



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Musante, María Clara

La telenovela “resiste”. Cambios y perspectivas de un género en transición

La Trama de la Comunicación, vol. 15, 2011, pp. 115-168

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927065009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La telenovela “resiste”

Cambios y perspectivas de un género en transición

Por María Clara Musante

UNR-CONICET (cahiamusante@hotmail.com)

SUMARIO:

El presente trabajo propone reflexionar sobre los cambios y las continuidades visibles en las telenovelas argentinas actuales a partir del análisis de una ficción televisiva en particular: Resistiré. Reconocida como uno de los formatos más repetitivos y estereotipados de la historia de la pantalla chica, la telenovela a fines de los noventa debió modificar algunos de sus rasgos más sobresalientes para sobrevivir. La emisión de Resistiré, en 2003, significó para muchos no sólo la aparición de una renovada propuesta a nivel temático, retórico y enunciativo, sino también un “renacimiento” del género que se consideraba en decadencia.

DESCRIPTORES:

Telenovela, Estilo, Género, Televisión, Melodrama

SUMMARY:

This article reflects on the changes and the continuities observed in current Argentinean soap operas and it is based on the analysis of a particular television series: “Resisteré”. Although it is well known that soap operas tend to be one of the most repetitive and stereotypic formats, they were forced to change some of their most important characteristics to survive at the end of nineties. The broadcasting of “Resisteré” in 2003 meant, for a big number of people, not only the appearance of a renewed proposal as regards topic, rhetoric and communication but also a rebirth of the genre which was considered to be in full decline.

DESCRIBERS:

Soap opera, style, genre, television, melodrama

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, algunas ficciones que se han destacado por sus niveles de audiencias y repercusión mediática han sido presentadas, por lo menos desde determinadas perspectivas, como innovadoras o atípicas dentro de la oferta televisiva tanto por la clase de historias que cuenta, como por su renovada propuesta a nivel estético y narrativo. Al distanciarse de los cánones de producción más tradicionales, estos programas buscan diferenciarse y se resisten a ser catalogados dentro de la clasificación social de los géneros vigente para la televisión argentina. Se podría decir que van desde la comedia al drama, coqueteando con el realismo mágico y la ciencia ficción, a la vez que explotan los recursos del policial negro y de los programas de acción y suspenso sin conflicto de identidad.

En este contexto, la telenovela, uno de los formatos dominantes por su estabilidad y permanencia en la pantalla chica desde su nacimiento en los años cincuenta, no es inmune a esta tendencia a la mixtura y la fusión de clases de textos de "naturaleza" distinta o la incorporación de elementos o recursos propios de otros géneros o tipos discursivos. De hecho, resultante de su evolución histórica, muestra una serie de cambios dentro de su estructura genérica que ha permitido a los investigadores y especialistas distinguir distintas formas "estilísticas". En este sentido, el presente trabajo se propone abordar y describir, a partir del análisis de la tira "Resistiré", esos desvíos y corrimientos, tanto a nivel retórico, temático y enunciativo y sus relaciones o tensiones con otros productos ficcionales con los que convive en el universo televisivo.

La elección de "Resistiré" como punto de partida de la indagación obedece, en primer lugar, a su aparición en un momento clave de la televisión argentina, que fue denominado por el periodismo especializado y algunos teóricos como de "renacimiento" de la telenove-

la, género cuyo protagonismo se puso en duda a fines de los noventa, en coincidencia con el fuerte impacto que tuvo para los canales de aire la crisis económica visible en el país. En segundo lugar, porque los rasgos "perturbadores" y seudo originales que exhibe, y que pueden descolocar al consumidor avezado en las leyes de los culebrones, a la vez que responde a las reglas y demarcaciones de su matriz melodramática originaria, establece un "modo de hacer" que dejará sus marcas en las demás ficciones.

LAS ETAPAS DE LA TV

Para avanzar en este recorrido propuesto, y a modo de contextualización, es posible situar a "Resistiré", en particular, y a las telenovelas, en general, dentro de un proceso más amplio por el que atravesía la televisión en tanto medio de masas. Es decir, para comprender el por qué de la emergencia de algunos de los rasgos más sobresalientes y distintivos que presentan dichas ficciones, es indispensable analizar qué sucedió y cómo operaron los cambios desarrollados en el propio sistema mediático.

En primer lugar, podríamos mencionar que las transformaciones que se dieron en la TV en las últimas décadas, y que han llevado a algunos analistas a plantear incluso "la muerte"¹ de la misma como medio de masas, provocó importantes repercusiones en cuanto a la realización de sus programas. En este sentido, se advierte que los cambios socio-técnicos operados en este medio a mediados de los ochenta impulsaron una serie de modificaciones tanto en la práctica espectatorial del público, como así también en la construcción de la figura del destinatario. Esto motivó que diversos autores postularan el ingreso de la televisión en una nueva etapa en su historia a la que llamaron *neo-television* en oposición a la anterior, denominada *paleo-television*.

