

MONJAS E INDIOS, PICARDIA Y COMEDIA. DOS MODELOS EN LAS TELENVELAS ARGENTINAS EN LA DÉCADA DEL 90

Nora Mazziotti

Con la colaboración de Libertad Borda y Paula Rodríguez Marino, de la Universidad de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

Los primeros años de la década del 90 implican en la Argentina un nuevo énfasis en la producción de telenovelas. Si hasta promediar los 70 la producción argentina era importante y sus títulos -ya sea en forma de libretos o del producto audiovisual- circularon nos del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1982) ponen en crisis la producción televisiva local. Al igual que lo ocurrido con otras industrias, la dictadura militar, que se hace cargo de los canales de TV no alienta la producción nacional.

En esos años, si bien se sigue produciendo, aumenta la importación de series yanquis, y comienza la exhibición continua de telenovelas hechas en otros países latinoamericanos que, por la propia madurez de la industria televisiva y por contar con políticas de producción y comercialización coherentes, circulan internacionalmente. Finalizada la dictadura, surgen los productores independientes que, al igual que las productoras ligadas a los canales, retoman la realización de telenovelas. Aunque a veces son vendidas en el continente, no logran títulos memorables.

La situación se revierte en los años siguientes. Debido a la desregulación del mercado europeo en los años 80 -que permite la existencia de canales privados, el aumento de la cantidad de horas de programación, etc.- algunos países europeos, por la necesidad de llenar la grilla de programación, comienzan a comprar telenovelas hechas en México, Brasil, Venezuela, Puerto Rico y en menor medida, Argentina y Colombia.

En la Argentina se inicia una especie de fiebre de las coproducciones internacionales: en el período 1990-1995 se realizan 19 títulos en coproducción con canales europeos -fundamentalmente con los que son propiedad de Berlusconi- y con Televisa Argentina, que se instaló en 1993.

Las coproducciones permiten ingresar en mercados internacionales. Pero la asociación con empresas extranjeras, como lo señalan distintos autores, entraña el peligro de la pérdida de control y de la especificidad cultural (Hoskin y McFayden, 1993). Es válida la reflexión de Graham Murdock «producir programas susceptibles de ser vendidos en muchos países simultáneamente, impone limitaciones considerables en los temas y estilos que pueden ser usados» (Murdock, 1988:90).

En la Argentina los productos hechos bajo la forma de coproducción internacional se caracterizan en términos generales por «la reafirmación de los formantes más tradicionales del melodrama, el desplazamiento del enfrentamiento ricos/pobres, el abandono del habla coloquial y la utilización de un lenguaje neutro» (Mazziotti, 1994:314).

A partir de diciembre de 1994 el «efecto tequila», la competencia creciente de distintos productores latinoamericanos, la crisis en Italia y la recesión en Argentina hacen que nuevamente se transite una etapa de reducción de la producción donde es significativa la escasa capacidad de reacción de los productores para mantener los mercados obtenidos.

DOS MODELOS

En la producción de esos años, se evidencian dos grupos importantes. El primero está compuesto por las telenovelas que tuvieron por protagonista a Luisa Kuliok: **La extraña dama** (1989-90), **Cosecharás tu siembra** (1991), **Soy Gina** (1992), y **Con alma de tango** (1994-95). Y también **Mas allá del horizonte** (1994), donde si bien no fue protagonista, cubrió un rol importante. El segundo lo integran las novelas escritas por el guionista Enrique Torres y protagonizadas por Andrea Del Boca: **Celeste** (1991-92), **Antonella** (1992-93), **Celeste, siempre Celeste** (1993-94) y **Perla Negra** (1994-95).

En el primer caso, se trata de una serie que puede caracterizarse como «novelas de productor»: títulos que se destacan por el cuidado de los rubros técnicos, la grandilocuencia de la puesta en escena, la incorporación de elencos muy numerosos, la espectacularidad del vestuario, el presupuesto abundante y cantidad de exteriores. Con respecto a los responsables de la producción, **La extraña dama** corrió por cuenta exclusiva de Omar Romay, y **Soy Gina** fue producida por Crustel y Berlusconi. Las restantes fueron coproducidas entre Romay y Silvio Berlusconi Communications.

Las particularidades enumeradas representaron innovaciones para las telenovelas argentinas que nunca habían atendido demasiado la producción. Las de Omar Romay pertenecen al grupo de «telenovelas de época»¹: están ambientadas en el pasado y lo tematizan. Como se verá en el análisis de esta serie, el tratamiento de lo histórico se caracterizó por su anacronismo, el desdibujamiento de los conflictos que signaron las épocas elegidas, y la invención de un pasado.

El segundo corpus -las novelas de Andrea Del Boca- pertenece en cambio al conjunto que puede denominarse «telenovelas de actriz». En este caso no sólo la narración transcurre en el tiempo presente y la temática está tramada con el ambiente urbano y la vida moderna, sino que acompañar los objetivos que la actriz eligió para continuar su carrera. A diferencia del modelo anterior, aquí no hay innovaciones destacables con respecto a la inversión económica; los cambios implican más bien variaciones en la estructura narrativa, incorporación de temática de la agenda periodística o ritmos de narración propios de otros géneros.

