

el atractivo de aquello que muchos cineastas e intelectuales de la época despreciaban del melodrama. Así, basándose fundamentalmente en el exitoso modelo de culebrón de la radionovela, la telenovela contribuyó en gran medida a moldear «lo nacional televisivo», y el modo en el que lo hizo ha ido variando a lo largo de los años y ha sido representativo de cada país hasta finales de los ochenta. Desde ese momento, y a lo largo de la siguiente década, casi en sintonía con las políticas económicas neoliberales que se implantaban en la región, comienzan a desdibujarse las características nacionales (López, 1995, 262) y las distintas especificidades son sometidas a transformación por medio de una dinámica que, por un lado, se inclina hacia la integración latinoamericana pero, por el otro, es influenciada por otra dinámica, la de la transnacionalización, a la que tiende el mercado global y la cual parece promover la progresiva neutralización de las características específicamente latinoamericanas del género (Barbero, 1995, 283).

De todas maneras, una vez transformada en la forma panregional de entretenimiento narrativo por excelencia, la telenovela ha llevado al melodrama a nuevos límites de popularidad, incluso más allá de lo que lo había hecho el cine del período clásico (López, 1985, 599-600). Como evidencian las grillas de programación de la mayoría de los canales de televisión abierta de los países de la región, hoy en día, los horarios centrales están reservados para la transmisión de telenovelas en sus distintas variables, puesto que con el correr del tiempo los mayores polos de producción han ido desarrollando sus estilos particulares. Brasil, México, Venezuela, Colombia y Argentina producen y exportan, hacia otros países latinoamericanos y mucho más allá de éstos, telenovelas con sello propio. Según López (1995), mientras la industria brasileña se caracteriza por su alto nivel de producción y las historias «realistas» que presenta, en las que cuando no es un período histórico determinado –*La esclava Isaura*, *Xica da Silva*– son conflictos sociales concretos– *Roque Santeiro*, *Vale Tudo* –los que sirven de telón de fondo a la historia de amor de los protagonistas, las telenovelas mexicanas son reconocidas por su tono lacrimoso y la visión altamente maniquea del mundo que presentan– *Los ricos también lloran*, *Rosa Salvaje*. Por su parte, las telenovelas venezolanas –*Topacio*, *Cristal*, *Por estas calles*– y colombianas –*Café con aroma de mujer*, *Betty la fea*– oscilan entre estos dos polos, tendiendo las colombianas a imitar el modelo brasileño. Más recientemente, la industria argentina de la telenovela ha sobresalido en la exportación de lo que se podría enten-

der como el subgénero de la telenovela infantil— *Chiquititas*, *Floricienta*, *Rebelde Way*. Finalmente, cabe mencionar a las telenovelas producidas por los canales hispanos en los E.E.U.U., destinadas no sólo al mercado latino interno sino que también con vistas de exportación, las miles de horas que se producen al año en los E.E.U.U. se caracterizan por lo que daremos en definir un «modelo OEA» (Organización Estados Americanos). Análogas en cierta medida a aquellas películas de Hollywood filmadas en español súbitamente después del advenimiento del sonido («método de las dobles versiones», de las cuales la versión hispana de *Drácula* (George Melford 1931) es la más famosa), en las que actores mexicanos, españoles, cubanos, argentinos, etc. poblaban espacios diegéticos lingüísticamente inverosímiles, estas telenovelas producidas en su mayoría en Miami y Los Angeles dan cuenta de una realidad lingüística hoy verosímil en algunas partes de los E.E.U.U., y de la creciente importancia —económica, social y política— de las audiencias latinas dentro de ese país. Sin embargo, justamente por su tendencia a neutralizar toda especificidad nacional y por la casi ausencia en sus guiones de conflictos vinculados a un entorno social concreto, tal como se ha visto por ejemplo en *Mariaelena*, *Guadalupe*, *Pasión de gavilanes*, las telenovelas OEA tienen aún por delante el reto de producir contenidos más y mejor circunscriptos a la realidad social y geográfica de sus audiencias, lo cual ayudaría ciertamente a una mayor identificación emocional por parte de éstas con las historias y los personajes de estas telenovelas. (Vale la pena aclarar aquí que los ejemplos citados no son plenamente representativos de la inmensa cantidad de telenovelas producidas en América Latina y en los E.E.U.U. para el público hispano; se ha recurrido a éstos y no a otros por su impacto y su trascendencia tanto en los mercados locales como en los internacionales).

