

ESE INMENSO SALÓN DE ESPEJOS TELENOVELA, CULTURA Y DINÁMICAS SOCIALES EN COLOMBIA

Germán Rey

“Los detractores de las telenovelas son gente que vive atada a viejos esquemas culturales. Gente que no disfruta bailar pegados, que no canta El Rey cuando se pasa de tragos, que no se pone sentimental cuando oye “Adiós muchachos compañeros de mi vida”, que no se emociona escuchando un buen bolero de la Guillot.

Estos aristócratas de la cultura sólo quisieran obras para el disfrute de las minorías. No entienden que las especies populares, a veces desapreciadas y escarnecidas, forman parte también de nuestra cultura. No se han dado cuenta que ya resulta anticuado encerrar el concepto de cultura dentro de cánones rígidos y pensar que cultura es sólo aquello que pertenece a las artes tradicionales como la pintura, la escultura, la música clásica y la alta literatura. Cultura es más bien el producto intelectual, material y espiritual que generan los grupos sociales.”

Delia Fiallo

Cuando en 1936 el General Rojas Pinilla pudo observar con sorpresa, no de militar sino de niño, las transmisiones en circuito cerrado de los juegos Olímpicos de Berlín, pensó que algún día este invento maravilloso debía ser llevado a Colombia.

Casi veinte años después habiendo pasado de ser un general de sorpresas a un general con poder dio la orden de hacer realidad el invento que había conocido en Alemania. Se unieron entonces factores muy disímiles: la tenacidad de un joven melómano, las exigencias de una topografía imposible que ha hecho que en Colombia se levante la red de transmisión más grande del mundo y el cambio furtivo y azaroso de unas cajas de equipos de la Siemens que originalmente iban hacia el Líbano y tomaron el rumbo de Bogotá.

Tal como había sucedido en los propios orígenes de la televisión, cuando un inventor afebrado y obsesivo transmitió una cruz de Malta de una habitación a otra a los incrédulos miembros de la Real Sociedad de Ciencias de Londres en una buhardilla del Soho, en mayo de 1954 se llevó a cabo la primera prueba de transmisión entre Bogotá y Manizales.

Una figura en movimiento y la primera página del periódico El Tiempo fueron las imágenes, bastante premonitorias de la innovación.

A las nueve de la noche del 13 de junio de 1954, una fecha emblemática por muchas razones, sobre todo por las del poder, se realizó la primera transmisión de televisión en Colombia. Junto al Himno Nacional y las palabras del Teniente General se oyeron las notas de un recital de violín de Frank Preuss, las risas de una comedia, un reportaje con colombianos desde Nueva York y «El niño en el pantano» una obra breve adaptada para televisión de un cuento de Bernardo Romero Lozano.

Las primeras décadas de la televisión estuvieron marcadas por el auge del teleteatro que presentó de manera heroica obras de Sófocles o Víctor Hugo, de Ibsen, Wilde o G. Bernard Shaw a una audiencia que apenas se embarcaba en acelerados y traumáticos procesos de modernización e ingresaba de forma desordenada a las crecientes demandas de la vida urbana. Un teleteatro que era consecuente con una visión de la televisión unida a las definiciones del Estado y orientada por unos objetivos culturales que se debatían entre la tradición española -bastante solemne y retórica- de años anteriores y los primeros

escarceos de la comercialización. Sin que aún se tuviesen en el horizonte los requerimientos que los mercados han alcanzado en nuestros días ya se insinuaba una larga réplica entre Estado y mercado, o mejor, una compleja tensión que buscaba demostrar una realidad totalmente blasfema e impensable para esos momentos: los vínculos entre industria y cultura, comercialización y espíritu, iniciativas privadas y omnipresencia estatal.

