

El teatro en la telenovela: arquetipos modernos

*María Inés Mendoza Bernal**

Resumen

La telenovela es ese tipo de relato que refleja el /ser-estar/ y /hacer/ de la vida cotidiana, con hondas y viejas raíces arquetípicas en el teatro griego, pero que al mismo tiempo es objeto de transformación y resemantización que cautiva a millones de telespectadores. Cabe preguntarse entonces: ¿en dónde radica ese tipo de “fascinación” y de “seducción” que ejerce sobre su teleaudiencia? Partiendo de esta interrogante se plantea como objetivo analizar la incidencia de los antecedentes teatrales de la telenovela en su construcción como discurso, estudio que se realiza en función de la sintagmática, la paradigmática y la intertextualidad presentes en la telenovela clásica, la transnacionalizada y la latinoamericana. La investigación permite deducir que la telenovela se caracteriza por su redundancia inter e intra-episódica, “suspense” y fragmentación, variables que intervienen en la producción de un producto audiovisual final que hace soñar, produce expectativas y es válvula de escape emocional.

Palabras clave: Telenovela, discurso, teatro griego, intertextualidad, suspense.

Theater in the Soap Opera: Modern Archetypes

Abstract

The soap opera is the kind of story that reflects the being and the doing of daily life with deep and ancient archetypal roots in the Greek theatre; at the same time, it is the object of a transformation and re-semanticizing that captivates millions of TV viewers. Therefore, one may ask wherein lies the “fasci-

* Postdoctorado en Ciencias Sociales y Ciencias de la Comunicación (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2008). Doctora en Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid, 1996). Docente e Investigadora de la Universidad del Zulia. E-mail: mimber@hotmail.com; mimber2005@yahoo.es

nation” and “seduction” it exerts on its TV audience? The objective proposed for this study is to analyze the effects of the theatrical antecedents in soap operas on their construction as discourse, a study that is performed in function of the syntagmatics, the paradigmatics and the inter-textuality present in classic, transnational and Latin American TV soap operas. This research makes it possible to deduce that soap operas are characterized by inter and intra-episodic redundancy, “suspense” and fragmentation. These variables intervene in producing a final audiovisual product that causes the viewer to dream, produces expectation and is an emotional escape valve.

Keywords: Soap opera, speech, Greek theater, inter-textuality, suspense.

Introducción

La telenovela es ese género narrativo audiovisual que tiene la particularidad de seducir, fascinar y conquistar a millones de telespectadores en todo el mundo sin distingos de nacionalidades y culturas. Es un tipo de relato que ha sobrevivido por más de cincuenta años, siendo el eje que vertebra el macro-discurso televisivo, “adaptado a horarios punta buscando apelar a una audiencia (...) que alcanza dimensiones transnacionales” (López-Pumarejo, 1987: 71), pero que al mismo tiempo moviliza millones de dólares, favoreciendo la inserción del *merchandising*¹. Es también un discurso que fagocita (absorbe) todo clase de temas y se adecúa a *remakes* y adaptaciones como es el caso de “Betty la fea” (*Ugly Betty*, versión en inglés) manteniendo el mismo contenido y donde solo cambian los actores, el espacio y el vestuario.

Cabe preguntarse entonces en dónde radica ese “potencial” o mejor ese “saber hacer” y “hacer creer” que realiza el emisor/enunciador para que este tipo de relato/mensaje cautive y “enganche” a su receptor/enunciatario durante la emisión de una narrativa considerablemente extensa, que se fracciona en capítulos con una cierta cohesión interna, capítulos que totalizan más de un centenar de unidades exhibidas diariamente a lo largo de varios meses; pero que además permite que su espectador se identifique con las vivencias de los personajes considerándolos como “personas reales” y no como actores y actantes de una narrativa confundiendo, en muchos casos, la ficción con la realidad. O mejor, ¿a qué se debe esa capacidad de “fascinación” (Martín-Barbero, 1992) y de “seducción” que ejerce la telenovela sobre su teleaudiencia? Será a sus antecedentes arquetípicos que cabalgan desde la literatura clásica griega hasta su antecesora inmediata la radionovela; a la forma como se la es-

1 Merchandising, forma de publicidad inserta en los relatos audiovisuales, como la telenovela, ubicada en los negros o espacios entre segmento y segmento.

estructura narrativamente como discurso; o en todo caso a su carácter melodramático, repetitivo y fragmentado que tiene como objetivo meta un “lector-in-familia” que seduce mediante la combinación de códigos intertextuales.