Según Umberto Eco, dicha etapa se caracteriza por su tendencia a ocuparse de sí misma, es decir, a

“hablar” de lo que acontece al interior del medio en detrimento de lo que sucede en el exterior, que fue el foco de interés durante la fase previa. Además, en esta última, era posible establecer una diferenciación clara entre la información, en tanto enunciados sobre acontecimientos que se producen independientemente de la acción de la televisión, y la ficción². Esta separación nítida entre realidad y “construcción fantástica” es evidente, por ejemplo, en los llamados teleteatros de los años cincuenta, donde el dispositivo teatral se hace visible en la puesta en escena de los primeros melodramas televisivos³. En relación a esto, el semiólogo Christian Metz, al comparar la *técnica ficcional* de la representación teatral con la empleada en el cine, plantea el establecimiento de distintos *regímenes de creencia* por parte del espectador. Mientras que en el teatro el tipo de *condiciones de expectación* permiten la “evocación de una irrealidad”, en el caso de la ficción cinematográfica “repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealidad”⁴. En línea con lo sostenido por Carlón en el artículo citado, encontramos gran similitud entre el dispositivo cinematográfico y el televisivo, por lo menos en este punto.

Si bien con la *neo-television* esta distinción entre ficción e información se hace más difusa y la pantalla chica deja de ser concebida como “una ventana al mundo”, a la vez que se destaca el aspecto constructivo de su modalidad de funcionamiento, esto no alcanza — desde la óptica de Verón — para explicar las mutaciones que implica la nueva etapa. Para él, se trataría más bien de una modificación del *contrato de comunicación* presentado por el medio televisivo al espectador y que rige la relación entre la oferta y la demanda. Mientras que en la *paleo-television* se estableaba un vínculo pedagógico, “basado en un modelo de educación cultural y popular, y se dirigiría a un público masivo a través de una grilla de programación clara”⁵ y definida, en la *neo-TV* las condiciones contractuales son más simétricas. Hay una fuerte interrelación

al espectador y el acento está puesto no tanto en el enunciado como en la instancia de enunciación.⁶

En relación al vínculo que se establece con el espectador, uno de los aspectos que llama la atención en la telenovela “Muñeca brava” de 1998, cuya heroína era interpretada por Natalia Oreiro, es el hecho de que algunos de sus personajes secundarios se dirijan a la cámara y hablen con ella, como si se estuvieran comunicando directamente con él. Esta particularidad, a simple vista intrascendente, tiene relevancia si reconocemos que el eje 0-0 — distintivo de los noticieros televisivos (donde el periodista mira directamente a la cámara) —, es completamente extraño a la telenovela e irrumpe en el relato produciendo un efecto de “referenciación”. “En un filme de ficción, en efecto, la mirada de un personaje hacia la cámara (cuando no forma parte, claro está, de un encadenamiento campo/contracampo) produce un desarreglo (en el sentido de mal funcionamiento), una ruptura de la diégesis: el espectador, inmerso en el voyeurismo cómplice del relato, se ve sorprendido de repente por una mirada que viene de la imagen.”⁷

Podemos decir que esta transición que vivió el medio, no exenta de vaivenes y contradicciones, ha tenido un fuerte impacto a nivel de los recursos y estrategias de construcción de la textualidad audiovisual. Entre los más significativos, a los fines de nuestro trabajo, mencionamos: la fragmentación y la dispersión de la grilla, con la consiguiente mezcla y fusión de géneros y estilos, la multiplicación de nuevos formatos ficcionales, la aceleración de los tiempos narrativos y la difusión de una estética asociada con el *video clip*. En relación a la telenovela, comienza a resultar problemático su reconocimiento y distinción de otros relatos audiovisuales. En algunos casos, tal vez como resultado de la búsqueda por renovar su propuesta narrativa y lograr un producto más entretenido, se tensionan al máximo los límites del género y se llega a defraudar las expectativas del público.

En las tiras protagonizadas por Andrea Del Boca⁸: “Las operaciones de exageración tanto en la construcción de personajes como en las líneas narrativas la conducirán al terreno paródico”⁹, del que le será muy difícil regresar sin perder su estatuto como telenovela. Por otro lado, las llamadas “telecomedias” van a disputar el lugar hegémónico que ocupaban los culebrones hasta entonces, retomando muchos de sus rasgos específicos como, por ejemplo, la centralidad de la historia de amor, alrededor de la cual girarán los personajes secundarios, desplazando el eje del entorno familiar. En las producciones de Pol-ka¹⁰, de fines de los noventa, se describe con nostalgia y fascinación el universo de la ciudad, del barrio, de la gente y de sus problemáticas cotidianas en un estilo “costumbrista”, característico de la telenovela desde sus comienzos¹¹, pero lejos del dispositivo enunciativo melodramático.

De la mano con lo anterior, otro de los puntos importantes a destacar, y que hace a los cambios en el tipo de contrato mediático señalado por Verón, es la ausencia de una definición clara de los destinatarios de cada uno de los programas como se advertía en la etapa previa y, en su defecto, la interpelación a un colectivo amplio e impreciso como es “la familia”. Si bien no es una novedad que el consumo de teleteatros ha dejado de ser una potestad de las mujeres y se extiende hacia todos los integrantes del grupo familiar, en esta oportunidad, el fenómeno mencionado tiene más que ver con la imposibilidad, por parte de las instancias de producción, de “predecir” o calcular el comportamiento de la recepción. Esto se ve agudizado por la difusión de las nuevas tecnologías de la comunicación que amplían y diversifican los modos y prácticas de consumo.