Sería muy interesante comprobar cómo el teleteatro de los primeros años de la televisión tuvo también su papel en la renovación de una tradición demasiado conservadora y clerical de la cultura y en general de la vida, introdujo fisuras en el pensamiento tradicional, rompió los cercos de un teatro cerrado para acercarlo a grandes audiencias y evidenció otras formas de vivir marcadas posiblemente por unos ideales de libertad más profanos y racionales y por tanto más modernos. De otro modo no es explicable que se hayan montado para la televisión de los años cincuenta obras como «Padre» de Strindberg, «El enemigo del pueblo» de Henrik Ibsen o «El matrimonio» de Gogol. Quizá de entonces provengan las censuras morales de la televisión como instrumento desvergonzado y peligroso que se vinieron a juntar con las de otras formas expresivas que al expandir sus campos de presencia popular disminuían las adhesiones de las feligresías (religiosas, políticas y de clase).

En marzo de 1963 se produce la primera telenovela colombiana «En nombre del amor». Reunía elementos más propios del melodrama: amores furtivos y prohibidos, jardineros que hacían las veces de Celestina, muros infranqueables con hiedras evocadoras y por supuesto una mujer bella que rehuía con tanta vehemencia el encierro del convento como añoraba los abrazos del amor. Se trataba de la adaptación de un radiolibreto cubano adaptado y dirigido para televisión por Eduardo Gutiérrez que tuvo para ese entonces la impensable duración de 24 capítulos transmitidos tres veces a la semana al comienzo de la noche.

La telenovela fundadora tenía todos los visos de la premonición por sus relaciones con el radioteatro y sobre todo por los contenidos de su dramaturgia, su formato, los manejos de tiempo y su ubicación horaria.

Si el teatro y el teleteatro tuvieron una importancia en el desarrollo de la televisión y específicamente en la orientación del melodrama nacional no fue menor la incidencia del radioteatro.

Con más años la radio tuvo un desarrollo importante en Colombia por varios motivos: acogió desde muy temprano un esquema privado que le ofreció posibilidades de expansión, sintonizó efectivamente con las audiencias, superó las barreras de la geografía, popularizó mucho más que la prensa su recepción y se inscribió rápidamente en las rutinas cotidianas de los escuchas acompañando una soledad y unos rituales laborales que ya eran resultados de una época también muy diferente.

El radioteatro empezó a movilizar audiencias importantes de una manera persistente, a generar unas ceremonias de su recepción que sólo tendría equivalente -por la fortaleza de sus adhesiones y el seguimiento de sus ensoñaciones- con los movimientos de las audiencias del melodrama que se expresan en fenómenos como la resemantización del melodrama reubicándolo de otro modo en la cotidianeidad, las emociones puestas en las fortunas o desventuras de los personajes o la fractura apasionada de las regulaciones del tiempo para seguir los avatares del drama. Pero no fueron solamente esas las razones para la conexión entre radioteatro y telenovela. Fueron sin duda las proximidades de los relatos, las conexiones vitales que expresaban sus dramaturgias: desde el amor a la aventura, desde la trasgresión de las normas hasta las afirmaciones de lo institucional.

Existían por supuesto otros motivos que afianzaron las conexiones: una buena parte de los actores de la televisión habían tenido experiencia en los radioteatros y los fervores que suscitaban estos últimos fueron poco a poco desplazándose a los melodramas televisados.

Un hecho importante vendría a corroborar cómo con el inicio de la telenovela se produciría un cambio trascendental en las lógicas de los géneros, de la inversión económica y publicitaria, de la producción televisiva y, por supuesto, también de los gustos. Transformaciones que estuvieron antes de la telenovela y se desarrollarían aún más después.

