenovelas «más serias» como la producción «Rainha da Sucata» (1990) también de Abreu.

En las telenovelas de Silvio Abreu se retoma la línea cómica de la ‘*chanchada*’ -una particular configuración que la comicidad asumió en el cine brasileño de los años 40/50, y que utilizaba mucho la parodia y el musical- pero el autor también va a buscar referencias variadas del cine en la música popular y en el circo. En síntesis, atraviesa diferentes géneros además de imponer un ritmo alucinante a la narrativa, exigiendo una dirección ágil y una producción que responda a la multiplicidad de acontecimientos, desde las colisiones de carros hasta los números musicales. Ocurre por tanto una desconstrucción del género melodramático. El drama confinado a la sala cerrada cede lugar a la risa, al absurdo, a la fragmentación de escenas, a los personajes insólitos. En verdad Silvio de Abreu, y posteriormente Carlos Lombardi -que fue su asistente de texto- operan una actualización con recursos de producción hasta entonces inexistentes en el audiovisual brasileño, de una tradición cómica fortísima en la cultura brasileña.

Hay una telenovela que merece ser destacada en este conjunto de **telenovelas-comedias**, «Que rei sou eu» (1989), de Cassiano Gabus Mendes. Gabus Mendes es un veterano que marca su presencia desde el inicio de la televisión brasileña, habiendo sido el primer director artístico de la extinta TV Tupi. El autor, fallecido en 1993, creó una telenovela de época, ambientada en el imaginario país de Avilan, un «folletín de capa y espada» como él mismo lo define, que tuvo cuidados especiales de producción: «parece producción americana. La ciudad escenográfica de Avilan, por ejemplo, fue enteramente construida en Jacarepaguá, en Rio de Janeiro, y sólo el castillo tiene 28 metros de altura. En la plazuela, además de las dos guillotinas, tiene todo el diseño de las villas antiguas, tiendecita, herrero, carruajes».¹⁴

La telenovela hacía referencias a la situación económica y política brasileña de la época: en Avilan imperaba la corrupción, el tráfico de rapé, había sido implantado un nuevo plan económico y los precios habían sido congelados. La oscilación del telespectador entre el país real y el ficcional aumentaron extraordinariamente la fuerza de penetración de la telenovela en un año de elección presidencial. No faltaron incluso aquellos que vieron relación entre la telenovela y la elección de Fernando Collor de Melo, cuya plataforma electoral se asentaba en el combate a la corrupción y a una solución mágica para el drama brasileño.

Y esta inclinación cómica de la telenovela facilita la aparición de otra vertiente, dirigida a la juventud, teniendo a este segmento y sus problemas como personajes centrales. La convergencia entre la cultura ficcional de masas y la juventud ya se había esbozado en los años 70, mas es en la década siguiente con algunos filmes como «Menino do Rio», dirigido por Antonio Calmon (1981) y con la serie «Armação Ilimitada», creada por el mismo director para la TV, que se concretiza la aproximación.¹⁵

En 1989 el fenómeno se amplía y surge la telenovela «Top model» (de Calmon y Walter Negrao), creando un universo ficcional -queriendo retratar a los adolescentes- en torno de dos polos: el de la vida de la playa, centrado en un hombre de 40 años -el ex-surfista Gaspar (Nuno Leal Maia), con sus hijos Ringo, Elvis, Jane Fonda- y el mundo de la alta moda, en torno de Duda (Malu Mader), jovencita pobre que tiene como sueño brillar en las pasarelas.

Pero la preocupación por los jóvenes -considerados por los publicitarios como un segmento del público estratégico y en ascenso- hace que TV Globo continúe por este camino, llegando a producir un gran suceso, «Vamp» (1991), una vez más bajo la autoría de Calmon y la dirección de Jorge Fernando. La