El centrarnos en estos dos modelos no significa que no hayan sido producidos otros títulos que no se encuadren en ninguna de estas modalidades. Es el caso de las novelas de Grecia Colmenares, actriz venezolana que protagonizó un considerable número de título; en la Argentina. Pero puede sea tanto protagonista de una no vela de época (**Más allá del horizonte**) como de una que transcurra en la época actúa (**Primer amor** -1991- o **El día que me quieras** -1994-95). Su presencia no genera innovaciones destacables ni desde lo narrativo, lo actoral, ni desde el punto de vista del despliegue de producción.

EL PASADO SEGUN ROMAY, O LA INVENCION

La ubicación de las telenovelas de Omar Romay dentro de la serie «telenovelas de época» -a la que han contribuido en mayor medida Brasil y México que la Argentina- lleva a abordar el análisis a partir de la relación obligada que todo producto «de época» plantea con relación a la etapa histórica que recrea, es decir, la creación o recreación de un verosímil, y con la negociación de significados que esto supone.

El rasgo sobresaliente de las novelas de Romay en relación al tratamiento del pasado, es que resultan anacrónicas. Según el *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana*, el anacronismo es un «error que consiste en colocar un hecho antes o después de la época en que sucedió».

Esto no significa que se esté requiriendo que la ficción histórica audiovisual deba ser «fidel» en la «representación de los hechos». Lo que se plantea es la problemática del verosímil. Las telenovelas pueden producir su «versión» de la historia con igual pertinencia que cualquier otro soporte ficcional: la literatura, el cine, etc. La cuestión es que el producto creado debe tener una base relativamente sólida, o al menos compartida con algunos saberes de la audiencia. La producción de un pasado con total independencia está limitada por la misma existencia de un verosímil sobre las formas en que el propio pasado es entendido por un grupo social o país. Christian Metz señala que algo es verosímil en relación a otros «discursos y a discursos ya pronunciados» (...) De esta manera, lo verosímil es desde el principio, la reducción de lo posible, representa una «restricción cultural y arbitraria de los posibles reales» (Metz, 1968:24).

Esa «restricción de los posibles reales» no fue la apoyatura de las novelas protagonizadas por Kuliok. Son anacrónicas, e inverosímiles. La historia de época cumplió una función escenográfica. Se trató de un marco «decorativo» estético y estetizante para contar historias que poco tenían que ver con lo que podría haber ocurrido en la etapa supuestamente reflejada. No consiguieron crear un universo propio de ficción en el que fuera posible crear un anacronismo.

De esa manera, lo que surge de manera marcada es la concepción del pasado. Se lo consideró una entidad vaciada, una etapa sin memoria ni vestigios, y que podía ser llenado arbitrariamente con cualquier elemento, ya sea a nivel de la trama, como de la caracterización de los personajes, y de las acciones que desplegaban. Se lo reinventó.

En ese pasado reinventado caben desde el entrecruzamiento hasta la superposición de distintas etapas históricas -vestuario de 1860, acción en 1840, mobiliario de 1880, en **Más allá del horizonte**-. El resultado era la falta de información sobre las causas y consecuencias de los conflictos. En ese título fue casi imposible identificar qué originaba los enfrentamientos entre indios y blancos, paralelos a un inexplicable trato «amable» entre los mismos. Tampoco se informa en **Cosecharás tu siembra** (ambientada entre 1930 y 1940) a qué tipo de negocio se dedica la mafia siciliana en Buenos Aires. Otro resultado era la imprecisión sobre el desempeño de distintas profesiones qué tareas corresponderían una mujer médica a principio de siglo en **Con alma de tango** o a una campesina en **La extraña dama**.

Otra marca que se deriva de lo anterior fue el desconocimiento de elementos costumbristas o de vida cotidiana. Las diferencias de clase, los espacios de circulación y de reunión de personajes pertenecientes a sectores sociales disímiles, los niveles de confianza en las relaciones propias de cada etapa fueron, si no desconocidos, obviados. Así fue posible que en **Más allá del horizonte** las jóvenes patricias acudieran a una pulpería frecuentada por gauchos, en horas nocturnas, y fueran acosadas sexualmente, o que una médica de principios de siglo se enamorara de un personaje marginal, protector de prostitutas y habitante de un conventillo, en **Con alma de tango**. A esto se suma la ausencia de mención a actividades productivas. En **Más allá del horizonte** la estancia como unidad económica típica de la Argentina carece de importancia, cuando debería haber sido ineludible su incorporación dada la preponderancia de la economía agro-exportadora en aquella época del país.