Para dar respuesta a los interrogantes anteriores se plantea como objetivo de análisis indagar sobre la incidencia e influencia de los antecedentes literarios, - desde el teatro griego, pasando por la literatura de cordel, el folletín y la radionovela- sobre la forma como se articula el relato telenovelesco, teniendo en cuenta su temática y su organización en función de su sintagmática, su paradigmática y su intertextualidad. La investigación tiene como corpus de análisis a la telenovela clásica, la transnacionalizada y la latinoamericana.

Teatro Griego como fuente primigenia del relato melodramático

Se parte del hecho incuestionable de que la telenovela tiene hondas y viejas raíces arquetípicas en el teatro griego, en tanto que ambos, teatro griego y telenovela responden a la necesidad de emoción, que en más o menos grado todos los hombres experimentamos, necesidad que se satisface de un modo agradable con las ficciones dramáticas, es decir, que ambos géneros a su manera, ofrecen modelos de comportamiento y sugieren modos alternativos de afrontar situaciones que son comunes a todos los seres humanos.

Esa relación teatro griego-telenovela, responde fundamentalmente a modelos y arquetipos que se originan en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero que al paso de los siglos se han ido reactualizando y adaptando conforme a las circunstancias históricas, los imperativos socioeconómicos y el soporte material que los vehicule, llámese teatro, prensa, cine, radio o televisión. Lo que se quiere significar con el planteamiento anterior, es que desde el teatro griego, en sus distintas manifestaciones: tragedia, drama satírico y comedia, pasando por el melodrama clásico, la literatura de cordel, el folletín, los seriales cinematográficos y la fotonovela, la radionovela hasta la telenovela, se han nutrido de temas relacionados con la emotividad y los sentimientos humanos, estructurados en torno a tópicos tan comunes como el amor/odio; vida/muerte, riqueza/pobreza, etc.

Teatro griego y telenovela: isotopías temáticas

El teatro griego, se constituye en fuente primigenia de la temática que irá recorriendo todas las formas de comunicación dirigida a grandes públicos, temática que a partir del Siglo XVI se melodramatiza, constituyéndose en el eje central de este tipo de literatura.

El tema de la *infidelidad matrimonial* - tan trillado en las telenovelas - se aborda en el Teatro Griego en la *Alceste* de Eurípides, que siendo he-

roína de tragedia se “convierte en una comedia de la esposa leal y el esposo infiel” (Kott, 1977: 88); en las *Traquinias* de Sófocles, Deyanira la protagonista, es víctima de la infidelidad de Heracles (su esposo) que le envía a vivir bajo su propio techo a su nueva desposada Yola, que es joven y bonita, típico paradigma de la esposa que envejece ante la joven amante: “(...) su juventud florece mientras la mía se marchita. Y los ojos de los hombres aman arrancar la flor que se abre” (Kott, 1977: 129).

El mismo recurso es utilizado por Eurípides con *Clitemnestra*, que tiene que soportar la presencia de una joven muchacha que trae Agamenón cuando vuelve de Troya: “vino a casa con una muchacha loca, llena del dios, y la metió en nuestro lecho. Y allí estábamos, dos esposas como dos comederos en un pesebre” (*Electra*, 1032 ss).

La **locura** es otro tema que arranca con Edipo, Orestes, Medea y otros tantos personajes de la Tragedia Griega, pasando por el Hamlet de Shakespeare, sus predecesores en la literatura nórdica, hasta algunas de nuestras telenovelas. Es el caso de *Medea* que abandonada por su marido, y a quien le arrebatan sus hijos, se aísla del mundo que la rodea, es decir, que enloquece aparentemente; a diferencia de Ofelia (Shakespeare) que enloquece realmente.

El tópico relacionado con el paradigma **boda/muerte** se evidencia en la joven *Antígona* de Sófocles-mezcla de rebeldía contra Creonte y su relación con el hijo de este-, ya muerta en la prisión recibirá a Hemón (su novio) que “herido de muerte la abrazará con sus desfallecidos brazos...y allí está un muerto junto a otro muerto” (Errandonea, 1970: 98), imagen que prefigura al Romeo y Julieta de la Edad Media y tema recurrente de tanta película, folletín, radionovela y telenovela.