telenovela mezclaba a la historia de dos viudos, cada uno con seis hijos y que forman una sola familia, con extraños e hilarantes vampiros, cantores de rock, muchos efectos especiales, tratando de agradar al sector joven del público. Buscando un humor de patrón audiovisual exquisito, Globo no dudó en traer de los Estados Unidos al maquillador Bob Clark, que preparó la transformación del vampiro Wlad (el actor Ney Latorraca) en un cachorro, lo que requirió efectos y filmaciones especiales. Como resultado tuvimos a «Vamp» superando, en Rio de Janeiro, los programas de mayor audiencia de la TV Globo -el «Jornal Nacional» y la telenovela de las 20 horas- consiguiendo la marca de 54 puntos en el IBOPE. Con «Vamp» se lograba así un buen nivel de entretenimiento del género y de la utilización de la parodia, ocurriendo una inmersión aún más explícita de la telenovela en la cultura mundializada principalmente por el cine norteamericano. Pero no dejaba de tener elementos que remitiesen a la situación brasileña.

Calmon, un cineasta que se inició en el Cinema Novo, con sus preocupaciones sociales, y que asumió integralmente la diversión televisiva, no escondía totalmente sus orígenes «Vivimos una situación de corrupción y falencia de los modelos políticos. Es cada vez más agresivo ver el rostro de los ricos en las columnas sociales y los escándalos financieros impunes. Esto es tan obvio que puse a los ricos como los vampiros».¹⁶

Las **telenovelas-comedias**, como vimos, varían dentro de un abanico de opciones que trabajan con tradiciones semejantes a la comicidad (farsesca o con condimentos más contemporáneos), el siempre presente melodrama, el cinema americano y el mismo cinema brasileño -resultando en configuraciones específicas conforme el momento social del país, la formación de sus autores y los segmentos de público que se proponía alcanzar.

Mas es el **folletín modernizado** el que constituyó el eje más duradero y eficiente de la ficción televisiva diaria. Poner en acción un ‘novelón’ es un recurso siempre seguro para la TV Globo, que en verdad alterna en el horario de las 20 horas este tipo de ficción con las telenovelas realistas, siendo aún una experiencia el intento de enrumbar por la comedia o algún otro género. Producciones de los años 80 como «Agua viva (1980, de Gilberto Braga), «Corazón alado» (1980/81), la telenovela de Janet Clair, una precursora y verdadera matriz dramática de este tipo de texto -y así mismo de la segunda versión de «Selva de piedra (1986, original de J. Clair) atestiguan la fuerza de la corriente. El autor Aguinaldo Silva inclusive deja clara su opción de escribir «folletines desvariados», en contraposición al «realismo», cuando realiza «O outro» (1987).» Ya estaba irritado con esta historia de ‘novela protesta’. Quise hacer un gran entretenimiento: un novelón con todos los clichés obvios del folletín clásico».¹⁷ Se percibe que el momento es de una madurez de confección del texto dramático para la telenovela, y que los autores se permiten experimentar más de una línea dentro de las opciones del género y sus subdivisiones.

En 1989 una telenovela de Gilberto Braga va a movilizar la audiencia de forma profunda: «Vale todo». La producción representaba un abanico de personajes osados, una joven pareja sin escrúpulos que utilizaba todos los recursos para subir en la vida (María de Fátima, interpretada por Glória Pires, y César, personificado por Carlos Alberto Ricelli), un mundo empresarial deteriorado en términos de valores éticos, y una gran villana, la millonaria Odete Roitman en una creación memorable de Beatriz Segall. Fueron accionados todos los ingredientes que llamaban la atención de la opinión pública, elementos que inclusive entraron en ebullición en la década siguiente, originando una forma cultural que marcó aquel año. «Vale todo» consiguió más de 70% de audiencia nacional, colocándose por lo tanto atrás del gran éxito que fue «Roque Santeiro».

La trama se encaminó hacia un final de misterio en torno del asesinato del personaje Odete Roitman, con un secreto mantenido en suspenso por la emisora, que llegó a la exquisitez de tener cinco versiones escritas para la secuencia que develaba el asesinato. El resultado fue una fuerte expectativa, terminando -luego de una larga trayectoria de 250 capítulos- por generar apuestas en lugares públicos, bares y restaurantes, en el día de la transmisión del capítulo decisivo. Un final en el que la criminal -Leila (Cassia Kiss)- y su marido, un alto ejecutivo sin carácter -Marco Aurelio (Reginaldo Farías)- escapan impunes y abarrotados de dólares, colocan elementos explosivos adicionales en el universo creado por la ficción melodramática.