Al presentar un pasado inventado, se lo vacía además de los vaivenes políticos. Si bien no se elude una reinterpretación de lo histórico, la que se muestra es parcializada, refundada con retazos, lo que implica un posicionamiento ideológico trasladable a la actualidad. Los responsables del producto optaron por el cercenamiento de aristas conflictivas. **Más allá del horizonte** pretendía realizar una «revisión» del pasado argentino sin tomar posición para evitar «partidismos» pero toda revisión implica una postura tomada. Lo único que se logró fue una pintura «lavada» de la etapa, una idealización.

MIRAR A HOLLYWOOD, O ES MEJOR SOÑAR QUE FUIMOS RICOS

Esa reinvencción no surgió del pasado histórico sino que en ocasiones, su construcción deriva de un referente mediático. Guillermo Glanc, coordinador de autores de **Cosecharás tu siembra**, **Más allá del horizonte** y **Con alma de tango** señala la fuente mediática para la construcción, en **Más allá del horizonte**, del personaje de Catriel, un blanco criado por los indios: “Si los norteamericanos nos pudieran vender a Yul Brynner como sioux, ¿por qué no Osvaldo Laport (el actor que representa a Catriel) con taparrabos? (...) Había mapuches por ahí, pero no lo hicimos como mapuche, (Catriel) no tiene rigor histórico para nada” (2) Esto se extiende a todo el grupo indígena de la novela. Ni las vestimentas, tiendas y accesorios correspondieron a ninguna cultura reconocible y al mismo tiempo sintetizaron elementos de varias, conocidas por el cine. Se eligió apelar a un imaginario instalado en los espectadores a través de la experiencia mediática previa: la caracterización de los indígenas argentinos más cercanos a los sioux o comanches de los western que a los reales mapuches. Además del cine, en la construcción de los grupos indígenas aparece también la marca de otro referente mediático, muy cercano al público argentino: por la ingenuidad de sus simplificaciones se asemejaban a las de Billiken, la revista infantil de enorme circulación en Argentina y Latinoamérica.

La escenografía y el vestuario de **Más allá del horizonte** también se asentaron en la referencia mediática: el vestuario fue recreado a partir de modelos usados en 1860 e «inspirándose» en **Lo que el viento se llevó**, a pedido de los socios italianos de Omar Romay. A la fastuosidad del vestuario debe agregarse la pomposidad de la edificación: aparecen casas lujosas en la (supuesta) ciudad de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX, cuando en la realidad se destacaban por la sencillez de la arquitectura y el ascetismo en la decoración. Se tomó como referente una mansión del Perú colonial para crear la vivienda de la familia de las protagonistas. El Virreinato del Río de la Plata, es sabido, no contaba con los recursos del Virreinato del Perú. En suma, se trató de reinventar un pasado que era más glamoroso, fastuoso y solemne que las precariedades y miserias que se vivieron en estas pampas.

LOS INVERSORES SUGIEREN, ROMAY CONCEDE

En estos tres movimientos -el anacronismo, la invención del pasado y los referentes mediáticos- están presentes las imposiciones de los socios extranjeros. Son títulos en los que se pone en evidencia la injerencia de Berlusconi, que financiaba las producciones. A instancias de sus representantes, se eliminaron los peinetones de los trajes femeninos, debido a que los veían «demasiado españoles», se sugirió la inspiración en filmes norteamericanos, se exigió, en **Con alma de tango**, que la protagonista en algún momento de la trama se vistiera de monja, debido al éxito que el personaje de Luisa Kuliok había tenido en Italia en **La extraña dama** y **Soy Gina**, donde era una monja.

Estas concesiones llevan a que las novelas puedan ser encuadradas en lo que ha sido denominado por la crítica cinematográfica como «colosalismo». En esos filmes se emplean «vestigios del pasado reconstruidos» de manera dispersa, donde el destinatario descubre una inadecuación entre el tiempo histórico y su construcción cinematográfica. Les cabe lo que John Houston dijo acerca de los filmes de Cecil B. de Mille: «... todos los detalles son verdaderos, lo que no impide que los films desprendan una impresión de falsedad» (Monteverde, 1986: 106).

La versión de la historia de **Con alma de tango** intentó ser más verosímil que la de **Más allá del horizonte** en lo que respecta al lenguaje (se vuelve al «voseo») y a una cierta «pintura de la sociedad de la época» (presentación de conventillos y prostíbulos). No obstante, ese supuesto verosímil fracasa,

por ejemplo, en la poco creíble acentuación en el «discurso de la liberación de la mujer», como se verá a continuación.

LAS HEROÍNAS «PROGRESISTAS», O LA INVENCION DEL FEMINISMO

En estas novelas se destaca también un fuerte anacronismo en la caracterización de personajes: el comportamiento «protofeminista» de la mayoría de las heroínas de Luisa Kuliok, que no guarda ninguna relación con el momento histórico en que transcurre la trama. Han elegido el camino de la oposición a las normas sociales y se aventuran en ámbitos anteriormente vedados para la mujer. Buena parte del dinamismo de estas heroínas está orientado hacia la esfera pública. Cuando encarna a una monja, va a ser de avanzada y como tal se dedica a modernizar la orden a la que pertenece, aligerando las restricciones sobre las estudiantes pupilas (**La extraña dama**); en **Soy Gina** instala un orfanato modelo. Es una de las primeras médicas de la ciudad en **Con alma de tango**. En **Más allá del horizonte** compone a una mujer rebelde y provocadora frente a su hermano que representa el «deber ser», el respeto a las costumbres establecidas y a las jerarquías sociales.