Hasta 1961 el 70% del presupuesto de la televisora nacional estaba destinado fundamentalmente al pago de actores y a la producción de teleteatros en vivo. A comienzos de 1963 el director de la televisora cierra transmisiones y recorta dos millones de pesos del presupuesto destinado al pago de artistas, guionistas y extras de los programas de planta. Lo más interesante es que el acontecimiento revela una serie de problemas más agudos: la necesidad de disminuir los subsidios estatales y promover la comercialización de la programación, la tendencia a aumentar la participación de las agencias de publicidad y empezar a pensar en la libertad de canales, los requerimientos para asumir el papel de unos objetivos más culturales para la televisión estatal y enfatizar en la recreación accesible a las audiencias. Pero también empezaron a surgir otros debates que aún no cesan con el paso del tiempo ni en la televisión colombiana ni en la industria audiovisual internacional. Por ejemplo los debates referidos a la relación entre calidad y audiencia, al carácter educativo de la televisión y los alcances de la acción de las televisiones públicas, a los sistemas reglamentarios y el orden de las libertades. En el fondo se empieza a producir una profunda renovación de los géneros consecuente con las renovaciones de las lógicas económicas y de los gustos. No es curioso entonces que este episodio suceda precisamente en el mismo momento en que empieza la historia de la telenovela en el país.

La producción televisiva también se modifica. Es la década que verá aparecer otras compañías de producción, una de las cuales, RTI, tendrá un papel central en el acercamiento de la televisión a la literatura (ya no tanto al teatro como al cuento y la novela especialmente colombiana y latinoamericana), en la realización de miniseries y especiales como «Tiempo de morir» de Gabriel García Márquez o «Mi alma se la dejo al diablo» de Germán Castro Caycedo. Producciones que se caracterizaron por el trabajo en exteriores, el cuidado de la puesta en escena y la calidad técnica.

La irrupción de la telenovela va creando no sólo un género que progresivamente se fortalece, sino un dispositivo particular de producción televisiva e inversión económica y un objeto cultural que amplía intensivamente su consumo.

Se empieza a producir un relato que con los precedentes ya mencionados del teleteatro y la radionovela se desprende paulatinamente de ellos para encontrar los territorios de una nueva narrativa audiovisual y su especificidad como producto cultural de resonancias populares y masivas. Estas modificaciones del relato obviamente van acompañadas de otras transiciones necesarias y totalmente próximas. Es más, se trata de transiciones que ayudan a configurar el género. De la realización en vivo se pasa poco a poco a la grabación. Se produce una variación sustancial de los tiempos y los ritmos. Se aminoran los tiempos de ensayo, las emisiones se hacen más seguidas hasta lograr su continuidad diaria, se va prolongando la duración de la obra (hasta alcanzar unos parámetros internacionales que facilitan su comercialización décadas más adelante como también la racionalización de sus costos, el ingreso suficiente de dinero por pauta publicitaria) e inclusive la telenovela empieza a generar sus propias condiciones de realización. Unos rituales que acompañan desde la construcción dramática de los melo-

dramas hasta la cotidianeidad (exigencias corporales, de dedicación, de interrelación de oficios) de los diversos participantes en la realización. Ya en la década de los sesenta aparecen una serie de exigencias de los productores en cuanto a los impactos de la salud en la necesaria continuidad de la historia que años antes habían sido corrientes en la producción cinematográfica hollywoodense, que inclusive compaginaba las fases de la filmación con los ciclos menstruales de sus actrices. Los cuerpos representados por la ficción, cuerpos deseados, cuerpos exaltados, sujetos del amor o de las perversiones casi siempre ingenuas son tan reglamentados por la imaginación como ordenados por la economía. Un recorrido por los parágrafos de los contratos nos podría indicar, con clarividencia y sorpresas, las demandas del nuevo producto audiovisual.

DE SEPARACIONES Y ENCUENTROS

La década de los sesenta encuentra una telenovela que aún trabaja sobre los libretos del radioteatro y obedece a sus exigencias narrativas en un medio que empieza a desbordarla desde muchos flancos. Desde la orilla de las exigencias audiovisuales hasta las rutinas de su producción televisiva. El desbordamiento definitivo se dará cuando se encuentren las lógicas económicas con los veredictos entusiasmados del gusto.