Mas la inserción de temas polémicos, de la desnudez presente en «Pantanal» y «Reina de la Chatarra», entre otras y de las inversiones en la moral de los melodramas, no garantizan un resultado totalmente seguro para autores y emisoras. Los intentos de hacer cada vez más contemporánea la ficción seriada diaria, que obsesiona a los brasileños, no siempre aciertan. Un ejemplo claro, ya citado es el tropiezo de «El dueño del mundo», frente a la simple «Carroussel». La historia enfocaba un poderoso cirujano plástico que seduce y desvirginiza a una joven ingenua y de origen suburbano. Hubo reacciones -conforme anotaron las investigaciones y las manifestaciones públicas de los telespectadores- en los dos extremos del abanico de segmentos sociales. Surgieron críticas tanto en lo referente al diseño, considerado exagerado, del médico Felipe Barreto (Antonio Fagundes) -«símbolo de todo lo que hay de poredumbre en la clase dominante, el irrespeto por los ‘comunes mortales’» (18), como decía el autor- como a la composición de la heroína y víctima Marcia (Malu Mader), reflejada por las clases C y D, por su falta de carácter al entregarse al villano. O sea, parece haber ciertos límites para la modernización de la telenovela en términos de incorporación de temáticas, como también para la quiebra de las reglas del melodrama que ya hacen parte del imaginario del receptor, componiendo un cuadro de referencias culturales para su lectura. Frente a estos problemas, escritor y emisora tuvieron que efectuar algunas correcciones de rumbo en la telenovela.

Dentro de estas estrategias de la producción para hacer el melodrama gradualmente sintonizado con cuestiones contemporáneas y de impacto, la situación se torna aún más compleja, asumiendo tonos trágicos, con la producción «De corpo e alma» (1992/93). La escritora Gloria Perez montó un melodrama pesado, sombrío, que envolvía temas extraños como el amor de un juez por la portadora de un corazón trasplantado de su amante, y la relación de señoras aparentemente pacatas con jóvenes que viven de hacer *strip tease* en boites para mujeres, y que en verdad se deslizan hacia la prostitución masculina. El cuadro se completaba con maridos opresores que eran ridiculizados y amas de casa que querían librarse del universo doméstico. «De corpo e alma» remecía por lo tanto problemas delicados en un producto ficcional que se dirigía a públicos amplios y variados.

Ocurre entonces una tragedia que acentúa el choque por lo extraño que la telenovela pretendía causar: la actriz Daniella Perez, hija de la autora, es asesinada por el actor Guilherme de Pádua, con quien se relacionaba en la ficción. Los reflectores se dirigieron entonces hacia una producción que hasta aquel momento no estaba consiguiendo destacar como un gran suceso. La superposición de los planos de lo real y lo imaginario llegaron a un límite, el involucramiento del público con el caso policial amplificaba la intensa relación que siempre se establece con la telenovela.

Así, si en «Vale tudo» tuvimos una sinergia entre ficción y vida social, política y sus valores morales, en «De corpo e alma» el lado más ‘negro’, perverso del melodrama se combinó con la crónica policial, con el sensacionalismo, movilizándolo de otra forma a la audiencia. Inclusive hizo emerger un conservadurismo en relación a la autora y su novela, como también pedidos públicos de una estricta justicia

para con el asesino. El propio propietario de la TV Globo, Roberto Marinho, tuvo consideraciones respecto a la «exageración» de la «permisividad de costumbres» en el mundo contemporáneo, lamentando la desaparición de un tipo de «cinema de una moral extraordinaria» (el americano de los años 40, con su código de honra), y sentenció: «Esta última novela, «De corpo e alma», a mi modo de ver pasó un poco de los límites permisibles. Yo creo que la TV Globo está alertada para no exagerar en esa permisividad.»¹⁹ La voz del dueño -un empresario de 88 años, con una trayectoria marcada por una postura política conservadora- imponía claramente las reglas para el movimiento de la telenovela: no se trataba de «estacionar el tiempo», pero tampoco se permitiría el libre curso del imaginario de los autores y espectadores de un país modernizado, no obstante atravesado por profundas fracturas sociales y culturales.