EL GÉNERO RENACE

Pero en relación a este proceso que trasciende las fronteras, ¿qué ha sucedido con el formato de la tele-

novela en nuestro país? A pesar de haberse ganado el título de género “fuerte”¹², y de ocupar un espacio destacado dentro de la programación desde los inicios de este medio en la Argentina, es innegable que no quedará ajena a esos desplazamientos y mutaciones. De hecho, algunos analistas han hablado de una “crisis” en la producción nacional que se evidenciaría a fines de los noventa por su escasa presencia en la oferta televisiva local y la falta de títulos exitosos¹³ en términos de rating.

Entre otras vías de entrada, dicha crisis de la industria puede ser considerada a la luz de las nuevas condiciones socioeconómicas generadas con la implementación de las políticas neoliberales en el gobierno de Carlos Menem. La investigadora Nora Mazzotti, divide la década en dos momentos. Una primera etapa — que se interrumpe a fines de 1994 con el “efecto tequila”, primer cimbronazo del modelo “menemista”— donde la producción y comercialización de telenovelas en el país se orienta al mercado internacional, sobre todo europeo¹⁴. Y una segunda etapa en la cual, frente a la escasez de inversiones extranjeras y la necesaria reducción de los presupuestos, los canales de televisión locales apuestan por programas de bajo costo y fórmulas probadas que alcancen un rating redituable¹⁵, en vez de arriesgarse con la realización de ficciones que no logran captar a la audiencia en forma masiva. Es también el momento de surgimiento en el país de las productoras de televisión independientes que van a vender sus formatos a los canales de aire, absorbiendo el riesgo de la inversión y reduciendo los costos a través de la tercerización del trabajo.

Dentro de este cuadro de situación — que describimos en forma sintética — cobra importancia el reconocimiento de Resistiré, por parte de la prensa de espectáculos y los analistas de medios¹⁶, como la telenovela que supo recuperar para el género su lugar en el “prime time” en la grilla televisiva que parecía haber perdido en un periodo anterior. Emitida por prime-

ra vez en 2003 por Telefé, su aparición significó para muchos no sólo la reivindicación de un producto que vuelve a gozar de una importante inversión monetaria y a estar a la cabeza de las exportaciones de uno los principales canales nacionales¹⁷, sino también, y sobre todo, la factura de una propuesta renovada a nivel textual, consecuencia de su búsqueda por introducir elementos originales o, por lo menos, pocos habituales dentro de los márgenes convencionales de este “clásico” de la televisión. De hecho, se destaca en diversos artículos periodísticos esa propensión a “tensar hasta el extremo las fronteras del molde rígido en el que se mueve toda telenovela”¹⁸ a la vez que se toman prestado los recursos o temáticas propios de otros géneros o tipos de discursos.

En este sentido, partimos de la idea de que “Resistiré” supone la elaboración de un “estilo” nuevo cuyas señas más distintivas podrán ser rastreadas en las ficciones que la secundarán en la pantalla chica. Para comprender el por qué de la emergencia de sus rasgos más sobresalientes y particulares es indispensable abordarlos en relación al concepto de género: “(...) clases de textos u objetos culturales que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”¹⁹. De lo anterior se desprende que la telenovela, en su dimensión institucional, supone tanto el establecimiento de reglas o pautas constructivas de los textos, como así también la delimitación de ciertas claves de lectura compartidas.

Si nos atenemos al modo en que el público designa y ordena los fenómenos mediáticos, según la clasificación social de los géneros en la Argentina, el término telenovela es utilizado para referirse “a los textos construidos alrededor de las vicisitudes ocurridas a lo largo de la constitución de una pareja que vive un amor pasional y que necesariamente culmina en un final feliz”²⁰. Pero para poder avanzar en el análisis

es necesario determinar con más precisión los rasgos que la definen. De otro modo, si aceptáramos como los únicos elementos válidos la historia de amor y el final feliz, tendríamos a la mayoría de los relatos audiovisuales de la pantalla chica dentro de esta categoría. Esto se debe a que la marca indentaria fuerte de la telenovela y, por lo tanto, “invariante” a lo largo del tiempo se la otorga su filiación con el melodrama. Siguiendo lo planteado por Steinberg, la definición del melodrama como *transgénero* — es decir, en tanto género que recorre los distintos medios y lenguajes²¹ — sirve para explicar la repetición del componente melodramático en la mayoría de los textos narrativos de circulación masiva: cine, radio, literatura y televisión.

Sin embargo, al leer las notas de espectáculos dedicadas a “Resistiré” en los principales diarios nacionales lo que prima es la fuerte convicción de estar ante un producto diferente y difícil de encorsetar, que se esfuerza por mostrar la distancia con respecto a una “fórmula” vieja y perimida. Incluso se llega a afirmar la borradura de “los rastros de melodrama convencional”²² en los últimos episodios de la tira, donde la trama policial se impone. A pesar de estas aseveraciones, es claro que la “matriz” melodramática está más presente que nunca y se advierte en ese “contrapunto entre la exhibición del sufrimiento de personajes cuyos deseos enfrentan alguna convención social o discursiva y el placer que puede provocar la contemplación de esa circunstancia dolorosa.”²³ La “enunciación patética” propia de algunas ficciones populares concentra su carga dramática en las emociones que provoca en el espectador la exposición del dolor y la angustia que aqueja a los protagonistas en una situación extrema. El “regodeo” en la descripción de las desventuras de Julia y Diego²⁴, la pareja central de la historia — como así también de todos los personajes secundarios que van ganando importancia en cada capítulo — ratifica la deuda de “Resistiré” con el melodrama canónico. La

fuente del mal es el villano de la tira, Mauricio Doval —interpretado por Fabián Vena— un empresario rico e inescrupuloso que guarda un plan siniestro que involucra a la víctima. Oscuro y de dudosa moral, sus actividades están rodeadas de misterio y fatalidad.