A la persistente prosperidad del melodrama en la pantalla televisiva de América Latina se contraponen, entonces, un aparente decrecimiento de la presencia del género en la pantalla grande. Sin embargo, también encontramos a quienes han descubierto en la telenovela fuente de inspiración para películas que reflexionan justamente sobre el impacto de ésta en la vida cotidiana de la gente (*A hora da estrela*, Brasil, Suzana Amaral, 1985; *Bolívar soy yo*, Colombia-Francia, Jorge Alí Triana, 2002). Y a quienes, no ya circunscriptos al ámbito latinoamericano, continúan y en cierta medida actualizan la rica tradición latinoamericana en un cine claramente de autor, como es el caso concreto de Pedro

Almodóvar. En varias de sus películas, como por ejemplo *Tacones Lejanos* (España-Francia, 1991), *La flor de mi secreto* (España-Francia, 1995), *Todo sobre mi madre* (España-Francia, 1999), por nombrar sólo algunas, y por lo excesivo de sus guiones, como por la inclusión de boleros y/o música popular latinoamericana, e incluso por su afición a trabajar con actores latinoamericanos, Almodóvar ha dado sobrada cuenta de su conocimiento, respeto y devoción por el género.

Tal como argumenta Barbero, entonces, la historia y evolución del melodrama en nuestra región ha demostrado que éste es el «género en que se reconoce la América Latina popular, y hasta la culta... cuando se emborracha» (1993, 243). Es por eso que, si bien el cine de Almodóvar ha dado a ciertos sectores «cultos» de América Latina la oportunidad de disfrutar sin necesidad de que medie el alcohol, o en otras palabras, sin culpa, del gusto por el exceso melodramático, es en las formas de entretenimiento más populares, como la telenovela, donde el género se renueva y, por tanto, se mantiene aún vigente. Esto no quiere decir, sin embargo, que no vayamos a ver en los años venideros un nuevo ciclo de florecimiento del melodrama en el cine, ya la larga tradición de este medio en América Latina ha demostrado que muchos han sido los vaivenes pero periódicamente se ha vuelto a narrar la historia en función de ese lazo incondicional entre los latinoamericanos y sus historias de amor.

Bibliografía citada

- BARBERO, J.M. 1993 (3ª ed.) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.
- BARBERO, J.M. 1995. «Memory and form in the Latin American soap opera», in Allen, R., 1995, 276-284.
- BHABHA, H. (ed.) 1990. *Nation and Narration*, Londres: Routledge.
- COLINA, E. y DÍAZ TORRES, D. 1971. «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano», *Cine Cubano*, 73-4-5.
- GARCÍA CANCLINI, N. 1997. «Will there be Latin American cinema in the year 2000? Visual culture in a postnational era», en *Stock* 1997, 246-258.
- LÓPEZ, A.M. 1985. «The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of Popular Form», en Landy, M., 1991, 596-606.
- LÓPEZ, A.M. 1991. «Tears and desire. Women and melodrama in the “old” Mexican cinema» en *Iris*, Número 13, 29-51.

- LÓPEZ, A.M. 1995. «Our welcomed guests. Telenovelas in Latin America», en Allen, R., 1995, 256-275.
- MONSIVÁIS, C. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- NORIEGA, C. (ed.) 2000. *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*, Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- SARLO, B. 1983. «La perseverancia de un debate», *Punto de Vista*, Número 18, Agosto 1983, 3-5.
- SOMMER, D. 1990. «Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America», en Bhabha, H., 1990, 71-98.
- STOCK, A.M. 1997. *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.



Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950)