Las heroínas se alejan de uno de los estereotipos de «lo femenino» construido por el melodrama, el de la protagonista cauta, dulce, sufrida, dócil. Son mujeres de carácter fuerte, que tienen una relación tensa con sus madres y conflictiva con su padre o con cualquier figura masculina que lo suplantó en la función.

El anacronismo en el comportamiento de estas heroínas radica en su discurso combativo, y en la actitud progresista hacia cuestiones sociales. Si la propuesta de figuras femeninas fuertes es verosímil, resulta anacrónica, en cambio, la lucha por los derechos de las mujeres que entablan las protagonistas, que poco tenía que ver con los discursos de las reales mujeres progresistas de principios de siglo o del siglo pasado. Esto evidencia un desconocimiento de la historia y se opone a un tratamiento verosímil sobre la época. Pero no sólo ignora los roles que tuvieron las mujeres en distintas etapas del siglo XIX, sino también el que fue construido por filmes, series, miniseries y telenovelas extranjeras, aquellos discursos audiovisuales y literarios que conforman la «historia mediática». De manera que la recurrencia a textos mediáticos que fue señalada sólo corresponde al tratamiento escenográfico, de vestuario, y desaparece en la zona en que debía haber sido construida con mayor rigor: el desarrollo de los personajes; revelando la falta de preocupación y de compromiso con que se trabajó.

Este «protofeminismo» va en crecimiento en la serie analizada. Es menor en **La extraña dama**, **Soy Gina** y **Cosecharás tu siembra** y se afianza en las dos restantes. A pesar de su «espíritu reformista», las heroínas de **Cosecharás tu siembra** y de **La extraña dama** no pueden regir su vida privada según sus convicciones, con independencia de los mandatos familiares. En **La extraña dama** y **Soy Gina**, la protagonista soporta los desaires del galán buscando refugio en un convento. En **Cosecharás tu siembra** se casa con el hombre elegido por su padre. En los siguientes títulos, a la vez que se profundiza en las aristas «progresistas», su discurso se vuelve más declamatorio. En el personaje de Asunción Olazábal (**Más allá del horizonte**) el progresismo está llevado a su máximo exponente: no sólo asume la defensa de los indios, y se pronuncia a favor de la igualdad y el derecho a la propiedad de estos grupos, sino que se casa con un indio, en una ceremonia realizada en las tolderías donde habitaban. Ella vestida con miriñaque, recibe los collares que le regalan las indias, vestidas con túnicas.

La exclusión social y la persecución con que se castiga a estas heroínas es recurrente. En el caso de **Con alma de tango**, Alma debe imponerse y demostrar su capacidad como médica ante el contexto

hostil de principios de siglo; Gina Falcone (**La extraña dama**) es torturada y encerrada por una falsa monja y Giuliana Spadaro en **Cosecharás tu siembra** debe sortear los fuegos de la mafia siciliana en la Argentina. Evidentemente, estos personajes no están sujetos a amenazas «cotidianas», se ven sometidos a peligros que pueden ir desde lo exótico (indios) hasta el terror gótico (el encierro en calabozos). Aunque las heroínas logran sortear las dificultades, su rebeldía no es más que una actitud verbal. No se condice con la totalidad de sus acciones ni con el desarrollo de la trama. Son declaraciones feministas no incorporadas a la historia, y no resultan una real transformación del rol tradicional de la heroína. Cuando abordemos el modelo Torres-Del Boca veremos que también el supuesto feminismo de la heroína queda anulado. En éstas, el exagerado encono hacia el género masculino parece estar al servicio del resguardo de la castidad antes que de un reclamo de igualdad.

NACE UNA DIVA, O LA ACTUACIÓN DE LUISA KULIOK

La construcción de un pasado anacrónico e idealizado, sumado a la pompa escenográfica, encuentra su complemento adecuado en la actuación con toques «operísticos» de Luisa Kuliok. La actriz es afecta a los ademanes exagerados y a los gestos ampulosos. Sus heroínas declaman y verbalizan hasta la redundancia sus sentimientos. Pareciera que la fortaleza y la rebeldía de las protagonistas fuesen contrarias a cualquier forma de «naturalismo» actoral, y están obligadas a ser visiblemente melodramáticas.