A los fines de ajustar los límites de la dimensión temática de la telenovela, comenzamos por desgranar qué significa que se ocupe de “la constitución de una pareja” unida por el amor y la pasión. En primer lugar, se trata de “una pareja monogámica y heterosexual que llevará a la construcción de una familia por medio de la institución familiar cristalizada en una ceremonia religiosa.”²⁵ A pesar de que algunas ficciones nacionales, de manera excepcional, han sido capaces de alterar estas premisas básicas, diluyendo la centralidad de la dupla protagónica y de su historia de amor y hasta contando el desenlace trágico de la misma, “desafiarlas” puede poner en riesgo su clasificación y reconocimiento social como telenovela. En segundo lugar, teniendo en cuenta que el género no permanece inmutable, algunas de sus pautas se van modificando en el tiempo hasta incluso desaparecer. Uno de esos cambios se observa en el “debilitamiento”²⁶ del ritual del casamiento como cierre del relato.

Al hacer eje en las desventuras y reveses sufridos por los enamorados, la telenovela se estructura a partir del desarrollo de una historia principal alrededor de la cual giran y se expanden las secundarias. La fragmentación del relato en episodios, heredera del folletín, va a potenciar el suspenso en cada entrega al aportar la información necesaria para atraer la atención y suscitar la intriga del público pero sin develar nunca todo el enigma. Es un juego entre lo ya conocido, que se recupera a partir de distintos procedimientos que apelan a la memoria del espectador, y lo ignorado, que apunta a sumar interrogantes sobre cómo se resolverá el misterio. En este sentido, se propone definir a la telenovela como “un particular dispositivo de enunciación de la ficción narrativa en el

interior de la producción televisiva”²⁷ y al secreto como su motor narrativo. En general, se oculta el origen o filiación de los protagonistas que activan las distintas tramas de la historia a través de la búsqueda de sus verdaderas identidades. Para Mazzotti, en “Resistiré” se encubre la auténtica personalidad del villano, que finge ser quien no es: “No una identidad que pugna por ser reconocida, sino una que ha sido cuidadosamente ocultada.”²⁸ Si bien coincidimos, en parte, con esta afirmación, vemos que el traidor es desenmascarado mucho antes por el justiciero, aunque tenga que luchar hasta el final para vencerlo. Por esto, consideramos que el secreto que motiva la mayoría de las acciones es otro y está en relación con “la casa de al lado”²⁹. A esta problemática la trabajaremos a continuación.

LA MARCA DE UN ESTILO

Como dijimos al principio, es a partir de un recorrido por los rasgos genéricos de la telenovela, que gozan de gran estabilidad y recurrencia, que es posible abordar los cambios reconocibles en estas ficciones a lo largo del tiempo. Estos corrimientos o particularidades, que pueden ser analizados a partir de las llamadas “rupturas estilísticas.”³⁰ suponen variaciones en los aspectos enunciativos, retóricos y temáticos del texto audiovisual. Siguiendo con esta perspectiva, se define al estilo como “conjuntos de rasgos que por su repetición y remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo lenguaje, medio o género.”³¹

Para comenzar a desentrañar las mutaciones visibles en los distintos aspectos señalados, es preciso aclarar qué entendemos por “tema” y evitar su asociación espontánea con la noción de contenido. Se trata más bien —según Cesare Segre— de las “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”³². Por lo tanto, dado su carácter metadiscursivo

y de exterioridad, el tema sólo puede ser reconocido en el texto tomado en su totalidad, lo que lo diferencia de los motivos puntuales que se identifican en los fragmentos. En este sentido, aunque el amor imposible que une a una “pareja heterosexual y monogámica”, continua siendo la línea vertebral de la historia en “Resistiré”, existe otro tema que hunde su raíz en el melodrama y compite por desalojar al primero de su lugar de privilegio: la lucha entre el bien y el mal.

Si bien el enfrentamiento entre buenos y malos es una constante en la narrativa popular, su inclusión en la tira genera un cambio de jerarquía en los rasgos que caracterizaron históricamente a las telenovelas argentinas. Primero, los conflictos amorosos y las problemáticas interpersonales, restringidos al ámbito familiar, que coptaban la mayor parte del relato en los culebrones del pasado, ahora ven a perder su hegemonía frente a los choques y disputas que involucran al villano y a su alter ego. Segundo, consecuencia de lo anterior, se advierte en “Resistiré” un aumento notable del protagonismo del héroe y, sobre todo, del traidor en desmedro de aquel que gozó — salvo en contadas excepciones cuando el acento se colocaba en el rol masculino — la heroína en las telenovelas nacionales.