El paradigma **desconocimiento/reconocimiento** presente en las tragedias de Eurípides, constituye según Martín-Barbero el núcleo de la telenovela, ya que lo que “mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad - ya sea del hijo por el padre, de un hermano por otro o de la madre por el hijo - y la lucha contra los maleficios y las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer” (Martín-Barbero, 1991: 244). Es ese reconocimiento, o mejor desconocimiento el que actúa como eje dramático de algunas tragedias, como es el caso de *Edipo rey* de Sófocles, que por desconocimiento da muerte a su padre y se casa con su madre; o en *Las Bacantes* de Eurípides, donde la alucinada Agave, sin saberlo, aparece triunfante en palacio con la cabeza de su hijo Penteo, a quien ella misma había despedazado. Si en la telenovela se lucha contra maleficios y apariencias por hacerse reconocer, en el Teatro Griego son los dioses y el destino los que se encargan de ocultar esas identidades.

El típico final feliz o happy end del melodrama en todas sus manifestaciones -filmicas, radiofónicas o televisivas - es un recurso empleado ya en el Teatro Griego, a pesar de su configuración trágica y dramática. Al respecto Albin Lesky afirma que en “Eurípides encontramos piezas como

la *Helena* o *Ion* de las que puede hablarse perfectamente de un happy end” (Lesky, 1970: 29), y que Francisco Adrados refuerza al decir que:

“...pese a lo que pueda creerse, en cierto sentido el final es siempre feliz, y no sólo en Comedia, (...), sino también en Tragedia. Ello es bien claro en trilogías de Esquilo como la *Oresteia* o la de Prometeo, aunque a ese final feliz sólo a través del sufrimiento se llegue. Otras veces, puede suceder que el héroe esté engañado, que el final feliz sea precisamente el descubrimiento de la verdad y su propio fracaso” (Adrados, 1972: 29).

Para Nietzsche el final feliz en algunas obras teatrales griegas se debe a “la conciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, tuvo en un gran número de piezas euripideas, el efecto de que, en la conclusión, se abriera una perspectiva hacia una existencia ulterior muy agradable, casi siempre con un matrimonio” (Nietzsche, 1984: 227). De lo anterior se concluye que el final feliz, como cierre narrativo de la diégesis propia de la telenovela, tiene sus raíces en el Teatro Griego desde sus tres vertientes: comedia, tragedia y drama satírico.

Del Teatro Griego la telenovela hereda igualmente el antagonismo entre **buenos/malos**. En este sentido la salvación se logra mediante el enfrentamiento entre la divinidad y el personaje que representa las fuerzas nocivas. Polarización entre bondad/maldad que Martín-Barbero califica de reducción valorativa de los personajes y que Lícia Soares de Sousa en su análisis sobre las telenovelas brasileñas “*Roque Santeiro*” y “*¿Qué rey soy yo?*” califica de “inspiración empática-catártica esa lucha del bien contra el mal, negando el movimiento dialéctico que anima las relaciones de los dominados contra los dominadores” (Soares de Sousa, 1993: 56).

Igualmente la oposición **arriba/abajo** arranca desde el Teatro de Esquilo en donde “(...) su cosmos tiene una estructura vertical; arriba el asiento de los dioses y el poder; abajo, el ámbito del exilio y del castigo. La estructura vertical del mundo con sus funciones, símbolos y destinos definidos, el “arriba” y el “abajo” es uno de los arquetipos más universales y duraderos” (Kott, 1977: 14). Este paradigma *arriba/abajo* se ha proyectado hasta nuestras telenovelas, ubicando en lo alto a los personajes que disfrutaban del poder económico, político, social y hasta militar y religioso; y en lo bajo, los que carecen de recursos económicos, los dominados, los representantes de las clases populares.

El melodrama como eje conductor de los relatos seriados

Durante la Edad Media el teatro griego se desconocía por completo en Occidente, siendo rescatado por los movimientos renacentistas bajo el nombre de melodrama musical. Román Gubern sitúa sus orígenes a finales del siglo XVI, bajo la forma de “camerata” florentina introducida por el conde Giovanni de Bardi y de un círculo cultural integrado por poetas, cantores y músicos (Gubern, 1988: 225-26). Conocedores de la poética de Aristóteles

y de los textos clásicos reaccionan “contra la polifonía y el contrapunto dominantes con el explícito objeto de hacer comprensibles los textos y exponer sentimientos individuales” (Monterde, 1994: 56), nace así lo que se conoce como “melodrama por música” o “melodrama musical”.