Esta exageración de la actuación, con énfasis en la gestualidad facial -constantes caras y miradas de asombro- recorre tanto el discurso no verbal -cuerpo doblado para expresar el dolor, ademanes contenidos hacia el galán como el verbal: además de los parlamentos enrevesados, a veces de cuño iluminista, interrumpidos por suspiros, el tratamiento vocal transita por el engolamiento de la voz, los susurros, las plegarias ardientes, el grito lacerante. Todo estos recursos son propios de melodrama y de la ópera, en la que la música competía con el texto recitado (Gubern 1983:238).

El calificativo «operístico» también reenvía a la lentitud de movimientos que en este género es inevitable debido al esfuerzo vocal que deben realizar los cantantes. La exageración, en el caso de Kuliok remite más a la artificialidad de la pose -sus gestos parecer preparados para la toma fotográfica antes que para el continuo del video- que a la desmesura en la expresión de sentimientos. La morosidad de movimientos de la actriz está en concordancia con un tratamiento de cámaras mucho más pausado que el que se verifica en las novelas de Del Boca donde el ritmo es más vertiginoso.

Este estilo de actuación parece condecirse no sólo con la personalidad de las heroína sino con el tipo de superproducción. La ampulosidad de los gestos de Luisa Kuliok acompañan a la grandilocuencia de la puesta en escena y una concepción igualmente mistificada del pasado nacional.

ANDREA DEL BOCA: POR SIEMPRE ACTRIZ³

La figura de Andrea Del Boca es un verdadero clásico de la televisión argentina; viene desarrollando su carrera desde los cuatro años de edad. Títulos como Papá corazón, en el que componía a una niña que conmovió al público por sus conversaciones con la madre muerta, no son sólo etapas de una carrera construida de manera profesional, sino también componentes indiscutibles de un acervo de vivencias compartidas con las audiencias, un vínculo cultural común.

Por otro lado, Andrea Del Boca no sólo se diferencia de otras actrices melodramáticas por su permanencia, sino también por ser la punta del iceberg de una verdadera «empresa familiar» donde todos cumplen

un rol definido. En este particular sistema de trabajo conformado por el clan Del Boca -padre director, madre secretaria, hermana vestuarista- la irrupción de Enrique Torres, cuñado de la actriz, fue fundamental para el giro que tomaría la carrera de Andrea Del Boca. Desde 1991 se convierte en su guionista.

CELESTE, O LA TRANSICIÓN

Si bien *Celeste* fue en muchos aspectos un melodrama clásico (el imposible incesto entre los dos protagonistas daba lugar a la búsqueda de identidad) en ella fueron apareciendo ciertas variaciones en la construcción del relato que comienzan a delinear un modelo que se irá afianzando a medida que se sucedan los restantes títulos, modelo que por una parte presenta un cambio en la caracterización de la heroína y por otro se construye como «zapping televisivo (...) ofreciendo un recorrido de variantes genéricas y aun estilísticas que no termina de unificarse» (Steimberg, 1994:91).

En *Celeste* sobresalió la incorporación del Sida -una temática propia de los 90- por primera vez en una novela argentina. Sin embargo, otro rasgo no menos importante comenzó a insinuarse tímidamente en esta novela y se fue estructurando cada vez con más fuerza desde *Antonella* hasta alcanzar su modelo más acabado en *Perla Negra*, la última novela de Andrea Del Boca emitida hasta el momento. Nos referimos a la gradual aunque dispareja construcción de un modelo de hibridación entre la comedia y el melodrama que se produce mediante al incorporación de elementos que pueden catalogarse como pertenecientes al campo del humor: personajes risibles, pequeños gags, escenas con remates humorísticos, situaciones absurdas, o enredos típicos del vodevil, uso de la ironía y la parodia al propio género, humor negro.

En este sentido, *Celeste* sirvió como transición entre dos instancias: en un extremo, el modelo tradicional de la novela argentina, que era el que había encarnado Andrea Del Boca hasta ese momento; y en el otro, un modelo nuevo que recorrerán a partir de entonces libretista y actriz.

Celeste es transicional en dos sentidos. Si bien conserva muchos de los ingredientes clásicos del melodrama, muestra un progresivo desarrollo en la psicología de los personajes que «avanza (...) en complejidad y policausalidad» (Steimberg, 1994: 90). La malvada Teresa Visconti, caracterizada como una suerte de «Joan Collins latinoamericana» enriqueció con sus marchas y contramarchas, decir y desdecirse constantemente, el rol más transitado apoyado fundamentalmente en planear el mal. Planeaba, pero sus rasgos esquizofrénicos o alocados, hacían que se olvidara de lo urdido. La relación heroína/villana se tornó más compleja al incorporarse, además de las polaridades morales del melodrama, densidades psicológicas.

El otro elemento que marca la transición es que comienza a asomarse la línea de comicidad a través de la inserción de parlamentos risibles de personajes secundarios. Fragmentos que se ubican dentro de la tradición teatral que incorpora lo cómico como anticlímax a continuación de un momento particularmente dramático. Siguiendo esas convenciones teatrales, estas escenas recayeron en personajes de baja extracción social y funcionaron como alivio y distensión.