En cuanto al primer punto, es interesante analizar el modo en que se construye el personaje de Doval. Se puede sintetizar su descripción diciendo que es un hombre “poderoso”. El poder que ostenta, tomado en su acepción más vulgar y estereotipada como atributo o propiedad, le permite digitar el rumbo de las cosas y controlar la vida de los demás a su antojo. Sin embargo, se presenta ante la sociedad como un joven empresario, viudo, novio fiel y padre de una niña. En los papeles, es el dueño de una firma orientada a la venta de productos orgánicos pero, en realidad, dirige una organización mafiosa dedicada al tráfico de plasma y órganos, con importantes conexiones en la policía y la justicia. Su plan maquiavélico incluye encontrar la

cura a su enfermedad, lograr la vida eterna y conquistar el mundo.

A pesar de carecer de todo viso de realismo, se destaca en algunos artículos el carácter humano de los personajes y el sentido metafórico que alberga “la casa de al lado” y “desparrama chorros de asociaciones y evocaciones que diariamente pueden encarnar en los diarios, en las secciones de política y de información general.”³³ Aquí se produce, en el nivel temático, el choque entre dos tipos de verosímiles. Por un lado, el verosímil como “máscara con que se disfraza las leyes del texto (...), que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente”³⁴ y, por el otro, el verosímil en tanto conjunto de reglas y convenciones propio del género³⁵ al que nos referimos anteriormente. En el primer caso, supone la apertura hacia otros textos como, por ejemplo, aquellos ligados al discurso psicológico, sociológico o periodístico y su influencia y remisión al momento de construir situaciones, ambientes o personajes en las telenovelas.

Una figura que quizás puede servir de intérprete para entender la composición del villano de “Resistiré” es la del empresario Alfredo Yabrán. Su vida personal, sus vínculos con el poder, sus turbios negocios y su trágico final, fueron el material que nutrió durante meses a los medios de comunicación a fines de los noventa. El relato de su historia, vinculada con asesinatos y actividades mafiosas, ingresó en el imaginario de la cultura popular para convertirse en el símbolo del empresario corrupto e intocable gracias a sus estrechas relaciones con el ámbito judicial y el político.³⁶ Al igual que con este personaje, el público mantiene con Doval una relación ambigua y contradictoria. Por un lado, lo atemoriza, desagrada e irrita, y, por la otra, lo fascina, atrae y hasta entretiene. Su accionar en el desarrollo de la trama va a constituir, como siempre, el principal obstáculo de los enamorados. Sin embargo, en este caso, la vocación del villano no es sólo la de arruinar la vida de los tórtolos sino que sus planes son

más ambiciosos y demenciales: pretende dominar al mundo a través de una vacuna que provoca la muerte natural a cualquiera que se le aplique.

En sintonía con el crecimiento exponencial de la figura del villano de "Resistiré", lo mismo se observa respecto al justiciero. Diego Moreno cumple con los atributos exigidos por su rol. Es "un joven apuesto y caballero"³⁷, que se enamora a primera vista de la víctima, bella, frágil e inocente, y debe protegerla de los peligros que la acechan. A lo largo de la tira, su personaje es obligado por las injusticias que lo rodean a transformarse de un simple vendedor de una sastrería, abandonado y estafado por su primera mujer, en un "superhombre" que debe enfrentar un poder omnípotente y casi "sobrenatural". Montado en la tradición épica, el héroe llevará adelante la titánica tarea de defender al más desvalido frente a las mezquindades de un mundo hostil. Por lo tanto, su gesta no tiene como objetivo sólo intereses individuales sino también colectivos. De hecho, Umberto Eco sitúa en la "solución inmediata y consolatoria de las contradicciones iniciales"³⁸ la clave para comprender el método de seducción puesto en juego en estos productos masivos.

Por otra parte, se intuye en la elección de Echarri, como el actor que interpreta al héroe que debe salvar a sus afectos del perverso malvado y sus secuaces, algo del propio funcionamiento discursivo de la telenovela, en tanto promueve *la destrucción del universo clásico de la representación*³⁹. Para Verón, en el teleteatro no se trata de representar un papel porque lo que los actores hacen es interpretarse a sí mismos. Esta "abilidad" del género, que funde los límites entre realidad y ficción, habilita a considerar la repercusión de ciertos eventos acaecidos en la vida personal del actor en el universo imaginario creado por la telenovela, como fue el secuestro de su padre en 2002 y su participación en las negociaciones entre los captores y la policía.

En relación al segundo punto mencionado, referi-

do al personaje de la víctima, su paso al costado o pérdida de protagonismo dentro de la tira se enmarca en el proceso descrito anteriormente. Al igual que lo sucedido en las novelas semanales y los folletines del pasado, donde la heroína estaba obligada a transgredir numerosas disposiciones del orden social o moral para alcanzar la felicidad⁴⁰, en esta telenovela la concreción del amor pasional también se ve impedida por diversos motivos. Pero es sintomático, en el caso de la protagonista, las críticas formuladas a su accionar — por ejemplo en los foros de opinión — por no ceder a la pasión y permanecer atada a su pareja "sin impedimentos mayores a la vista"⁴¹. Si bien las marchas y contra marchas, son recursos narrativos ineludibles en los culebrones, utilizados para demorar el desarrollo de la historia y aumentar la tensión de un desenlace futuro, su frialdad y falta de iniciativa es juzgada de manera negativa. Según Martín-Barbero, si bien el "dispositivo catártico"⁴² hace recaer sobre la víctima la desdicha y el infortunio, lo que reconforta al espectador es conocer su capacidad de tolerancia, de sacrificio casi religioso, de estoicismo frente a la adversidad. Por eso se dice que Martina⁴³, más que el personaje de Julia, que se ve desdibujado por momentos, representa a la auténtica heroína de la historia por su fuerza dramática y su entrega total por amor.

