

¿Siempre la misma historia?

María Elena Bitonte

Publicado en *Miradas. Revista del audiovisual* N° 8, abril de 2005

(http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id_articulo=302). Revista de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana, Cuba. www.miradas.eictv-co.cu

Resumen: El objetivo de este ensayo es desarrollar, en el marco de la oposición *Clásico-Barroco* dos de los rasgos que Omar Calabrese le asigna a la era neobarroca: el *ritmo* y la *repetición*. Se trata de un trabajo orientado al análisis del género *telenovela* como *transposición* del relato bíblico de *La anunciación de María* en clave de *cuento de hadas* o *relato maravilloso*. En un estudio de la transposición, el análisis de las condiciones de producción, no conduce a controlar en qué medida el texto transpuesto es fiel a la fuente, si gana o pierde, si mejora o se empobrece, porque esta idea está ensombrecida por el misticismo romántico del Original. Una recuperación del valor social de la categoría de transposición, desde una aproximación sociosemiótica, supone un esclarecimiento de las condiciones de reconocimiento

“Hay elecciones que se hacen entrando en razón
y otras que se hacen entrando en pasión”.

P.Fabbri

El término *neobarroco* le sirve a Omar Calabrese (1994) para definir ciertas características de una era que otros estudiosos habían denominado *post-modernidad*. Pero sus desarrollos no pretenden explicar un período. Calabrese expone su teoría en *La era neobarroca*, basándose en una concepción pendular del devenir histórico. Afirma que las distintas esferas de la cultura y el arte oscilan en un movimiento que va permanentemente, de lo Clásico a lo Barroco y de lo Barroco a lo Clásico. La idea, que toma de Wölfflin¹, es la de “Barroco eterno” y considera al Barroco no como un período tajado entre dos fechas sino como un acontecer periódico infinito (lo que vuelve neobarroca a su propia teoría). También menciona, como sus fuentes bibliográficas principales a *Barroco*, de Severo Sarduy² y *Diferencia y repetición*, de Gilles Deleuze³.

La aproximación de Calabrese resulta especialmente productiva para analizar los géneros televisivos, como es el caso de la telenovela, que aquí me ocupa. Así lo entiende Oscar Steimberg, quien afirma: “En el citado texto de Calabrese se instala el “neobarroco” como polo de un eje en el que se opone a distintas formas de “clasicismo”; la descripción de cada “momento formal” es presentada como el reconocimiento de una tensión. Entiendo que en los géneros característicamente incluyentes (como los dramáticos de la televisión) esa tensión no sólo permite distinguir diferencias entre variantes estilísticas sino también oposiciones y matices internos en cada realización, que se recortan en su desarrollo temporal. Y que sus diferentes desvíos con respecto a la telenovela primitiva, con la extrema complejidad narrativa resultante y con sus paralelos cambios de registro (de lo serio a lo paródico, de la ficción a la referencia metadiscursiva) determinan un parpadeo en la autodefinition del género, entre historia contada y relato o drama a recontar o rearmar”

¹ Wölfflin, Heinrich: 1915, *Conceptos fundamentales de Historia del arte*.

² Sarduy, Severo: 1975, *Barroco*, Paris, Seuil.

³ Deleuze, Gilles: 1968, *Différence et répétition*, Paris, Presses, Universitaires de France.

(Steimberg: 1997, p. 26).

Entre los rasgos que Calabrese asigna a la era neobarroca, podemos mencionar el *ritmo* y la *repetición*. El objetivo de este ensayo es desarrollar, precisamente, dichas categorías, en el marco de la oposición *Clásico-Barroco*. Se trata de un trabajo orientado al análisis del género *telenovela* como *transposición* del relato bíblico de *La anunciación de María* en clave de *cuento de hadas o relato maravilloso*.

En un estudio de la transposición, el análisis de las condiciones de producción, no conduce a controlar en qué medida el texto transpuesto es fiel a la fuente, si gana o pierde, si mejora o se empobrece, porque esta idea está ensombrecida por el misticismo romántico del Original. Una recuperación del valor social de la categoría de transposición, desde una aproximación sociosemiótica, supone un esclarecimiento de las condiciones de reconocimiento, tal como lo expresa el trabajo de María rosa del Coto sobre la transposición de *La gallina degollada* de Breccia y Trillo: “Al convertirse esta (la lectura) en el foco del examen tendríamos la posibilidad de plantearnos el porqué los relatos sufren modificaciones al ser recontados, al mismo tiempo que, entre otras cosas, formular hipótesis acerca del (o de los) modo(s) de leer”⁴. En este punto las reflexiones sobre el modo de producción se rozan con la esfera del consumo, de modo que voy a desarrollar esto más adelante⁵.