ANTONELLA Y CELESTE SIEMPRE CELESTE, O EL HUMOR Y EL DESDOBLAMIENTO

En *Antonella* lo humorístico no se circunscribe al ámbito de los personajes secundarios, sino que alcanza a la misma protagonista. Activa e independiente, es capaz de participar o generar situaciones

cómicas y de emitir comentarios irónicos. La incursión de **Antonella** en el humor no está desligada de su salto en independencia con respecto a su antecesora **Celeste**, ya que el humor siempre demuestra una cierta capacidad de distancia y de autonomía sobre la situación que se vive y sus efectos son liberadores.

Mientras se continúa con el funcionamiento tradicional de lo cómico, se fueron agregando personajes de difícil clasificación a causa de sus múltiples patologías, en situaciones ligadas al ridículo y al absurdo.

El gran éxito alcanzado por **Celeste** en Italia, obliga a la dupla autor/actriz a retomar el personaje. Surge **Celeste, siempre Celeste**. La heroína mantiene en gran medida las características que tuvo en la primera, y se recurre a una variación en el esquema de los villanos. Aparece utilizando el plot del doble, que comparten tanto la comedia como el melodrama- Clara, una hermana gemela perdida de Celeste, interpretada por la propia Andrea Del Boca.

Se trata de una innovación importante: Clara es la imagen invertida de Celeste en todos los sentidos: sensual, amante de los placeres materiales, promiscua, manipuladora y... de cabello oscuro, lo que representa un cambio fundamental en la imagen de la actriz, hasta ese momento, eterna rubia de la pantalla argentina. Clara agrega otro elemento al estereotipo de la villana. Además de gozar haciendo el mal, también se divierte. Una sonrisa pícaro la acompaña cada vez que logra un disparo certero con sus comentarios mordaces, acercándose de esta manera al estereotipo de la morocha insolente de la comedia norteamericana.

UN TOQUE DE COMEDIA, O LAS PRESIONES DEL MELODRAMA

El encuentro entre la comedia y el melodrama se va consumando gradualmente en **Celeste, siempre Celeste**, a través del paso de «lo cómico» como simple recurso de descanso a la «comedia» en tanto estructura narrativa.

La comedia presiona sobre el género que la ha acogido para pasar del mero comentario irónico al gag sonoro y visual. La profusión de gags que se ve favorecida por la presencia, cada vez mayor, de personajes con reacciones imprevisibles. Abundan los malentendidos verbales, la veloz transición de tono: una conversación amable termina en el insulto, el beso en una sonora cachetada. Casi estamos en el terreno de la slapstick, pero con un ritmo que puede pensarse histórico. Con el correr de los capítulos, el gag deja de ser un separador entre momentos dramáticos, comienza a estar presente en diferentes situaciones e involucra a los protagonistas. Incluso, se lo utiliza para rematar una situación cierre de capítulo.

En el siguiente paso, lo cómico ya ha inundado la trama hasta acercar el melodrama directamente a la estructura de la comedia de enredos, con muchas de sus características. La gravitación de la comedia en el seno de la telenovela permite en consecuencia la aparición de un sinnúmero de situaciones disparatadas, impensables fuera de este contexto. Tiene lugar lo señalado por Neale: «La comedia no parece necesitar un régimen particular de motivación para entrelazar los eventos en sus historias o los componentes en sus estructuras. Ni siquiera requiere que cada evento narrado esté conectado de alguna forma con toda la historia o la estructura (libertad crucial para la existencia de muchas bromas y gags). Esto no sólo permite sino que alienta el abandono de la motivación causal y la integración narrativa en busca del efecto cómico, proveyendo de un espacio genéricamente apropiado para la exploración y el uso de formas no causales de motivación y estructuras narrativas digresivas». (Neale, 1990: 31-32).

Igualmente, comienzan a aparecer cada vez con más frecuencia situaciones y personajes propios del vodevil. Como en el vodevil, una trama ínfima se pone en movimiento sin que haya una motivación fuerte, y avanza sin vacilar. Están presentes el «encadenamiento de confusiones de identidades, sosías, encuentros y desencuentros (...) puertas que se abren exactamente cuando otras se cierran» (Fernández 1981: XI) que lo caracterizan. El acento está puesto más en la acción que en las caracterizaciones profundas. Las situaciones de confusión no son exclusivas de la línea dramática sino que también pueden tener un remate cómico. Los enredo se extienden durante vario bloques e incluso capítulos.

PERLA: LA PÍCARA PELIRROJA

En esta cuarta novela se profundiza el vodevil. La variación «del drama del reconocimiento» no deja de ser el elemento melodramático fuerte de las novelas de esta serie, pero el estatuto diferente de la heroína la hacen menos víctima y más responsable de su propio destino. Sin embargo, si en la mayor fuerza que cobra la heroína la caracterización de Andrea Del Boca Podría acercarse al protagonismo de Kuliok, es justamente el humor, el desparpajo y la ironía lo que la vuelven a alejar. Si Kuliok puede estar cerca de la ópera en el ritmo de los movimientos y los gestos, Andrea Del Boca lo está de la opereta.