Así en Italia con el “melodrama musical” nace la ópera italiana, con Monteverdi y Metastasio como máximos exponentes, en la que se da mayor importancia a la música, a lo espectacular y lo escenográfico. Esta nueva forma de expresión teatral fue criticada duramente por Friedrich Nietzsche quien sostiene que la

“ópera que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación siniesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural (...) se ha portado cual si fuera un homunculus producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical” (Nietzsche, 1984: 196).

Agrega el filósofo alemán que lo que consiguieron los “aristocráticos, cultos y eruditos florentinos (...) fue mutilar las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo” (Nietzsche, 1984: 196), melodrama musical “que fue banalizándose y eclipsándose, devorado por la esplendorosa espectacularidad de la ópera” (Gubern, 1988: 228).

Con Jean Jacques Rousseau florece una nueva forma de “melodrama musical”, configurado en los años anteriores a la Revolución de 1789; mezcla de pantomima, circo y danza, deja de ser privilegio de una minoría elitista y se populariza, liberándose por completo de las ataduras oficiales. Esta nueva forma de puesta en escena, da origen al melodrama del siglo XIX, base fundamental del espectáculo moderno, dentro del cual se podría ubicar el cine, la radio y la televisión.

Con un fuerte sabor emocional, el melodrama exagera la acción y las grandes pasiones, colocándolo definitivamente del lado popular. Derroche y exceso que en muchos casos alcanza el *shock*, traspasa los límites del buen gusto y de la mesura, cayendo en el irrealismo y lo inverosímil, mediante una “puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros, a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos...” (Martín-Barbero, 1991: 131). El melodrama considerado de corte netamente popular, fundamenta su contenido en lo político, lo social y lo moral, dando especial relevancia al machismo, la infidelidad conyugal, el adulterio y la supervaloración de la mujer como objeto de deseo, elementos que se constituyen en el eje argumental de la telenovela en sus diferentes versiones.

Literatura de cordel

Paralelo al género melodramático emerge la *literatura de cordel*, tipo de literatura popular que tiene sus orígenes en la literatura oral, es lo

que se conoce en España como *Pliegos de cordel* y en Francia como *colportage* o *bibliothèque bleue*.

Con la *literatura de cordel*, se apela a la sensibilización no sólo de la fibra erótica del corazón humano, sino también a la religiosa y la heroica; igualmente se recurre a la nota humorística y sarcástica, con el fin de mantener viva la atención del público receptor.

Su temática se desarrolla en torno a tópicos relacionados con crímenes (convirtiéndose la literatura de cordel en el antecesor del periodismo popular y amarillista), pues el

“crimen en sí, (...) ha producido siempre un interés enorme entre toda clase de público. Pero acaso también, desde los tiempos de la tragedia griega, hay ciertos crímenes de carácter sexual, que produce mayor curiosidad, unida a espanto. Salieron los griegos al mundo de la razón, poniendo en escena mitos en que los incestos, los amores monstruosos y los bestiales y las consecuencias y derivaciones de ellos desempeñaban un papel primordial. Los trágicos fueron grandes purificadores del sentir y del pensar helénico” (Caro Baroja, 1969: 146).

Además de la temática sobre crímenes, se tratan historias caballerescas de amores y cautiverio; romances vulgares (historias de amor con su ingrediente de misterio, crueldad y exotismo); del teatro clásico se adapta (entre otros) el mito de Edipo Rey a la vida de *San Alvaro* (en que el protagonista mata a su padre, se casa con su madre y en reparación por sus graves faltas cometidas, se hace anacoreta); romances jocosos, satíricos y burlescos (se satiriza a la mujer soltera, a la casada, a la joven, a la vieja, a los alcaldes, gallegos, gañanes, labradores, etc.); son temas igualmente el adulterio, la pobreza del campesino, los toreros, las cigarreras y los gitanos.

Físicamente el pliego de cordel está conformado por una hoja de papel plegada dos veces, o varias hojas plegadas formando un cuadernillo, impreso a dos o tres columnas que se exhibían y vendían colgados a un cordel.

Desde sus primeras publicaciones el pliego de cordel utiliza la imagen para ilustrar el texto - explotando así el poder de la imagen -; mediante dibujos en la cabecera de la primera página, junto a un título llamativo y a un resumen que proporcionaba las claves del argumento, motivando al transeúnte a comprarlo, siendo su precio muy económico, pues estaba dirigido a un público sencillo y de escasos recursos económicos.