El corpus es el siguiente:

- *María, la del barrio* (Origen: Mexico - Libreto: Carlos Romero - Protagonistas: Thalía, en el rol de María y Fernando Colugna, en el rol de Luis Fernando - Período de emisión: enero-abril de 1997, de 13 a 14 hs. - Canal: Telefé, Buenos Aires, Argentina).
- Charles Perrault, *La cenicienta*, trad., E.Gohre
- *Nuevo testamento*, “*Evangelios*”

Ritmo y repetición

La premisa de base que propone Calabrese para hablar del par *ritmo y repetición* es que los productos de ficción actuales, si bien nacen de una manera mecánica y masiva, “involuntariamente” producen una estética: “la estética de la repetición”. Más allá de la discusión benjaminiana -que Calabrese rechaza por extemporánea- acerca de si este modo de producción puede o no, generar arte, las diferentes acepciones de *repetición* que establece, de manera general, son las siguientes:

1- Producción en serie a partir de una matriz única o prototipo:

Este mecanismo, típico de la era industrial y sinónimo de estandarización, halla su mejor ejemplo en el folletín. El folletín, antecedente fundamental de la telenovela, la asocia con lo masivo desde el origen del género. El folletín en sus inicios (S. XIX), era aquel folleto que se ofrecía al final de las publicaciones periódicas. Tenía contenido

⁴ Inédito. Puede consultarse como material bibliográfico de la cátedra del Profesor Oscar Steimberg, Semiótica I, Carrera de Cs. de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

⁵ Este análisis considerará como datos útiles a los fines del estudio de la transposición, la línea argumental principal, los roles y perfil de los personajes protagónicos, el tema, ciertos motivos y recurrencias que resulten de interés y el marco de la telenovela (cortina de apertura y aspectos relevantes de la trama).

melodramático y forma de novela por entregas -podríamos decir, *por intrigas*. La fragmentación y la intriga sostenida constituyeron, desde el principio, su enlace con el gran público. Retomaré esto luego.

2- Repetición de la estructura del producto:

Tiene dos modalidades:

2.1) Variación de un idéntico, esto es, cuando el punto de partida es un prototipo. Ejemplo: el conjunto de las telenovelas que toman como modelo, el clásico de Perrault.

X
X'
X''

2.2) Identidad de varios diversos, cuando los productos finalmente tienen la misma estructura, la misma configuración, pero no parten de un modelo original.

X
Y
Z, Z', Z''

3- Repetición en la esfera del consumo:

Se define como determinado comportamiento del público, que Umberto Eco llamó “consolatorio”, ya que se caracteriza por una reiterada demanda de “lo mismo”, orientada a satisfacer ciertas expectativas ritualizadas por la costumbre y que no exigen demasiado esfuerzo intelectual para su decodificación. Ampliaré esto más adelante.

Resumiendo, en términos sociosemióticos, la primera acepción de *repetición* se refiere a la instancia de **producción**, la segunda, a la estructura del producto (**invariantes de género**) y la tercera, al **reconocimiento**. Hechas estas aclaraciones, me interesa abordar dichos modos de repetición, como formas de transposición: **el primero**, para pensar la telenovela en tanto género, en relación con el melodrama; **el segundo**, para observar su relación con el prototipo del cuento de hadas y **el tercero**, para tratar de entender las expectativas del público.

La producción en serie

En cuanto a esta primera forma de repetición, definida por la serialidad y la fragmentación, como vimos, la telenovela, está caracterizada por la estética del melodrama (estructura episódica, que toma del folletín, convenciones en el tratamiento de las relaciones amorosas, sociales y de actuación). *María, la del barrio* es reproducción en serie en más de un sentido: por un lado, se ve afectada por la tecnología de re-producción, que marcó al género desde el origen. Pero también, por las condiciones de existencia que afectan que afectan el desarrollo de la vida cotidiana. En relación con esto, dice Eliseo Verón: “Los actores, de hecho, no tienen tiempo casi de estudiar los libretos; en la práctica les es imposible ensayar. Los actores más populares comienzan a interpretar un nuevo teleteatro, tan pronto como el anterior termina. Entonces, este sistema productivo ha ocasionado una consecuencia que me parece decisiva: EN EL TELETEATRO LATINOAMERICANO ASISTIMOS A LA DESTRUCCIÓN COMPLETA DEL UNIVERSO CLÁSICO” (Verón: 1993, p. 39).