En cuanto a la dimensión retórica, la polarización a la hora de componer y presentar a los personajes, típica del género, se acentúa en los pequeños detalles, en los accesorios, en la elección del vestuario, los gestos y los modos de hablar característicos, aunque sin caer en esquematismos. Esta "retórica del exceso", como la llama Peter Brooks, se completa, entre otras cosas, con una actuación ampulosa, un gran despliegue de recursos técnicos, de la escenografía y la iluminación, y la utilización de la música para resaltar o significar determinadas acciones o momentos⁴⁴. La opinión de los críticos apunta a valorar el tratamiento de la imagen, semejante a la cinematográfica, una estética

cuidada, el diseño y la puesta en escena que refuerza ese aire “opresivo y perverso” que se perciba como trasfondo a lo largo de toda la telenovela. Por su parte, el relato gana en velocidad y dinamismo al integrar elementos y recursos del policial, del thriller y de la ciencia ficción.

La dimensión enunciativa, tomada como “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional”⁴⁵, se puede deducir a su vez de la articulación de los rasgos temáticos y retóricos antes trabajados. En este sentido, vamos a intentar abordarla a partir del análisis del dispositivo montado para transmitir el último episodio de la telenovela y que se convertirá en una marca más de este estilo. Como dijimos al principio, el final feliz es una prerrogativa de este género. El enfrentamiento maniqueo entre buenos y malos, como eje del conflicto que desencadena las peripecias de los protagonistas — propio del melodrama —, concluye con el triunfo público de la virtud por sobre la maldad por obra de la casualidad, tras superar una serie interminable de obstáculos e incidentes. El espectacular despliegue visual y técnico que acompaña el último capítulo de “Resistiré”, con efectos especiales y escenas de pura ciencia ficción, no modificará este imperativo. Sin embargo, lo que se subraya en la crónica mediática es la decisión tomada por parte del canal de invitar a los fanáticos de la tira a seguir los entretelones de su desenlace, junto al elenco, en el teatro Gran Rex.

Una primera pista para avanzar en la lectura de este acontecimiento la ofrece Sergio Villarruel, director de contenidos y programación de Telefé en ese entonces, al explicar esta idea como un modo de “romper el vidrio del televisor: tirar un piedrazo que rompa la pantalla”⁴⁶. La gestión del contacto, como rasgo particular del dispositivo televisivo que pretende suprimir toda marca de la instancia de enunciación, alcanza con esta propuesta una dimensión distinta al borrar la dis-

tancia que separa a los actores del público. Pero, por otro lado, lo que se impone como efecto de sentido al trasladar la telenovela al espacio teatral es acentuar la concepción instalada desde el inicio de “Resistiré” de que “no es televisión”, de que no es una simple telenovela. Lo teatral, reingresa por la puerta de la televisión y aporta su arsenal cultural y simbólico, que se asocia en el imaginario con la producción artística y de calidad: “‘Resistiré’ le ha permitido a mucha gente acostumbrada a disfrutar de productos culturales más elaborados que los que presupone una tira diaria televisiva –placeres de culto, placeres de autor, placeres ligeramente complicados–, gozar como chanchos de un placer masivo.”⁴⁷