El pliego de cordel se lo compra para ser leído en voz alta en la velada, al anochecer (alrededor de la hoguera familiar) al regresar del trabajo, en donde hombres y mujeres, chicos y grandes se dan cita para escuchar los relatos, de boca de quien sabe leer. Aquí se puede establecer un paralelo entre la recepción tanto del pliego de cordel como de la telenovela. La recepción de la telenovela se hace preferentemente en la sala de estar, en éste caso la velada familiar alrededor del fuego ha sido sustituida por el aparato de televisión, y la voz del lector del pliego de cordel es suplantada

por las voces de los actores y narradores, pero esta vez ambientadas y reforzadas por música y efectos sonoros.

En el pliego de cordel, el que lee y oye el relato puede dar rienda suelta a su imaginación y vestir los personajes y situaciones conforme a sus vivencias y experiencias personales; en el caso de la telenovela, esos personajes, ambientes y situaciones se concretizan, se visualizan, tienen un cuerpo, un rostro, unos gestos, unas actitudes y unos movimientos que dan vida a éste o aquel personaje. En éste caso la imaginación del receptor queda reducida a comprender giros lexicales con doble significado- connotaciones- o ideas sugeridas por el montaje y los movimientos de cámara.

La participación en esa lectura auditiva del pliego de cordel el

“ritmo no lo marca el texto, sino el grupo, y en la que lo leído funciona no como puente de llegada y cierre del sentido, sino al contrario, como puente de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, reescribiéndolo al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive” (Martín-Barbero, 1991:115).

Fenómeno que se repite con la recepción de la telenovela, ya que el verla cada día constituye “una experiencia activa, múltiple, cuyas reglas de exposición, lectura y goce están ancladas en una memoria colectiva” (González, 1993: 23).

En general la literatura de cordel, se alimenta al principio de las adaptaciones de obras de teatro griego, de caballería y de romances viejos y tradicionales; luego se centra en la narración de relatos fundamentados en hechos reales, como crímenes e infidelidades matrimoniales, convirtiéndose así en un producto de amplia difusión y recepción, sentando las bases de lo que sería el gran negocio de los futuros medios de comunicación: la publicidad.

Siendo la literatura de cordel - y el pliego de cordel en particular - un producto dirigido a las clases populares, con amplia difusión y comercialización y que su lectura y goce es prerrogativa de una memoria colectiva, ¿no es acaso un antecesor en línea directa de la telenovela, con estas mismas características?

El folletín como precursor del “suspense” y la duración

En Septiembre de 1837 esa literatura de cordel se empieza a publicar por episodios, como un recurso necesario y fundamental para la comercialización de los periódicos franceses, dando así origen al *folletín o novela por entregas*. Las dos obras clásicas de este género son: “*Los misterios de París*” (1843) de Eugéne Sue y “*El conde de Montecristo*” (1844) de Alexandre Dumas.

El folletín se configura en torno a una estructura abierta y episódica del relato, recurso utilizado como *dispositivo de seducción* para cautivar el receptor. Estructura abierta que “dota al relato de una porosidad a

la *actualidad* que aún hoy, en la telenovela latinoamericana constituye una de las claves de su configuración como género y como éxito” (Martín-Barbero, 1991:146).

El dispositivo de *Seducción inherente al folletín* se logra a través del **suspense** y la **duración**. *Suspense* que apela a la memoria del lector mediante la repetición y la sorpresa, lo que significa que “cada entrega contiene momentos que cortan la respiración pero dentro de un clima de familiaridad con los personajes” (Martín-Barbero, 1991: 147); y *duración* que permite la participación activa del lector/receptor en la narración mediante cartas individuales y colectivas al autor (escritor) o al canal emisor, incidiendo de forma directa en el desarrollo de la trama.

Este fenómeno se repite con las radionovelas y las telenovelas, por el cual los receptores/telespectadores, mediante llamadas telefónicas, cartas y mensajes de texto, se convierten en árbitros del relato, contribuyendo así a que se dé mayor relevancia a un determinado personaje o se elimine de la trama a otro.

Radionovela como antecesora inmediata de la telenovela

Hacia 1927 la radio hace su despegue en Estados Unidos como bien de consumo popular; pero es durante los años de la Gran Depresión cuando se convierte en la forma más barata de entretenimiento, configurando hacia 1934 una audiencia de 71 millones de oyentes.

Un mercado de estas dimensiones no pasa desapercibido ante los ojos de las grandes compañías, lo que da lugar a que determinadas agencias patrocinadoras de la radio comercial, comiencen a producir radionovelas (*dramas domésticos articulados en torno a conflictos familiares*), con el fin de vender sus productos a un segmento de población cautivo: las amas de casa.