Cabe destacar que Eliseo Verón (1993) observa que se establece una rara alianza entre lo documental y lo ficcional, desde el momento en que los noticieros empezaron a usar recursos de la ficción, y la telenovela, recursos del realismo. Cada vez que nos ponemos delante del televisor asistimos a un *matrimonio* -anota- “el que se realiza entre “realidad” y “ficción”, entre “real” y “representado”, entre “la actualidad” y el “teleteatro ”. Esto se vincula con las transformaciones que produjo el género a lo largo de su historia y que periodizó Steimberg (1997, p. 19 a 23) en tres etapas: a) en la primera “El verosímil de género incluye la apelación a un verosímil social inscripto en la larga duración histórica, nunca traspasado por redefiniciones culturales o políticas de coyuntura. El relato es fuertemente anafórico: las reiteraciones contenidas en las constantes remisiones a momentos anteriores de la secuencia determinan un desarrollo narrativo lento y lineal y garantizan la claridad de un planteo dramático con grandes conflictos y grandes soluciones”; b) en la segunda, en cambio, “irrumpe en lugar prevalente un nuevo trabajo sobre el verosímil social (...) La telenovela de esta etapa recoge conflictos y cambios sociales de la época y la región”; c) la tercera etapa es la que se puede concebir como neobarroca.

Ahora bien, la retoma del folletín se explica como una serie de producciones destinadas a satisfacer la gran demanda del mercado latinoamericano y probablemente también internacional, en la medida que plantea, en el nivel semántico, situaciones sociales representativas de América Latina (pobreza, marginalidad, abandono de niños, inmoralidad, luchas por el poder económico, etc.) tópicos que suelen aparecer, a la vez, en los informativos.

Repetición de la estructura

En lo que afecta a la estructura de la telenovela, tal como afirma Eliseo Verón: “La estructura es visible (...) Algunas disyunciones de base para definir los personajes (hombres/mujeres; ricos/pobres; buenos/malos), una o varias “pruebas” y la resolución final, definen el campo de cada historia. Por lo demás, los “ayudantes” y los “oponentes” se multiplican para estirar el relato el tiempo que sea necesario”(1993, P. 35). Estas afirmaciones se respaldan en los estudios que realizara Vladimir Propp en los años ‘20 y que concluyen en que todos los cuentos infantiles -que son una variante de los relatos populares- repiten la misma estructura y funciones de los personajes.

Una breve síntesis argumental nos ayudará a ver cómo se da esto en la telenovela que analizamos (notemos el valor de ciertos elementos simbólicos):

María, la protagonista, huérfana, vivía en un barrio de los suburbios de México, con su “madrina”. Antes de morir, esta le pide al Padre Honorio, cura de la vecindad, que ayude a conseguir un trabajo a su ahijada. Así es como María logra ingresar a la mansión de los De la Vega, una de las familias más ricas de México. En una postura ambigua, entre sirvienta y protegida de Don Fernando de la Vega, va siendo objeto del amor y el odio de los distintos personajes -ayudantes y oponentes- mientras recorre el escarpado camino hacia el matrimonio con uno de los herederos. Es educada por distinguidos maestros y por algunos personajes que la respaldan. Así, progresivamente, va perdiendo los modales grotescos. El cambio habrá de notarse bruscamente, sobre todo en el aspecto físico (atuendo, peinado) y más lentamente en los modales. Luego de pasar por distintas peripecias, María -a quien nunca dejan de nombrar sin su apodo “la del barrio”, para que el