La figura de la heroína activa -el carácter más firmemente delineado- ayuda a que se imprima mayor rapidez al ritmo de las frecuentes entradas y salidas de los personajes seguidos por una cámara nerviosa que en las anteriores novelas. En la pelirroja Perla -nuevamente el color de cabello como símbolo de cambio- se conjugan la picardía de Antonella y la capacidad de Clara para utilizar su poder de seducción, algo con lo que jamás hubiera soñado siquiera la rubia y provinciana Celeste.

Esta insistencia en la muchacha pícaro -que a esta altura podemos señalar como la característica más saliente de los recientes personajes de Andrea Del Boca- se contrapone con el de otras heroínas de telenovelas contemporáneas: no sólo con el tipo de mujer de pose solemne como las que hemos descrito en el caso de Luisa Kuliok, sino también con las muchachas inocentes a ultranza del estilo de Grecia Colmenares. Sería difícil imaginar a cualquiera de ellas, despatarradas sobre una cama y cubiertas de plumas de almohadas después de una batalla campal con su rival en el amor, como lo hizo Andrea Del Boca en una escena de **Perla Negra**.

La picardía, además de diferenciar a esta heroína, devuelve a Andrea Del Boca a un aspecto que pertenece a su pasado mediático: en sus papeles infantiles representaba a niñas víctimas de las peores tropelías pero también metidas y traviesas. Es una remisión a la «cultura televisiva» de la audiencia, que recupera un rasgo infantil de la protagonista. .

HEROÍNAS (UN POCO) FEMINISTAS

En **Antonella** y en **Perla Negra**, junto a la profundización psicológica y a la incursión en lo cómico y lo risible apuntadas, se construye un tipo de heroína «feminista»: tiene independencia económica y de pensamiento. Incurse en el mundo del trabajo, toma decisiones. Pronuncia reiteradamente comentarios rencorosos, desdeñosos, irónicos, críticos- contra los hombres y las actitudes machistas y castradoras. Esgrime este discurso desde una postura individual, sin preocupaciones sociales. Y se modifica la motivación de sus acciones: tiene planes de venganza.

Al igual que las heroínas ingenuas, carece de experiencia -tanto relacional como textual- con los hombres, pero su discurso verbal es el de mujer experimentada e informada. En la construcción del nuevo

estereotipo, a la heroína se le permite la seducción, un recurso tradicionalmente utilizado por la villana y ubicado en el campo del pecado. Y aquí tiene lugar una contradicción interesante: Por más que asuma verbalmente un discurso «feminista», el lenguaje corporal comunica enamoramiento y promete la entrega corporal. Expresado racionalmente, el discurso verbal funciona como un superyó principista, no sólo expresión de las ideas antimachistas, sino también resguardador de la virginidad. Con lo que el discurso «feminista» no resulta liberador y acerca a la heroína al modelo tradicional de la ingenua, dechado de pureza, aun mantenida a pesar de que resultara seducida y embarazada por inexperiencia.

UN ZAPPING POR EL PERIODISMO: INFORMAR Y ENSEÑAR

Otra zona que caracterizó a estas novelas, fue el tratamiento de temáticas «de actualidad». Si bien en **Celeste** bastó con el Sida, en **Antonella** se conjugaron donación de órganos, el cáncer al útero, la masturbación, la menstruación, el amor en la tercera edad y la impotencia sexual masculina. En **Celeste siempre Celeste** se habló de los niños con síndrome de Down y la esclerosis múltiple; en **Perla Negra** del trasplante de médula y el cáncer de mamas.

El tratamiento se toca con lo periodístico y resulta más bien una superposición de fragmentos no ficcionales «cosidos» al relato. Son trozos fácilmente diferenciables porque ocupan un lugar en la trama en momentos determinados y luego de su resolución, casi no vuelven a mencionarse en la historia. La novela se muestra como un texto poroso que permite la inclusión de temas considerados de necesario conocimiento de las audiencias.

Los temas de actualidad abordados son los que componen la agenda de medios «para la mujer informada». Tienen el didactismo característico de las revistas femeninas dirigidas fundamentalmente a lectoras urbanas, y son los validados en ese campo discursivo.

La temática de actualidad, con las salvedades señaladas, diferencian las novelas de Torres-Del Boca tanto del primer modelo analizado, donde por definición -el hecho de ser telenovelas de época- estos temas no son pertinentes, como de otras que a pesar de estar ambientadas en la actualidad, evitan cualquier alusión al presente no ficcional (el caso de **Manuela**, 1991 o **El día que me quieras**).

En relación a este corpus se habló de *zapping* para sintetizar su entrecruzamiento de situaciones absurdas, consejos médicos explícitos, personajes ridículos, intrigas empresarias, discursos de tinte feminista, vodevil, agenda de actualidad. La caracterización de este mecanismo como zapping no sólo remite al tono «light» con que se abordan temas y se los abandona rápidamente. Como en el zapping, no es necesario que busquemos darles sentido de totalidad: se trata de fragmentos.