Robert Allen ubica los antecedentes de la radionovela en la *novela por entregas* del siglo XIX o lo que se conoce en Estados Unidos como la *novela doméstica*. Así pues la radionovela surge como un producto que combina una tradición literaria con las necesidades económicas de la radio comercial.

La radionovela norteamericana penetra a Latinoamérica por Cuba, debido a la proximidad con Miami, la Habana se convierte en un centro de producción que durante muchos años exportó artistas, directores de radio y sobretodo libretos de radionovelas a Centro y Sur América.

Con el surgimiento de la televisión, muchos de esos guiones se adaptan a la pequeña pantalla, dando así origen a lo que se conoce como **telenovela**, concebida como un *relato de ficción emitido por televisión, caracterizado por la fragmentación, la pausa y el suspense*.

De todas formas la génesis de la telenovela latinoamericana recorre un largo camino: se inicia con la adaptación de guiones de radionovelas, pasando por la apropiación de guiones procedentes de la filmografía ho-

llywoodense, de la literatura nacional e internacional (se adaptan obras de: Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Balzac, Galdós, Dickens, Sthendal, Tolstoi, las hermanas Bronte, y otros) hasta la realización de guiones hechos especialmente para la televisión, ensayando en muchos casos estilos diferentes, y en otros, proponiendo modelos cercanos al ambiente histórico y social del pueblo latinoamericano.

Sintagmática, paradigmática e intertextualidad en la telenovela

La queja más frecuente con respecto a la recepción de la telenovela es su reiteratividad y lentitud: “la dejas de ver dos meses y todavía andan por lo mismo”. Afirmación que obedece más a una observación de la forma de narrar que a la sustancia de lo narrado (López-Pumarejo, 1987).

“La telenovela contiene la posibilidad de nunca terminar y queda, a su vez, integrada fragmentadamente en un macrodiscurso abierto: el flujo televisivo. Tal circunstancia permite la suficiente acumulación de información sobre los personajes y situaciones como para que la hilvanación narrativa pueda darse el lujo de descansar sobre lo evocativo” (López-Pumarejo, 1987: 96).

Evocación que es fuente de placer estético para el televidente que sigue fielmente las peripecias de los personajes que dan vida a la narrativa de la telenovela de su preferencia, fenómeno que ha asegurado el expansivo dominio de este género dentro del discurso televisivo.

La telenovela como discurso narrativo, igual que muchos otros tipos de relatos, se organiza sintagmáticamente en un eje temporal (antes-después) y espacial (mediante el montaje); también se articula paradigmáticamente en torno a temas, espacios, acciones y personajes que se asocian por semejanza u oposición.

Teniendo en cuenta estos dos ejes y la intertextualidad presentes en la narrativa de la telenovela se expone a continuación un análisis aplicado a la telenovela en sus tres modalidades: *clásica* (narrativa abierta que nunca termina, no tiene protagonistas fijos, de emisión diurna, no se incluyen tomas en exteriores); *transnacionalizada* o modelo *Dallasty* (conformado por la trilogía: *Dallas*, *Dinastía* y *Falcon Crest*, con historias que se repiten cíclicamente, desplaza la sentimentalidad y la virtud hacia el discurso del poder y del estatus, destacándose el personaje que encarna el villano, ambicioso, corrupto y maquinador); y *latinoamericana* (de contenido eminentemente melodramático, su temática de desarrolla en torno a una pareja de protagonistas cuya centralidad conduce necesariamente a un final feliz).

Paradigmática: redundancia presente en la praxis narrativa de la telenovela

La paradigmática en la *telenovela clásica* se articula en torno a una batería de personajes que actúan en comunidades que dan cabida a la entrada y salida en escena de nuevos actores. Mientras otras narrativas como la novela y el cine se estructuran a partir de un limitado número de protagonistas, esta desarrolla cerca de cuarenta personajes y no tiene protagonistas fijos (López-Pumarejo, 1987).

Caso contrario sucede con la telenovela *latinoamericana* y la *transnacionalizada* que no pueden prescindir de protagonistas, pues su venta depende de las estrellas que encabezen el reparto. Aquí las parejas secundarias dan vida a la trama en función de las acciones que realice la pareja de protagonistas, cuya centralidad conduce necesariamente a una clausura textual generalmente de final feliz (López-Pumarejo, 1987).