estigma no se borra- se casa con Luis Fernando (hijo del acaudalado magnate). Víctima de un enredo, Luis Fernando la abandona (creyó que el hijo que esperaban no era suyo sino de su hermano Bladimir). Esto causa la locura de María, quien regala al recién nacido a una vendedora de dulces. Luego de unas horas, cuando recobra la razón, vuelve a buscar al bebé, pero ya será tarde: la vendedora de dulces se habrá ido. A partir de ese momento comienza una nueva serie de pruebas que consisten primero, en recuperar la cordura (María es internada en un sanatorio psiquiátrico), luego en recuperar a su esposo y, finalmente, en recuperar a su hijo. Las restituciones se van dando paulatinamente, pero cada vez que encuentra algo pierde otra cosa: recobra la razón pero no al esposo; se reconcilia con el esposo, pero no encuentra al hijo; adoptan, en compensación, a una niña, María -también- de los Angeles, pero cuando crece la reclaman sus verdaderos padres y, por añadidura, se convierte en un obstáculo para la relación matrimonial. Finalmente María encuentra a su hijo a los dieciséis años pero la acusan de inmoral confundiendo la relación materno-filial con adulterio. La novela termina paradójicamente, con algo que comienza. Agotada la prolífica cadena de incidentes, se restituye la unidad familiar y María (la madre) lleva un niño en su vientre. Todo sugiere que la historia vuelve a comenzar. Otra historia, pero la misma. Un movimiento en zig-zag es lo que hace avanzar trabajosamente la trama. O más bien deberíamos hablar de movimiento en espiral, porque cada segmento que avanza, vuelve atrás para recuperar algún tópico del anterior, y sigue.

Podemos observar cómo se reiteran ciertos leit-motives propios del melodrama: el abandono de niños (prácticamente todos los personajes que están en el rol de hijos, son “ilegítimos”), de ahí parten cuestiones que se vinculan con otras recurrencias: los tópicos de la identidad y el descubrimiento de una verdad oculta. Una digresión sobre este asunto. Los motivos no son simplemente unidades mínimas de escansión temática del texto (lexias) y no se definen tampoco como meras funciones. Estoy retomando la perspectiva de Cesare Segre (1988), quien concibe la idea de motivos no narrativos, es decir, elementos que pueden tener tanto un carácter conceptual (de contenido) como formal (los procedimientos). Los temas enfocados por Segre desde una perspectiva psicológico-social, son puntos de concentración de la conciencia colectiva, de ahí su carácter metadiscursivo. La experiencia colectiva tiene diversas vías semióticas para expresarse y de un modo u otro la formaliza recurriendo a estereotipos. Nótese, en *María, la del barrio*, la complejidad de los estereotipos fusionados: María, la madre (reforzado por el enclave en el nombre), la mujer, la esclava y la reina, la virtud premiada. Medea (la afrenta, la locura, la venganza que recae sobre los hijos), Fedra (el amor incestuoso). La pregunta es, estos estereotipos que se remontan a temas bíblicos, a la tragedia griega y al cuento de hadas ¿cómo podrían funcionar tan fluidamente en la trama si no se tratara de esquemas vigentes en la memoria colectiva? Los estereotipos no tienen, para Segre, ese matiz peyorativo que caracteriza a los clichés como expresiones trilladas e irrelevantes, sino antes bien, son la manera en que las representaciones sociales pueden esquematizarse. Ahora bien, las formas sociales de esquematizar la vida no están aisladas de los diferentes tipos de discursos que circulan socialmente y que incorporan tópicos provenientes tanto de la literatura, como de las tradiciones orales o de los medios masivos. Entonces -y esta es una hipótesis fuerte en Segre: 1988- si la humanidad como colectivo, le asigna a determinados personajes, situaciones o acontecimientos el valor de temas más o menos universales, es porque percibe en estos, los mismos estereotipos a partir de los cuales los tiende a interpretar en su experiencia cotidiana. Así -y en relación con la cuestión del ritmo y la repetición, que aquí me ocupa- lo que determina las recurrencias temáticas en una cultura, es la memoria

colectiva. Y los motivos que se repiten periódicamente en el marco de la misma novela, como variaciones de un mismo motivo, esto es, la forma misma de la repetición, es probablemente, la manera de expresar una concepción cíclica de la vida, muy antigua y muy ligada a las culturas llamadas de la tierra (populares-agrarias). En este marco, cuestiones tan añejas como populares, suelen resolverse a través de la magia. En *María, la del barrio*, la alusión al cuento de hadas se da, entre otras cosas, a través del tema de la orfandad -que sugestivamente, es recurrente en la telenovela latinoamericana. Las madrinas, como las hadas, sustituyen a las madres en su rol, brindando el afecto y los dones. Todo esto constituye un pilar de la trama. En los primeros capítulos, la referencia es explícita: se muestra a la protagonista leyendo *La Cenicienta*. En la presentación (cortina de apertura de la novela) la remisión a ese modelo se enfatiza a tal punto que se recurre a ciertos artificios tecnológicos como el *insert*, que permite crear la ilusión de que del libro se escapan los personajes. Estos, protagonizados por los mismos actores de la telenovela, vestidos con coloridos trajes de época, responden a un doble rol de personajes de telenovela y personajes de cuento. Como vemos el elemento mágico se da, en la transposición, a través del dibujo animado, en una evidente alusión al imaginario infantil. Las resoluciones mágicas, en la trama son bien frecuentes y se dan o bien en virtud de estos personajes de fantasía o bien, de una intervención no menos sobrenatural del destino o el azar.