Se puede sin embargo afirmar que desde los propios inicios la telenovela colombiana estuvo muy unida a la obra literaria, quizá como una herencia recibida de los tiempos del teleteatro, de la formación de sus iniciadores y de las comprensiones culturales predominantes a mitad de siglo en las élites nacionales. En 1965 RTI realiza *Un mil francos de recompensa* de Victor Hugo adaptada por un hombre de teatro como Santiago García e *Impaciencia del corazón* de Stefan Zweig dirigida por el pionero Eduardo Gutiérrez. En 1968 se produce -nuevamente por RTI- *El buen salvaje* la novela con la que Eduardo Caballero Calderón ganara el Premio Nadal de novela con Jorge A. Triana como actor.

En este encuentro de la televisión con la literatura o mejor en esta otra visibilidad de la literatura ganada para las estéticas audiovisuales a pesar de las críticas de traición de unos y el alborozo de otros se producen una serie de fenómenos destacados. Un grupo de creadores y actores de formación más seria y experimental se involucran en la televisión, lo que dará forma a unos vínculos complejos: la televisión impone un lenguaje y unas reglas diferentes a las del teatro. El peso de esta relación y de sus dificultades, de sus aciertos e incomprensiones tendrá un papel importante en la historia de la televisión colombiana y sobre todo en la crónica de su manera de narrar y le exige otras reglas de existencia a la literatura encerrada hasta el momento en el libro o en la ejemplificación pedagógica de la escuela. Las interacciones entre literatura y telenovela están encuadradas dentro de un conjunto de fenómenos destacados: el encuentro entre obra de arte, reproductibilidad y mercado prefigurado con lucidez por Walter Benjamin, así como en las mutuas interpenetraciones de relato literario y objeto masivo que hace patente las conexiones conflictivas entre culturas populares y culturas masivas.

(1976) cuenta en la ficción los avatares de una transición definitiva: aquella que hizo de un país campesino un país de migraciones internas, de tradiciones premodernas una sociedad de urbanización creciente y conformación de grupos culturales híbridos. Es el mismo país que acaba de salir de un período terrible de violencia y que sedimenta aún más la pobreza de sus habitantes, la modernización de sus instituciones y los lastres de una política convencional y retraída. Lo central es que los personajes de la ficción le hablan a unos personajes de la realidad que experimentan semejantes desasosiegos y preguntas similares. Si el protagonista de los medios en la década anterior fue el radioescucha del campo, participe de ese proyecto tan épico como frustrado de las escuelas radiofónicas de Sutatenza, ahora es el televidente urbano, miembro de la clase media, empleado y en cierta forma obrero y desempleado. Es el habitante de barrios que permanentemente se modifican dando lugar a un continuo desplome de la identidad ciudadina pero también de aquellos que empiezan a aparecer en las zonas periféricas, los cinturones de miseria que avanzan del «paroi» a la antena de televisión.

La condición social del cambio encuentra en las gramáticas del melodrama un recinto apropiado para «decir verdad»: las dificultades de la ciudad, las nostalgias del campo, las costumbres que son vulneradas por otros valores, la condición del desarraigo, la figura desplazada y sufriente de la mujer forman parte del imaginario que se está consolidando en el cambio pero también son elementos estructurantes del melodrama. Dentro del cambio social opera la identidad ofrecida por el melodrama. En la fragmentación cultural, el reconocimiento, que es según Jesús Martín Barbero el centro mismo del melodrama.

«Casi un extraño», la primera telenovela que se transmite diariamente, «Dos rostros una vida», «Crónica de un amor», «Candó» y «Cartas a Beatriz» son algunas de las telenovelas de la época que ya se contextualizan más fuertemente en la realidad colombiana. Es una versión comprometida e ingenua, afanada por las modificaciones de las que sólo insinúa unas claves e inventa otras. Ya para entonces los gustos empiezan a inclinarse a favor de la telenovela. Los gustos de la mujer que combina con padecimientos personales y familiares hogar y trabajo, del hombre que observa los nexos entre educación y movilidad social y que transita por una ciudad que apenas comprende y que inclusive le es agresiva, del joven o de la joven que no se identifica plenamente con un pasado que ya no es el suyo ni con un futuro que es mucho menos previsible que el que existía en el mundo de sus padres. De unos padres que muchas veces también tuvieron como en la telenovela «destino... la ciudad».