NOTAS

1. VERÓN, Eliseo, "El fin de la historia de un mueble", en Carlón, Mario y Scolari, Carlos, *El fin de los medios masivos. El comienzo del debate*. La Crujía, Buenos Aires, 2009, pág. 239.
2. "En tales casos, el espectador pone en ejecución por consenso eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta «por juego» tomar por cierto y dicho «seriamente» aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica". En ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 87, edición digital: http://images.universodeluz.multiply.multiplycontent.com/attachment/0/SnFvkAoKCE4AGno4201/Eco_Umberto_-_La_estrategia_de_la_ilusi_n.pdf (vi: 22 de junio de 2009).
3. El primer teleteatro es una comedia musical, "Petit Café", presentada en el teatro Gran Splendid, que realiza en 1951 una versión sintética para la televisión. En ULANOVSKY, Carlos, ITKIN, Silvia y SIRVÉN, Pablo, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2006, pág. 23.
4. *Apud* CARLÓN, Mario, "El lugar del dispositivo en los estudios culturales sobre televisión", en Carlón, Mario, *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, La Crujía, Buenos Aires, 2004, pág. 98.
5. CARLÓN, Mario, "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era", en Carlón, Mario y Scolari, Carlos, op. cit., pág. 167.
6. Se alude aquí a cierta tendencia de la *neotelevisión* a exponerse a sí misma, exhibiendo ante el público parte de su dispositivo técnico de enunciación. En este sentido, uno de los pioneros en la TV argentina en hacer visible dicho dispositivo fue el cómico Alberto Olmedo. En su programa "No toca botón", de principios de los ochenta, rompe los decorados, interactúa con los técnicos y cruza detrás de las cámaras.
7. VERÓN, Eliseo, "Está ahí, lo veo, me habla", *Revista Comunicativa* Nº 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983, edición digital: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf> (vi: 12 de diciembre de 2009).
8. Me refiero, entre otras, a las telenovelas "Antonella", "Perla Negra", "Zíngara" y "Mía, sólo mía".
9. APREA, Gustavo y SOTO, Marita, "Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy", ponencia presentada en el IV Congreso de INTERCOM, Recife, Brasil, 1998, edición digital: http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc (vi: 6 de agosto de 2009).
10. Productora de contenidos de ficción para televisión, creada en 1994 por Adrián Suar y Fernando Blanco.
11. MAZZIOTTI, Nora, "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo", en Mazziotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Colihue, Buenos Aires, 1993, pág. 158.
12. Lucrecia Escudero se refiere a la telenovela como género fuerte en tanto "provee reglas estructurales precisas, estables y redundantes que conforman la competencia semiomediática de los televidentes", en ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia, "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 77.
13. APREA, Gustavo y SOTO, Marita, "Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy", op. cit.
14. Dentro de esta tendencia la autora ubica: "(...) diversas formas de producción y venta como acuerdos de coproducción internacional, de producción mixta o de compra anticipada". A modo de ejemplo menciona a las coproducciones de época protagonizadas por Luisa Kulock, como "La extraña dama" o "Más allá del horizonte", y a las telenovelas interpretadas por Andrea del Boca, como "Celeste" o "Perla Negra". En MAZZIOTTI, Nora, "All that ratings allows. Ficción y Mercado en la TV argentina", Universidad de Buenos Aires, edición digital: http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/ficmerc.pdf (vi: 10 de marzo de 2010).
15. La competencia directa de las telenovelas pasan a ser los talk shows y los reality shows, los cuales, con importantes niveles de audiencia, disputan la carga melodramática de los "teleteatros" pero desde un registro no ficcional.
16. MAZZIOTTI, Nora, "El oficio del melodrama", Página 12, 21 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espctaculos/subnotas/6-10196-2003-11-21.html> (vi: 8 de mayo de 2010).
17. Desde la salida de la "convertibilidad", la venta al exterior se ha convertido en la condición que permite reinvertir en la producción de nuevas ficciones. En RESPIGHI, Emmanuel, "Cómo contar historias que también gusten afuera", Página 12, 29 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.página12.com.ar/diario/espctaculos/subnotas/6-10196-2003-11-21.html> (vi: 8 de mayo de 2010).

- gina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28665-2003-11-29.html (vi: 8 de mayo de 2010).
18. RESPIGHI, Emanuel, "Mix de suspenso, erotismo y calidad", *Página 12*, 24 de junio de 2004, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37140-2004-06-24.html> (vi: 7 de mayo de 2010).
19. STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires, 1998, pág. 41.
20. APREA, Gustavo y SOTO, Marita, "Telenovela, teleco-media y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy", op. cit.
21. STEIMBERG, Oscar, op. cit., pág. 65.
22. LONGO, Fernanda, "Un duelo de titanes", *Clarín*, 23 de octubre de 2003, edición digital: <http://edant.clarin.com/diario/2003/10/23/c-00204.htm> (vi: 6 de abril de 2010).
23. APREA, Gustavo, "El melodrama negado", edición digital: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf> (vi: 2 diciembre de 2009).
24. Como en todo culebrón, los personajes principales, protagonizados por Celeste Cid y Pablo Echarri, se enamoran pero no pueden estar juntos.
25. APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando C., "Hacia una definición del género telenovela", en Marita Soto (Coord.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Atuel, 1996, pág. 24.
26. MARTINEZ MENDOZA, Rolando, "Telenovela argentina y estilo de época: el debilitamiento del motivo de la boda final", edición digital: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/mart2.doc> (vi: 6 de junio 2009).
27. ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia, "El secreto como motor narrativo", en Escudero Chauvel, Lucrecia y Verón, Eliseo (comps.): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 75.
28. MAZZOTTI, Nora, "El melodrama puesto a prueba", *Clarín*, 25 de octubre de 2003, edición digital: <http://edant.clarin.com/diario/2003/10/25/c-00211.htm> (vi: 2 de mayo de 2010).
29. De este modo se refieren los personajes de la tira a la misteriosa casa que tiene el villano, al lado de su propia residencia y es donde, se sospecha, desarrolla su actividad delictiva.
30. STEIMBERG, Oscar, "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 19.
31. STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, op. cit., pág. 53.
32. APUD APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando C., "Hacia una definición del género telenovela", en Marita Soto (Coord.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Atuel, 1996, pág. 24.
33. RUSSO, Sandra, "Todos juntos resistiremos", 28 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2003-11-28.html> (vi: 2 de mayo de 2010).
34. TODOROV, Tzvetan, "Introducción", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pág. 14.
35. METZ, Christian, "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
36. De hecho, aún persiste la idea de que Yabráin, dado su infinito poder, no se habría suicidado en una estancia sino que aún vive escondido bajo una identidad falsa.
37. MARTÍN BARBERO, Jesús, "Matrices culturales de la Telenovela", en Peñamarín, Cristina y López Díez, Pilar, *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pág. 30.
38. ECO, Umberto, "Eugene Sue: el socialismo y el consuelo", en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995, pág. 55.
39. VERÓN, Eliseo, "Relato televisivo e imaginario social", en Mazzotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericana*, op. cit., pág. 39.
40. Sarlo plantea en relación a las novelas semanales: "El mundo de estas narraciones coloca sus obstáculos frente al amor, pero nunca es presentado como un espacio social o político que deba ser transformado radicalmente", en SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Norma, Buenos Aires, 2004, pág. 26.
41. BRUNO, Adriana, "Extrañas heroínas históricas", *Clarín*, 30 de marzo de 2003, edición digital: <http://edant.clarin.com/diario/2003/03/30/c-00701.htm> (vi: 2 de mayo de 2010).
42. MARTÍN BARBERO, Jesús, op. cit., pág. 29.
43. Martina Manzur, interpretada por Carolina Fal, es una