La cortina de introducción, entonces, es la transposición de la historia de Cenicienta en el contexto de la sociedad latinoamericana actual. Comienza con un plano general de un gran latifundio por el que se desplaza María, juntando basura en una bolsa, vestida con harapos y un gorro, que nos recuerda aquel con que se coronaba al rey de los bobos en las fiestas populares de la Edad Media. El montaje sigue con distintos *flashes* (primero, una toma de María, abrazada a un perro, mostrando tanto su ternura como el lugar que le fue asignado en el mundo; después una toma del atlético cuerpo de Luis Fernando de la Vega, en traje de baño, lanzándose a una piscina) que recortan con claridad el perfil y la extracción de clase de estos personajes. Las imágenes avanzan, mostrando la transformación de María, ahora dándose un rico baño de espuma -escena cargada de simbolismo y sensualidad. La apertura contiene los indicios que resumen la trama. A continuación, se revela la filiación literaria, con la introducción de imágenes animadas que reproducen cuadros de *La Cenicienta*. La secuencia del montaje es la siguiente: María tendida en el suelo, fregando el piso en una ambientación arcaica; sus tres principales oponentes, caracterizadas como la madrastra y las hermanastras, vigilantes; después, la escena del baile y, de ahí, nuevamente, a lavar platos en una mísera cocina. A continuación, en un salto de una serie a otra (la de la ficción que se asume como ficción literaria o ensueño, a la de la diégesis de la propia novela) María aparece limpiando la mansión De la Vega. Finalmente, se la ve en su dormitorio soñando con el príncipe azul (el dibujo animado se encuentra rodeado de un aura de estrellas). El hada madrina se hace presente con todo su esplendor. Los personajes parecen surgir de la imaginación de María o del libro abierto. La cortina se cierra con el plano completo de María vestida de gala. Las dos series paralelas ponen de manifiesto en sus cruces, la actualidad de la transposición, la vigencia social del prototipo, y habilita a la ensoñación, en la primera serie y a la telenovela, en la segunda, como modos posibles de consolación.

Sintetizo, para terminar, los rasgos principales del cuento infantil tradicional⁶ ya que coinciden los de la telenovela que analizo y resumen, en cierta manera, lo que voy exponiendo:

- 1- Presencia de lo mágico o maravilloso.
- 2- La ley de irrealidad no tiene límites: todo puede suceder.
- 3- El dramatismo de su trama tiene la facultad de expurgar (canalizar, elaborar) los dramas del destinatario.
- 4- Todos presentan la misma estructura y las funciones de los personajes se repiten invariablemente.
- 5- El sadismo y la crueldad son componentes comunes.
- 6- Evidente intención didáctico-moralizante.

Repetición en los hábitos de consumo

La forma de repetición ligada al consumo es explicada por Calabrese del siguiente modo: “Usualmente se entiende como repetitivo un comportamiento rutinario solicitado por la creación de situaciones de demanda/ofertas de satisfacción siempre iguales” (1994, p 50). Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* apuntaba dos índices fundamentales de la novela sentimental: del lado de la producción, “estas narraciones existieron y fueron leídas porque habían resultado de un proceso (posiblemente más fácil que arduo de escritura” y del lado del reconocimiento –continúa- “fueron textos de la felicidad (aunque narraran la desdicha) y les dieron felicidad a sus lectores (...) Como textos de la felicidad, también se ven afectados profundamente por el conformismo” (Sarlo: 1985, p 11). Posteriormente, en *Escenas de la vida posmoderna* (Sarlo:1994) refiriéndose a la parodia -modo de repetición que invierte el signo de lo repetido y es propiamente, barroca- sostiene que en la televisión de los ‘90, esta es una de las formas más frecuentes, pero no llega a desarrollarse en todo su esplendor, por lo que denomina una cierta “pereza intelectual”. Aunque sin ser tan duro con lo que masivamente llamamos “la audiencia”, Calabrese también atribuye al receptor “neobarroco” cierta puerilidad cuando afirma que “estamos frente a un comportamiento “proppiano”: el niño quiere oír el mismo cuento”, sentencia que nos recuerda lo que Eco refería como comportamiento “*consolatorio*, dado que afianza al sujeto haciéndole hallar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado” (Calabrese: 1994, p 51).