La década de los setenta supuso una renovación tecnológica impresionante en el medio televisivo pero también la introducción de la telenovela en unas formas de producción económica más sofisticadas que en la década anterior y preparatoria del despegue definitivo que en este campo se vivió en los ochenta que obviamente tendría repercusiones profundas en el género y en sus conexiones con otros espacios de la vida social

POLIFEMO ENTRE PUCHEROS

Los años 70 se inician con el comienzo de las transmisiones vía satélite, la posibilidad de utilizar el control remoto y la grabación desde estudio. La década cierra con la introducción de la televisión a color. La adaptación de “La vorágine” la obra de José Eustasio Rivera y la producción de «La mala hora», la novela de García Márquez, fueron dos momentos muy importantes en los 70. Sobre todo la realización de la última significaría que diferenciaban los productos nacionales de los formatos venezolanos y mexicanos que ya empezaban a tener un gran éxito que preferían incursionar en esquemas reconocidos y francamente reiterativos. En 1976 se adjudica un sesenta por ciento de producción nacional y tres franjas de telenovela nacional a las programadoras más importantes del momento (RTI, Punch y Caracol).

Será la década de los 80 el momento más importante de la telenovela nacional. Los motivos de su florecimiento fueron sin duda varios: en primer lugar, la telenovela se fue constituyendo en el principal género televisivo tanto por la importancia que tenía dentro del conjunto de la programación de un concesionario como por la progresiva relevancia técnica que su realización fue demandando. En otras palabras, la telenovela se convirtió en el centro de la programación por las altas inversiones que demandaba (los riesgos mayores ponían en serio peligro financiero a sus productores) así como por la significación de sus ingresos (los altos ratings se asociaban a los altos precios de la pauta publicitaria). Hasta tal punto llegó su preeminencia que otros géneros se fueron marchitando o disminuyendo sus esplendores pasados, como fue el caso de los musicales o los concursos en un fenómeno de «contracción» de géneros que aún se vive en la etapa de preprivatización de los 90.

La información y los melodramas concentraron la atención de los productores colombianos. Los unos eran la escena del poder político, el nuevo lugar de interpretación de los problemas de un país cada día más convulsionado y los otros el escenario donde las dinámicas culturales empezaron a encontrar posibilidades de expresión, «escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social y al mismo tiempo de constitución de los imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y se representan lo que tienen derecho a esperar y a desear» (Jesús Martín Barbero, *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, p. 12).

Pero los ochenta fueron en Colombia la concreción de una forma específica de aproximación a la narrativa melodramática que desde hacía tiempo había entrado en competencia con otros modelos claramente diferenciables como el venezolano, el mexicano, el portorriqueño en menor medida y el brasileño.

Obras como «Topacio», «Cristal», «Los ricos también lloran», «Leonela», «Roque Santeiro» o «Dancing days» tuvieron un éxito enorme de audiencia y posiblemente, a su manera, empezaron a crear una tradición del gusto muy singular.

La telenovela colombiana de los ochenta incursionó en una realidad que se volvía fantástica desde dentro, con un acercamiento donde la ironía tuvo un lugar preponderante y el humor un sitio definido. Se transformó en un producto popular que también participaba a su manera del realismo mágico. La exageración y la fuerte contrastación de los personajes no se dejaron esperar y el país empezó a resaltarse desde una versión donde lo lúdico no prescindía de un cierto desgarramiento sin esperanza. «Pero sigo siendo el rey» basado en un texto de David Sánchez Juliao y adaptada por Marta Bossio fue un relato entretejido por rancheras, esa música que ha sido recibida de manera entusiasta y resignificada de forma creativa por nuestras clases populares. Las rancheras que se oyen en los cafetines, los bares y los buses, han sido con los boleros y el tango uno de los elementos más fuertes de identificación de unos sectores sociales donde el despecho, el enfrentamiento machista, la ley del más fuerte permiten sobrellevar algo del desplazamiento de la pobreza y de la incertidumbre de una sociedad que parece avanzar más rápido que las anónimas vidas individuales y en muchos casos más cruelmente.