Este posicionamiento contemporáneo de los géneros de la telenovela brasileña, combinado con una visión histórica de su proceso de sedimentación, permite aprender los caminos y cristalizaciones del melodrama, que acompañó las alteraciones de la cultura y del proceso social brasileños en estos últimos 33 años en que convivimos con esta modalidad de ficción televisiva diaria. Y demuestra con claridad, cómo una forma cultural absorbe los cambios del país y de los campos artísticos que convergen en su elaboración. La telenovela continúa entonces exhibiendo fuerza cultural e industrial, sigue reinando con tranquilidad en el universo ficcional de la televisión brasileña.

TRADICIONES, MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

El análisis de la telenovela brasileña nos conduce finalmente a pensar más detalladamente la cuestión de la modernización y de la modernidad en un país latinoamericano, tratando de captar la situación contemporánea de la producción de la cultura industrializada. Cuando hablamos de la modernización del sistema audiovisual y de la producción de telenovela en particular pensamos en los procesos de racionalización, incorporación de la técnica y como consecuencia de la formación de un **patrón audiovisual** que se formó en la televisión brasileña, acompañando un proceso más amplio de alteraciones en la producción de la cultura mundial. Pero esta situación consecuyente de cambios societales exige una mayor complejidad de la reflexión sobre la cultura, particularmente de las interacciones entre lo tradicional y lo moderno.

Varios autores latinoamericanos y anglosajones han contribuido a esta reflexión²⁰, acentuando la necesidad de pensar las nuevas articulaciones entre la cultura de masas y la cultura popular, así como el accionamiento de las tradiciones por las producciones modernas. Podemos recordar aquí los trabajos de Jesús Martín-Barbero que utiliza la noción de «matrices culturales» que atraviesan las producciones de la cultura de masas y activan la memoria de los sujetos telespectadores; así como Néstor García Canclini con sus reflexiones sobre los entrecruzamientos entre lo tradicional y lo moderno, o los procesos de «hibridación» de «mezclas culturales» de la cultura moderna, con lo popular interactuando con la modernidad, y constituyéndose de forma compleja por la utilización de elementos de diversas clases y naciones.

Pero todavía debe avanzar el análisis. Debemos estar atentos a la gradual ampliación de la producción y consumo de la cultura en esta segunda mitad del siglo. Fue significativa en este período la aparición de una '*cultura pop*' así como el surgimiento de oposiciones a ciertas formas de pensar y concepciones estéticas del período moderno, o más precisamente del llamado «alto modernismo». En verdad ocurre una profundización del período moderno que acabó por llevar a una separación cada vez menor entre cultura de masas y cultura «cult», o alta cultura. Se hace inevitable entonces la aparición de la discu-

sión sobre la pos-modernidad. García Canclini toca esta cuestión fundamental y «concibe la **postmodernidad** no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún aparenta asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva».²¹

El pensamiento inglés, marcado por los fundadores Richard Hoggart y Raymond Williams y por el desarrollo de los *cultural studies* también confiere un peso significativo a las **tradiciones presentes** en las formas de la cultura contemporánea, y avanza hoy en la cuestión de la pos-modernidad. Para Featherstone, pasamos en esta segunda mitad del siglo por una serie de cambios en la producción y consumo de la cultura, así como en las prácticas cotidianas, lo que apunta a una realidad que muestra continuidades con el período anterior, pero también se diferencia de él y presenta una combinación de prácticas, experiencias y rasgos culturales pre-modernos, modernos y pos-modernos. Un aspecto que Featherstone destaca sólo para ejemplificar, sería la persistencia de «elementos de tradición carnavalesca pre-industrial»²² en la cultura de consumo, su transformación en las imágenes de la cultura de masas de la contemporaneidad.

Podemos por tanto volver a la reflexión sobre la televisión y la telenovela brasileña, considerando tanto la presencia de tradiciones en una forma cultural modernizada, como alteraciones de estilos que surgen como marcantes de las producciones pos-modernas: el exceso en la composición de las imágenes y sonidos, la **ironía**, la presencia constante de la **parodia**, el **collage**, la acumulación de **situaciones**, en fin, un cierto **eclecticismo**. En algunos segmentos de la producción de la televisión brasileña este cambio estilístico es claro, explícito, como en algunos programas de humor realizados por las nuevas generaciones del audiovisual, y en la avalancha de imágenes de MTV.²³ Pero este nuevo hecho cultural no dejó de afectar también a las telenovelas.