En lo que hace, específicamente, al mercado latinoamericano y con respecto al supuesto carácter “realista” de la telenovela, son interesantes las reflexiones de Nora Mazziotti (1993) quien, si bien considera el mecanismo de identificación del público con personajes y situaciones, una estrategia comercial necesaria, se pregunta cómo es posible que las audiencias no se saturan de que se les muestre lo que ya saben. La respuesta que propone es que en la telenovela se da un mecanismo compensatorio a través de la ensoñación. Como vimos, *María...* es un ejemplo de cómo las situaciones personales e incluso algunas que rayan lo social, se equilibran y recomponen “por arte de magia” (incluso la magia negra se ha vuelto un ingrediente habitual). Mazziotti concluye que por esta operación de ruptura con la realidad la audiencia puede ubicarse durante una hora en un lugar imaginario, un mundo posible donde el bien y el mal estén en un sitio apropiado. Graciela Montes, por su parte, explica este esquema como un mecanismo de adaptación

⁶ Cfr. Montes, Graciela: 1990

infantil: “El niño, que como el pueblo que creyó en esos cuentos está en una situación social de desvalimiento, se identifica fácilmente con los héroes perseguidos, con los relegados, y se siente reivindicado con el final feliz” (Montes: 1990 p. 11).

En relación con las vinculaciones entre relato popular, cuento infantil y melodrama, vimos cómo algunos intelectuales asimilan ciertos rasgos del espectador de telenovelas con los del niño (rasgos vinculados al goce pueril de la repetición). Ahora bien, la repetición es también el elemento fundamental del género didáctico, del cual, el cuento infantil ha sido un ejemplo paradigmático. Si alguna información debe ser transmitida lo más claro posible, sin dejar margen al malentendido, limitando el trabajo de decodificación, volviendo al texto monológico y redundante, promoviendo una comprensión fácil, eso es el género didáctico. Así lo entendió Martín Barbero, quien en su indulgente reivindicación de la telenovela, asume que tiene un papel clave en la regulación de la moral popular, fundamental en la constitución del imaginario colectivo, sobre todo de los sectores populares medios. Afirma que “los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral” (Barbero: 1983, p. 71).

Sin embargo, una aproximación desde la psicología social (que encontrábamos en Segre, pero también actualizada en estudios sobre la recepción de la década del '90) nos permitiría plantear el análisis de las representaciones semánticas del mundo en la vida cotidiana, para observar cómo los sujetos negocian y consumen significaciones, no únicamente como delectación perezosa, sino operando activamente sobre ellas, organizando sus representaciones en esquemas generalizables y transferibles (marcos, guiones, estereotipos, prototipos, etc.). Se trata de una concepción constructivista del conocimiento social fundada en el concepto de *esquema* de Piaget, que supone una idea equilibrante y dinámica de la representación cognitiva, que restituye una apreciación activa del destinatario⁷.

Conclusión:

Vemos cómo los modos de repetición neobarrocos, en *María, la del barrio*, se cruzan:

a) Se da una producción de tipo industrial cuyo resultado es un producto altamente estandarizado. Este es un rasgo genérico tanto del melodrama como del folletín, acentuado, hoy en la telenovela.

b) Su estructura constituye un sistema de invariantes que repiten el del modelo de *La Cenicienta*. Pero con una salvedad. Convengamos que la recreación del modelo es atributo de una estética clásica, donde la *mimesis* resulta la función dominante. Ahora bien, lo específicamente barroco, dicho en términos de Deleuze, es el repliegue. Y lo neobarroco - que se pone de relieve en esta telenovela- es ese movimiento de plegar y replegar lo imitado, provocando un efecto de infinitud.