Esta idea del «reconocimiento» a la que ya aludimos, del afianzamiento de una identidad sustentada en socialidades primarias que vienen siendo negadas por las instituciones sociales y políticas en nuestros países latinoamericanos, es para Martín Barbero, la idea clave en torno a la cual se estructura la telenovela. Es precisamente esta anacronía la que «le da sentido hoy al melodrama en América Latina, la que le permite medrar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y por el tiempo del relato que la

afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizándolo todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización y la desposesión cultural» (op.cit. p. 29).

La «tusa» no es más sino una versión extrema de la tristeza, una perspectiva barriobajera de las nostalgias y el quiebre de las expectativas. Encuadre que parece ser una de las claves de la telenovela en donde los personajes padecen hasta el cansancio, caen al fondo de sus propios desastres, para después surgir y mostrar que a pesar de todo es posible salir adelante. Una lección de tenacidad en países donde el sufrimiento tiene también las sedimentaciones de la tradición. Lo que hizo «Pero sigo siendo el rey» como otras adaptaciones de Marta Bossio fue encontrar esos goznes ocultos que permitían entrar en el interior de la vida de mucha gente, en el mundo de sus pequeños gozos pero también en los ámbitos de sus tragedias más íntimas. Mostrando de paso otra cara del país, o como lo ha dicho el mismo J. Martín Barbero, en el más interesante estudio sobre el tema, «burlándose del género para acercarse a la vida» o develando «el rostro urbano y el corazón campesino de un país plural».

Las telenovelas de la época fueron encontrando un ritmo diferente, una aproximación diversa al melodrama dentro del melodrama mismo. Con razón Delia Fiallo, la libretista de tantos éxitos internacionales en telenovela, ha entrevisto tres caminos posibles en la elaboración del melodrama televisado: reiterarlo, traicionarlo o reinventarlo. Lo primero garantizará un mantenimiento vegetativo y relativamente lánguido; lo segundo asegurará el fracaso y lo tercero, la posibilidad y naturalmente el riesgo. Que fue el sendero escogido por la telenovela colombiana de los 80: diálogos que se enriquecen con unos visos de ese realismo mágico que definiría a una perspectiva de la literatura latinoamericana («Caballo viejo»); personajes que en su exageración le concedían una condición fabulatoria al relato muy próxima al ambiente de las leyendas populares («San Tropol»); situaciones que refrendaban la vida difícil de los marginados, los habitantes de los bajos fondos que salían desde el ojo del nuevo Polifemo a demostrar que la vida tenía otras caras más allá de los pucheros («Las muertes ajenas»).

Ya en esta década la telenovela se ubicaría como el producto televisivo por excelencia, se sofisticaría su producción atada a parámetros de realización cada vez más estrictos y se reforzarían las interacciones entre lo comercial, lo creativo y las exigencias de la audiencia. Las marcas de autor -fuertes en este momento- se irían diluyendo paulatinamente para convertirse en un trabajo compartido en su producción como extremadamente híbrido en su creación.

La industrialización del melodrama llevaría a fortalecer las exigencias del casting, las conexiones con un *merchandising* cada día más agresivo, con los procesos de lanzamiento publicitario, con la factibilidad de internacionalización y el énfasis en temas o tratamientos que, as resultarían esquemáticos y empobrecidos narrativa o temáticamente, garantizaran el éxito.

En la telenovela colombiana de los 90 se resalta el predominio creciente de un enfoque del melodrama básicamente desde la producción y no desde la creación, desde lo coyuntural (lo que se prevé funciona momentáneamente) y no desde el afianzamiento de una tradición, desde la combinación artificial de elemento supuestamente exitosos y no desde el equilibrio dramático, desde la esquematización y no desde la calidad.