Solamente a través de la paradigmática es posible explicar la **redundancia** como factor inherente a la praxis narrativa de la telenovela. Allen (1985) establece dos categorías: la *redundancia interepisódica* y la *redundancia intraepisódica*.

La redundancia *interepisódica* tiene como función mantener al día al espectador asiduo que pierde algún capítulo; pero también ayuda a prolongar las líneas argumentales a fin de evitar el aburrimiento en la teleaudiencia.

La redundancia *intraepisódica*, no remite al acontecimiento inmediato, sino a la densa historia acumulada de la comunidad, reforzada por el primer plano que “despierta una densidad semántica solamente posible en la telenovela” (López-Pumarejo, 1987: 99), organizada en torno a muchos personajes con sus respectivas biografías y relaciones interpersonales que evolucionan en función de las tramas que conforman el mundo de la telenovela.

El primer plano, “aparte de su función diegética inmediata, cumple una misión paradigmática en cuanto se propone activar una intertextualidad de carácter intraepisódico” (López-Pumarejo, 1987: 99), es decir, que el primer plano moviliza permanentemente una densidad semántica relacionada con el quehacer de los personajes en cada capítulo, durante semanas, meses y años.

Sintagmática como goce estético

Mediante la sintagmática se crean los mecanismos necesarios para que el telespectador perciba la telenovela como “un modo particular de goce estético, una forma de concebir el tiempo (vivido) y, (...) una manera de conjugar y articular saberes en el momento del consumo” (Muñoz, 1992: 235).

Inserto en el flujo televisivo, el texto telenovelesco se encuentra fragmentado en segmentos rematados de suspenso, para dar paso a la publicidad y al capítulo del día siguiente. En este sentido, la *telenovela clásica* se compone, impulsada por sus pausas, de una secuela de clausuras tentativas que resuelven conflictos diversos. Contrario a la telenovela *latinoamericana*, que al manejar una comunidad de personajes más reducida, estática y subordinada a la pareja de protagonistas, puede, pasados sesenta o más episodios, ir poco a poco cerrando conflictos, sin abrir nuevos, hasta conducir toda la comunidad hacia un final, generalmente feliz. La *transnacionalizada*, en cambio, tiende a terminar en tragedias colectivas que buscan posible continuación (López-Pumarejo, 1987).

Independientemente de que la telenovela conduzca o no a una clausura, interesa, a propósito de su sintagmática, precisar que su narrativa se diseña en torno al *suspense*, la *fragmentación* y la *pausa* con el objeto de “engancha al telespectador. La *pausa* se da como eclipse entre secuencias y, además, como *pausa comercial*, resaltando el hecho de que la *pausa* se constituye en un elemento fundamental en la significación y estructuración de la telenovela. En este sentido el *suspense* debe actuar como cierre de pausa comercial o bien como cierre de episodio, de tal forma que permita al espectador insertarse en la construcción imaginaria del texto telenovelesco, no tan sólo entre los minutos transcurridos durante una pausa comercial, sino también entre las 24 horas que median entre episodio y episodio de la telenovela (López-Pumarejo, 1987).

Intertextualidad como apropiación de argumentos y personajes

La telenovela en su afán por mantener una audiencia asidua y permanente, es capaz de absorber materiales procedentes de otras formas de comunicación, insertándolos en su sistema de enunciación. La competencia comercial con otras producciones del mismo género (tanto a nivel nacional como internacional) hace que las telenovelas experimenten con diferentes tipos de inserción intertextual. Inclusión que le permite apropiarse de argumentos y personajes que no tienen nada que ver con su diégesis narrativa. Dentro de los tipos de intertextualidad que funcionan como código dentro de la telenovela están:

a. -Intertextualidad genérica, consiste en la integración de sub-historias que presentan marcadas características de otros géneros de probada popularidad en la cultura de masas: como ciencia ficción, novela de detectives, novela de misterio, novela gótica, etc. Este tipo de intertextualidad puede darse de tres maneras:

Subtrama semi-capsular. Se integra como argumento en relación a la linealidad narrativa, y se da en función de géneros que requieren una atmósfera cerrada.

La intertextualidad genérica como aventura comunitaria. Se da como resultado de las aventuras de los personajes de la comunidad, lo

cual no hace necesario aislarla ni considerarla como cuerpo extraño en relación a lo demás. Esta intertextualidad le añade agilidad al texto, y sirve como pretexto para eliminar personajes que estorben.