CIERRE

Los corpus analizados, tal como se planteó al comienzo, conforman dos modelos que es posible diferenciar dentro de la producción de telenovelas en los años recientes. Ambos presentan instancias novedosas. El modelo «novela de productor» fue abierto por Omar Romay en el panorama televisivo argentino, con títulos que llevan claramente su rúbrica. Romay asume constantemente la responsabilidad de sus productos y parece sentirse más cómodo con la enumeración de personas y objetos vinculados a los rubros técnicos que con los vericuetos de la trama: En su discurso de agradecimiento al recibir el premio Martín Fierro a la mejor telenovela por **Más allá del horizonte**, realizó una lista exhaustiva de la cantidad de extras, de trajes, caballos, decorados, etc., que se utilizaron.

Sin embargo, si bien se deben reconocer los esfuerzos en producción (además de la activación de distintos rubros laborales en un país de desocupación creciente) sorprende la desatención a la consistencia narrativa de la historia. Los relatos se resienten por la lentitud, las tramas poco atrapantes, que ponen en vidriera el anacronismo y la inverosimilitud. Si a todo esto se le suma la exageración de la protagonista y el tono demasiado serio y solemne que el productor eligió imprimirle a los relatos, hacen que se los recuerde casi de manera exclusiva, por los rubros técnicos.

El modelo de «novela de actriz» que corresponde a las que hizo Andrea Del Boca presenta aristas diferentes. Sus propias desprolijidades y dispersiones parecen estar al servicio de un rumbo trazado con mayor claridad. Esto se debe posiblemente a la peculiar forma de trabajo del clan Del Boca, ya descrita, y también al profesionalismo de la actriz, que es la que elige recorridos nuevos por los que sus personajes van a transitar.

A pesar que estas modalidades son en apariencia muy diferentes, en lo que concierne a la caracterización de los respectivos feminismos de las heroínas, la distancia entre la picardía de Del Boca y la solemnidad y el misterio que rodean a Kuliok se desvanece. El discurso feminista no logra incorporar otras reglas a las tradicionales del melodrama. Ambas refrendan las convenciones con respecto al mantenimiento de la virginidad, y la castidad, si no media el matrimonio religioso.

Finalmente, en los dos modelos se pone en evidencia el interés hacia el mercado de exportación. Desaparecidas las marcas de territorialización, lenguaje coloquial, cotidianeidad, en las lujosas mansiones del pasado o del presente, las fórmulas se alargan, se reiteran, son totalmente previsibles. Hechas para el que se supone será el gusto de los televidentes de otros países, lo cierto es que traslucen una postura poco comprometida con el material narrado. Ambas series no emocionan ni logran -salvo en algunos fragmentos- la solidez de construcción de títulos de décadas anteriores.

NOTAS.-

1. Preferimos la denominación "telenovela de época" y no «telenovela histórica» que podría suscitar dudas sobre la rigurosidad histórica o la ficcionalidad de los hechos y personajes abarcados en los relatos. Además, «telenovelas de época» permite la asociación con un subgénero de la ficción histórica cinematográfica, el «film de época». Esta categoría ha sido tomada de Monteverde, 1986: 103.
2. Entrevista con Guillermo Glanc, realizada por Paula Rodríguez Marino en 1995.
3. Esta parte es una versión abreviada del artículo de Nora Mazziotti y Libertad Borda, "Telenovelas argentinas: Andrea Del Boca en los 90", en curso de publicación en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comps) *la ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.

BIBLIOGRAFIA:

- FERNANDEZ, Gerardo (1981) «Estudio preliminar» a Eugéne Labiche y Marc, Michel. *Un sombrero de paja de Italia*. Vodevil 1. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- GUBERN, Román (1983) *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Bruguera.
- JOSKINS, Colin y MC FAYDEN, Stuart (1993) «Canadian participation in International co-productions and co-ventures in television programming». En *Canadian Journal of Communication*, Vol.18: 219-236.
- MAZZIOTTI, Nora (1994) «La telenovela transnacional: Argentina y las coproducciones». En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima. Vol. VI, Nº 16-17: 309-317.
- MEIZ, Christian (1968). «Le dire et le dit au cinéma» en *Le vraisemblable*. Communications, 11: 22-34.
- MONTEVERDE, José Enrique (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Cuadernos de Pedagogía, Barcelona, Ed. Laia.
- MURDOCK, Graham (1988). «Fabricando ficciones» en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Universidad de Colima, Vol. II, Nº 4-5.
- NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank (1990) *Popular film and television comedy*. London & New York, Routledge.

STEIMBERG, Oscar (1994). «Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela» en Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 5: 85-92.

Material periodístico consultado:

Revistas Semanario, Noticias, Teleclic, Máxima; periódicos Clarín, La Prensa, Página 12, La Nación, 1989-1995.