La transición entre la telenovela de los 80 y la de los 90 reuniría más patéticamente los anteriores elementos, pero modificaría los rumbos de comprensión del melodrama. Se abandona la línea de innovación que creía en la posibilidad de una telenovela que se reinventara desde sí misma y se transige con

un melodrama que mezcla elementos aparentemente exitosos pero sin una integración consistente. La música, las regiones y algo de la ironía de la época anterior fueron los ingredientes de una telenovela de transición que pronto se fue opacando para parecerse cada vez más a los formatos venezolanos y mexicanos, pero sin ofrecer tampoco los fenómenos de audiencia de los melodramas de la década anterior.

«En cuerpo ajeno», de Julio Jiménez -una telenovela que condensa el estilo truculento, fuerte en la caracterización de los personajes, abundante en sentimientos extraños y situaciones límite- ha sido en la primera mitad de la década uno de los éxitos del melodrama colombiano. La obra de Jiménez está muy cerca de una interesante combinación entre claves psicoanalíticas, pasiones desenfadadas y dimensiones esotéricas que le dan una suerte de tinte negro y gótico no muy alejado de un «contar» popular familiar de los relatos de miedo, ánimas solas y aventuras. El suceso mayor sin embargo ha sido «Café», original de Fernando Gaitán y dirigida por Pepe Sánchez, que volvió a insistir en las culturas regionales, entrelazando la vida de los protagonistas con los complejos mundos de un producto nacional que ha logrado a tra ves de los años conformar toda una cultura propia, de sesgo: locales, matices nacionales y nexos internacionales. Desde el cuartel de los recolectores del café en el Viejo Caldas hasta la Bolsa de Nueva York, desde la compra que hacen los cosecheros nómades de relojes y grabadoras en las galería hasta el despacho del café en containers hacia el exterior «Café» no fue una telenovela “regionalista” o «costumbrista» como las de la década de los 60 sino una narración que unió algo que en la vida corriente del país se ha ido produciendo con traumatismos de toda índole y en los que un país perplejo busca posiblemente reconocerse, explicarse: la conexión entre lo regional y lo globalizado, entre la parroquia y la aldea global.

Pero más importante que los rumbos internos del género han sido las determinantes externas de sus itinerarios. La internacionalización que ha empezado a lograr supone preguntas acerca de la estandarización del melodrama para ser consumido y lo que esto representa. La recepción entusiasmada de los «culebrones» latinoamericanos en los mercados más extraños, desde los rusos a los italianos, de los chinos a los españoles hacen de la telenovela el producto simbólico más importante de la exportación latinoamericana. ¿Qué es lo que permite que un televidente de Medellín y otro de Shangai o de Roma, de México o de Barquisimeto se emocione hasta las lágrimas y reitere una fidelidad casi fundamentalista en su seguimiento diario? ¿Es la presión de esas socialidades primarias, de esas afiliaciones cercanas, que también quizá en mayor medida han olvidado o reconvertido las sociedades del primer mundo y a las cuales les permite regresar el melodrama latinoamericano? ¿O es acaso su naturaleza de «anecdóticos de lo cotidiano» (D. Fiallo) que ofrece lo que es común y elementalmente humano a las audiencias más distantes geográficamente y más cercanas sentimentalmente?

«Parte del encanto de los novelones venezolanos, mexicanos, argentinos y hasta brasileños: van ad astra per exótica. Lo exótico hasta las estrellas. Es decir, hasta un cielo imaginario», como diría Cabrera Infante, el mismo escritor que calificaría recientemente a la telenovela como un Polifemo entre pucheros.

La telenovela contribuye efectivamente y en gran medida a componer los cielos imaginarios de nuestros días. Lo hace, entre sus relatos ingenuos y las proyecciones del deseo que suscita, entre los imperativos comerciales y los mapas de los sentimientos que logra dibujar. Como sucede con los espejos de los cuentos de hadas y por supuesto también con los espejos de la realidad, en las telenovelas se logra reflejar -de manera distorsionada y posiblemente falaz pero casi siempre emocionante- los rostros, externos e íntimos, de una sociedad que cambia.