En segmentos de la producción de telenovela que aquí analizamos quedan patentes el accionamiento de tradiciones y los cambios de estilo. La presencia de tradiciones orales, de un imaginario popular rural y regional -tanto en términos de la temática como del dejo en el lenguaje hablado por los personajes- fueron elementos clave del éxito de «Tieta» (basada en un romance de Jorge Amado) como de otras varias producciones. Ya la esencia de lo cómico muestra con claridad la incorporación de elementos excesivos tomados de la farsa teatral y de los filmes slapsticks, como la constante utilización de situaciones marcadas por el absurdo y por el 'pastelón', como sus conocidas guerras con tortas de crema. En las telenovelas de Silvio de Abreu encontramos estos elementos básicos del humor popular, combinados con recurrentes situaciones del cine norteamericano así como del italiano.

En el segmento dirigido a las juventudes -como fue anotado- el recurso al imaginario cinematográfico mundial es aún más acentuado y se mezcla la parodia con una cierta ironía que se asienta en un diálogo con el conocimiento de la cultura mediática por una parte de los espectadores. Si sólo volviéramos a «Vamp» y viéramos los nombres de los personajes: los hijos del exsurfista Ringo, Elvis, y Jane Fonda son claras referencias **pops**; el vampiro Vlad en verdad se llama Wladimir Polanski, remitiendo al director polaco, que además realizó también una parodia semejante («La danza de los vampiros»), la madre de la inmensa familia de la telenovela recibe el nombre de Carmen Moura, en el caso una citación «erudita» ya que remite al espectador a una actriz que trabaja con el cineasta español cult, Pedro Almodóvar. Y los ejemplos abundan, reforzando la idea de que la telenovela, forma cultural

considerada tradicional, en verdad opera hoy con elementos visuales y de lenguaje que la remiten al centro de la condición posmoderna.

Armand y Michele Mattelart también abordan una cuestión fundamental para la comprensión de la telenovela: el proceso de desterritorialización que acompaña la mundialización de la cultura contemporánea, que «ciertos géneros constituyen matrices universalizables, aunque bajo la condición de combinar rasgos identificadores de su filiación narrativa, con el nuevo elemento técnico, foco de emulaciones perpetuas, productor de efecto de modernidad». Y a pesar de que apuntan correctamente la presencia de lo que denominan «supergénero», esto es, una «fusión de elementos constitutivos de varios géneros de un mismo producto», resaltan que «el melodrama, de hecho bajo una matriz industrial, revela cada vez más su potencial de universalidad».²⁴

La telenovela brasileña toma por tanto su energía ficcional, que tiene resonancia en los mercados interno y externo, de esta capacidad que tuvo de mezclar una matriz universal con particularidades nacionales, sin dejar de incorporar las innovaciones técnicas y las tendencias más actualizadas, tanto en el plano del lenguaje televisivo como en el de las temáticas. Todas sus variantes son en verdad una hábil combinación de géneros, teniendo el melodrama como base, pero integrándolo con otras posibilidades ficcionales. Para lograr el espacio audiovisual mundializado las telenovelas sufren alteraciones -se efectúa el doblaje, se reduce el número de capítulos, se suprimen las escenas muy específicas- que buscan hacerlas más próximas al cuadro de referencias culturales de los espectadores de América del Norte y Asia. Modernizada, mundializada, ya con rasgos estilísticos pos-modernos, la telenovela brasileña consiguió una sintonía con su tiempo y va proyectando el imaginario producido por un país en crisis en una escala planetaria.