En términos de Calabrese, *María...* como unidad, reitera el esquema de *La Cenicienta* pero, como hemos visto, los segmentos o series se encadenan de modo tal que cada uno reproduce el esquema anterior, que consiste, básicamente en lo siguiente: salida del héroe, superación de los obstáculos, descenso a los infiernos, consagración (recuperación del objeto perdido, matrimonio, descendencia). Veamos el desarrollo de las

⁷ Así lo entiende Livingston: 1990 en su análisis del *soap opera*.

series:

1ª serie: a) María se enamora del “príncipe”; b) vence los obstáculos; c) se casa con él.

2ª serie: a) Tiene un hijo; b) lo pierde (motivo de la pérdida); c) vence los obstáculos; d) lo recupera.

3ª serie: a) Por salvar al hijo, pierde la libertad (termina en la cárcel); b) vence los obstáculos; c) la recupera.

4ª serie: a) Por causa de intrigas pierde al esposo (se divorcia); b) vence los obstáculos (sus opositores mueren, se arrepienten o quedan fuera de juego); c) se reconcilia con su esposo y queda embarazada (Fin?).

Centenaria siempre ha de perder algo y volverá a recuperarlo. Cada serie repite en abismo la estructura del mismo cuento. Esa es la variante propiamente neobarroca. Esta cualidad que ya Metz (1991) había destacado respecto del cine, la *reflexividad*, y que seguramente es propia de todo enunciado ficcional, cobra enorme relieve e identifica la producción neobarroca. Notemos además, la resonancia del nombre: María es, desde el relato bíblico, el paradigma de la madre que pierde al hijo. El efecto es el de un eco que viene de hace mucho tiempo y continúa.

c) Por último, la intriga, el deseo de saber, siempre postergado es el recurso que la telenovela toma del folletín, para establecer el enlace con el destinatario. El placer de la repetición, lo afianza. De ese modo se facilita el consumo de ciertos saberes, dogmas de nuestra cultura, sistemas de valores donde el vicio se castiga y la virtud se premia (generalmente con el matrimonio y la descendencia). Creado ese contrato de lectura con el gran público, la *estética de la repetición* deviene el medio ideal para transmitir no solamente el relajado placer de lo rítmico, el inefable pulso del goce, sino también, lo que Calabrese entiende como una *regulación pedagógica* y M.Barbero, como *eficacia ideológica*, operaciones tendientes a educar (*e-ducare* = conducir, guiar) a un público cada vez más alfabetizado y democratizado. Una *paideia* que se sostiene sólidamente sobre los pilares de saberes socialmente constituidos y que vuelven y vuelven una y otra vez.

Bibliografía

- Barbero, Martín, “Memoria narrativa e industria cultural” en Comunicación y cultura N° 10, México, agosto de 1983
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Bs As. 1994 (1ª ed. Gius 1987)
- del Coto, María Rosa, *Palabras sobre la gallina degollada de Breccia y Trillo*, Ponencia presentada en el I Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, Carrera de Artes, La Plata, octubre de 1986
- Deleuze, Gilles, *El pliegue - Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1987
- Eco, Umberto *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1969
- Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 1999
- Fustel de Coulanges, *La ciudad antigua*, México, Porrúa, 1978
- Livingston, Sonia, *Making sense on television*, Londres, Routledge, 1990
- Mazziotti, Nora, comp., *El espectáculo de la pasión*, Bs. As., Colihue, 1993
- Metz, Cristian, “Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)”, en *L' enonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1991, Trad. del Centro de traducciones de la Facultad de Bellas Artes
- Montes Graciela, comp., *El cuento infantil*, Bs. As. CEAL, 1990

- Perrault, *La cenicienta*, trad., E.Gohre, en *El cuento infantil*. Introd., selección y notas: Montes Graciela, Bs.As., CEAL, 1990
- Propp, *Morfología del cuento*, Bs.As., Juan Goyanarte, 1972
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Bs.As., Catálogos, 1985
- Escenas de la vida posmoderna, Bs.As., Ariel, 1994
- Segre, Cesare, *Du motif à la fonction et viceversa*, en *Communications* N° 47, “Variations sur le thème”, Seuil, Paris, 1988
- Stenberg, Oscar, “*Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela*” en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comps.), *Telenovela - Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Traversa, Carmen, *la de las transposiciones*, ponencia presentada en el I Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. La Plata, octubre de 1986, cátedra de Historia de los Medios y Sistema de la comunicación, UNLP.
- Verón, Eliseo: 1993, *Relato televisivo e imaginario social*, en Mazziotti, Nora: 1993 (1ª ed. en *Rev. Lenguajes* N° 4, Bs.As., Tierra Baldía).