La intertextualidad biográfica. La biografía de un personaje puede convertirse en vehículo de inserción intertextual. El incidente sirve de pretexto para prolongar a lo largo de varios episodios una subtrama.

b.-La estrella como intertexto. Hablar hoy en día de una persona famosa, es hablar de un texto, tratándose especialmente de estrellas que se convierten en personajes de una narrativa dispersa y diversamente enunciada.

La telenovela *transnacionalizada* ha adoptado como recurso el incluir personas famosas en un capítulo para que intervengan interpretando su propia figura: en *Dinastía* aparecieron el expresidente Gerald Ford y su esposa, así como la princesa Estefanía de Mónaco (interpretó a una joven aristócrata en *Dinastía*); y en *Hospital general*, Elizabeth Taylor encarnó un personaje.

La telenovela *latinoamericana*, en cambio, ha sido muy dependiente, desde sus comienzos del sistema de estrellas y está pensada para concluir a conveniencia de la productora; de ahí que el destino de las parejas secundarias esté subordinado a la pareja estelar, cuya fama habrá de venderse a la teleaudiencia.

Cuando una actriz se hace famosa por este medio, puede llegar por un tiempo a mantener un monopolio como diva oficial de las telenovelas (Lupita Ferrer en Venezuela, Lucía Méndez en México, Sonia Braga en Brasil). La necesidad de figuras estelares ha propiciado, además, la intervención protagónica de famosos cantantes (José Luis Rodríguez "El puma", Fernando Allende, Sandro, Nydia Caro, etc.), sobretodo en telenovelas producidas para consumo internacional, quienes generalmente interpretan el tema musical de la telenovela (López-Pumarejo, 1987).

Consideraciones finales

La telenovela se constituye en una amalgama de elementos arquetípicos procedentes del *Teatro Griego*, que han ido evolucionando y adaptándose al medio técnico que la vehicula, la televisión. Toma del *melodrama* el derroche, el exceso y la exageración; de la *literatura de cordel* su difusión y comercialización, coincidiendo con el *goce* que tanto el pliego de cordel como la telenovela producen en la memoria colectiva; y del *folletín*, la *fragmentación*, el *suspense* y la *serialidad*.

Con su particular forma de puesta en escena, su narrativa, su fragmentación, su pausa y suspense, su sintagmática, su paradigmática y su intertextualidad, la *telenovela* fascina, seduce, hace soñar, produce placer y es válvula de escape emocional.

Referencias bibliográficas

- Adrados, Francisco (1972), **Fiesta, comedia y tragedia**. Sobre los orígenes griegos del teatro. Editorial Planeta. Barcelona. España.
- Allen, Robert C. (1985), **Speaking of soap operas**. London/Chapel Hill: The University of North Carolina Press).
- Caro Baroja, Julio (1969), **Ensayo sobre la literatura de cordel**. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid. España.
- Errandonea, Ignacio (1970), **Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva**. Editorial Moneda y Crédito. Madrid. España.
- González, Jorge A. (1993), “**El regreso de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia**”. *Telos*. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad. No. 34. Madrid. España.
- Gubern, Román (1988), **Mensajes icónicos en la cultura de masas**. Editorial Lumen. Barcelona. España.
- Kott, Jan (1977), **El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega**. Título original: *The eatis of gods*. Traducción de Juan Tovar. Ediciones Era. México.
- Lesky, Albin (1970), **La tragedia griega**. Título original: *Die griechische tragodie*. Traducción de Juan Godó. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.
- Lopez-Pumarejo, Tomás (1987), **Aproximación a la telenovela**. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. España.
- Martín-Barbero, Jesús (1991), **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Ediciones Gustavo Gili, S.A. de C.V. Segunda edición. México.
- Martín-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (Coordinadores) (1992), **Televisión y melodrama**. Tercer Mundo Editores. Bogotá. Colombia.
- Monterde, José (1994), “**El melodrama cinematográfico**”. *Dirigido*. Barcelona. España.
- Muñoz, Sonia (1992), “**Mundos de vida y modos de ver**”. *Televisión y melodrama*. Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (Coordinadores.) **Tercer Mundo Editores**. Bogotá. Colombia.
- Nietzsche, Friedrich (1984), **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Título original: *Die geburt der tragodie. Oder: griechentum und pesimismes*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid.
- Soares de Souza, Licia (1993), “**El discurso antropofágico en las telenovelas de TV Globo**”. *VOCES y Culturas*. Revista de Comunicación No. 5. I Trimestre. Barcelona. España.