(Traducción: Ana María Cano)

NOTAS.-

1. Sobre la expansión de la cultura de masas, de la publicidad y la televisión en Brasil ver ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1988; MATTELART, Armand y Michele, *O carnaval das imagens*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1989; RAMOS, José Mario Ortiz, *Cinema, Televisao e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*, tesis de doctorado, Sao Paulo, PUCSP, 1990. Datos más recientes en *Anuario Brasileiro de midia 92/93*, SP, Editora Meio é Mensagem.
2. Sobre la telenovela ver ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia H. Simoes y RAMOS, José Mario Ortiz, *Telenovela -história e produção*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1989; FERNANDES, Ismael, *Memória da telenovela brasileira*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1987; Campedelli, Samira Youssef, *A Telenovela*, Sao Paulo, Editora Atica, 1985; FADUL, Anamaria (editado por), *Ficção seriada na TV - As telenovelas latinoamericanas*, Sao Paulo, ECA-USP, 1993.
3. Ver en *Telenovela - história e produção*, op.cit. p. 108, que estas telenovelas producidas por SBT oscilaron en torno de los 10% de audiencia contra los 40% o 50% de las producciones de la TV Globo en el mismo periodo.
4. Cf. «Silvio Santos dice que su emisora va a continuar en la brega para sobrevivir», *Folha de Sao Paulo*, 9/06/1991, p. 6-1.
5. Ver MAZZIOTTI, Nora «Acercamientos a las telenovelas latinoamericanas», en *Ficção seriada na TV As telenovelas latinoamericanas*, op.cit
6. Cf. Sérgio Augusto, «Carroussel crea la 'Villa Sésamo' cucaracha», *Folha de San Paulo*, 16/06/1991, p. 6-4.
7. Cf. «Índice de 'Pantanal' é manipulado, diz autor», *Folha de Sao Paulo*, 13/05/1990, p. E-7.
8. Ver WILLIAMS, Raymond, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
9. Cf. «Feitiço aprovado», *Veja*, 6/09/1989, p. 91.
10. Cf. «A saga de um coronel baiano que vive entre a fábula e a realidade» *Jornal do Brasil*, *Revista TV* año 2, n° 90. 06/03/1993, p. 6.
11. Cf. «O director que ameaça a Globo», entrevista con Jayme Monjardin *Jornal do Brasil*, 13/05/1990, *Pcaderno* p. 13.
12. Cf. «Receitas opostas», *reviste Afinal*, 30/06/1987, p. 36.
13. Cf. ROWE, William, SCHELLING Vivian, *Memory and Modernity - Popular culture un Latin America*, London NY,

Verso 1991, p. 111.

14. Cf. «Um Brasil de capa e espada» Jornal da Tarde, S. Paulo, 21/01/1989 p. 19.

15. Ver sobre la ficción para la juventud RAMOS, José M. Ortiz, Cinema, televisao e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil, op.cit.

16. Cf. «Ha vampiros por aí», entrevista de A. Calmon para Veja, 8/01/1992, pp. 7-8.

17. Cf. «Receitas opostas», op.cit., p. 36.

18. Cf. «Marcia, ou seja, Isaura», entrevista con Gilberto Braga que compone la materia «O troço do dono», Isto E' Senhor, 12/06/1991, p. 67.

19. Cf. «Marinho alerta Globo para 'permissividade'», Folha de Sao Paulo, 5/02/1993, p. 4-3.

20. Algunos autores nos sirvieron de referencia en esta reflexión: GARCIA CANCLINI, Néstor, «Culturas híbridas - Estrategias para entrar y salir de la modernidad», México, DF., 1989; MARTIN BARBERO, Jesús, De los medios a las mediaciones - comunicación, cultura y hegemonía, México, Gustavo Gili, 1987; WILLIAMS, Raymond, op.cit. y Television Technology and cultural form, New York, Schoken Books, 1974; FEARHERSTONE, Mike, Consumer Culture and Postmodernism, London, Sage Publications, 1991.

21. Cf. GARCIA ACANCLINI, N. op.cit., p. 23.

22. Cf. FEARHERSTONE, M., op.cit., p. 22.

23. En el artículo «Cultura popular de massa, ficção audiovisual e a questao do pós-moderno», revista Margem, n° 2, nov. 1993, Sao Paulo, Faculdade de Ciências Sociais e la PUC-SP, Educ., abordo más detalladamente estas alteraciones de la producción de masas mundial y de la televisión brasileña.

24. Cf. MATTELART, A. y M., op.cit. pp.193-194.