joven atormentada por la muerte de su hijo en un accidente automovilístico. Tras un intento fallido por asesinar a Doval, al que cree responsable, conoce a Diego, de quien se enamora. A pesar de estar embarazada, él terminará eligiendo a Julia. 44. La elección del tema musical en los culebrones es prioritario en tanto funciona como operador de identificación de la misma. El tema "Amor", de Kevin Johansen, y de "Resistiré, en la versión rokerá de Ataque 77, se difundieron en forma masiva a partir de su aparición en la telenovela.

45. STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, págs. 44.

46. RESPIGHI, Emanuel "Un escenario de telenovela", *Página 12*, 27 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28615-2003-11-27.html> (vi: 4 de mayo de 2010).

47. RUSSO, Sandra, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

- APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando C., "Hacia una definición del género telenovela", en Marita Soto (Coord.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Atuel, 1996.
- APREA, Gustavo y SOTO, Marita, "Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy", ponencia presentada en el IV Congreso de INTERCOM, Recife, Brasil, 1998, edición digital: http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/TELENOVELA%20TELECOM%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc (vi: 6 de agosto de 2009).
- APREA, Gustavo, "El melodrama negado", edición digital: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/arepa04.pdf> (vi: 2 diciembre de 2009).
- CARLÓN, Mario, "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era", en Carlón, Mario y Scolari, Carlos, en *El fin de los medios masivos. El comienzo del debate*, La Crujía, Buenos Aires, 2009.
- CARLÓN, Mario, "El lugar del dispositivo en los estudios culturales sobre televisión", en Carlón, Mario, *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, La Crujía, Buenos Aires, 2004.
- ECO, Umberto, "Eugene Sue: el socialismo y el consuelo", en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.
- ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999 edición digital: http://images.universodeluz.multiply.multiplycontent.com/attachment/0/SnFvkAoKCE4AGno4201/Eco_Umberto_-_La_estrategia_de_la_ilusión.pdf (vi: 22 de junio de 2009).
- ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia, "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- LONGO, Fernanda, "Un duelo de titanes", *Clarín*, 23 de octubre de 2003, edición digital: <http://edant.clarin.com/diario/2003/10/23/c-00204.htm> (vi: 6 de abril de 2010).
- MARTÍN BARBERO, Jesús, "Matrices culturales de la Telenovela", en Peñamarín, Cristina y López Díez, Pilar, *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- MAZZIOTTI, Nora, "All that ratings allows. Ficción y Mercado en la TV argentina", Universidad de Buenos Aires, edición digital: http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/ficmerc.pdf (vi: 10 de marzo de 2010).
- MAZZIOTTI, Nora, "El melodrama puesto a prueba", *Clarín*, 25 de octubre de 2003, edición digital: <http://edant.clarin.com/diario/2003/10/25/c-00211.htm> (vi: 2 de mayo de 2010).
- MAZZIOTTI, Nora, "El oficio del melodrama", *Página 12*, 21 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/6-10196-2003-11-21.html> (vi: 8 de mayo de 2010).
- MAZZIOTTI, Nora, "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo", en Mazzotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Colihue, Buenos Aires, 1993.
- METZ, Christian, "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- RESPIGHI, Emanuel, "Cómo contar historias que también gusten afuera", *Página 12*, 29 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28665-2003-11-29.html> (vi: 8 de mayo de 2010).

- de 2010).
- RESPIGHI, Emanuel, "Mix de suspenso, erotismo y calidad", *Página 12*, 24 de junio de 2004, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37140-2004-06-24.html> (vi: 7 de mayo de 2010).
 - RESPIGHI, Emanuel "Un escenario de telenovela", *Página 12*, 27 de noviembre de 2003, edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28615-2003-11-27.html>
 - STEIMBERG, Oscar, "Estilo contemporáneo y desarticularización narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.
 - STEIMBERG, Oscar, *Semiotica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires, 1998.
 - TODOROV, Tzvetan, "Introducción", en Roland Barthes, et. al., *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
 - ULANOVSKY, Carlos, ITKIN, Silvia y SIRVÉN, Pablo, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2006.
 - VERÓN, Eliseo, "El fin de la historia de un mueble", en Carlón, Mario y Scolari, Carlos, *El fin de los medios masivos. El comienzo del debate*. La Crujía, Buenos Aires, 2009.
 - VERÓN, Eliseo, "Está ahí, lo veo, me habla", *Revista Comunicativa* Nº 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983, edición digital: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf> (vi: 12 de diciembre de 2009).
 - VERÓN, Eliseo, "Relato televisivo e imaginario social", en Mazziotti, Nora (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericana*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

Registro Bibliográfico

MUSANTE, María Clara

"La telenovela resiste. Cambios y perspectivas de un género en transición" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 15, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2011.

RECIBIDO: 2/9/2010

ACEPTADO: 9/9/2010

