

**ECUADOR**

# Debate

## CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga, Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira,  
Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga,  
Fredy Rivera, Jaime Borja Torres, Marco Romero.

## DIRECTOR

Francisco Rhon Dávila  
Director Ejecutivo CAAP

## EDITOR

Fredy Rivera Vélez

## ECUADOR DEBATE

Es una publicación periódica del **Centro Andino de Acción Popular CAAP**, que aparece tres veces al año. La información que se publica es canalizada por los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones y comentarios expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

## SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$. 30

ECUADOR: S/. 110.000

EJEMPLAR SUELTO: EXTERIOR US\$. 10

EJEMPLAR SUELTO: ECUADOR S/. 40.000

## ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173 B, Quito - Ecuador

Fax: (593-2) 568452

e-mail: Caap1@Caap.org.ec

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

## PORTADA

Magenta Diseño Gráfico

## DIAGRAMACION

Martha Vinuesa

## IMPRESION

Albazul Offset

*M. J. J. J.*

# ECUADOR DEBATE

# 49

Quito-Ecuador, abril del 2000

## PRESENTACION / 3-5

## COYUNTURA

**Nacional:** La crisis económica y el "gran salto al vacío" de la dolarización / 7-24  
*Wilma Salgado*

¿Dolarización: Vacuna para la hiperinflación? / 25-42

*Alberto Acosta y Jürgen Schuldt*

**Política:** ¿Y después de la insurrección qué...? / 43-56

*Fernando Bustamante*

Ecuador, enero 21, de la movilización indígena al golpe militar / 57-62

*Equipo Coyuntura CAAP*

El salto al vacío y el asalto al cielo. Reflexión sobre los acontecimientos del viernes 21 y sábado 22 de enero del 2000 / 63-78

*Jorge Dávila Loo*

**Conflictividad socio-política:** Noviembre 1999-Febrero 2000 / 79-88

**Internacional:** Incertidumbre y fragilidad caracterizan a la economía mundial / 89-98

*Marco Romero C.*

El plan Colombia: El escalamiento del conflicto social y armado / 99-116

*Piedad Córdoba Ruiz*

## TEMA CENTRAL

Los medios masivos de comunicación social, el populismo y la crisis de la democracia / 117-138

*Carlos de la Torre*

Medios, imágenes y los significados políticos de "machismo" / 139-164

*Xavier Andrade*

El liderazgo menemista, los massmedia y las instituciones / 165-204

*Marcos Novaro*

Telenovelas, política e identidad nacional en Brasil / 205-234

*Mauro P. Porto*

Intereses privados vs bienes públicos. El problema de los oligopolios de los medios de comunicación para la teoría democrática en los Estados Unidos / 235-266

*Brett Gary. Traducción Leonard Field*

### **DEBATE AGRARIO**

¿Gestión ambiental y construcción de nuevos sujetos sociales en América Latina? / 267-298

*Danú A. Fabre Platas*

Desarrollo, conocimiento y participación en la comunidad andina / 299-332

*Víctor Alejandro Campaña*

### **ANALISIS**

La complejidad de la violencia en el aula / 333-352

*Freddy Alvarez*

¿Cuándo finalizará la transición democrática en la América Hispánica? / 353-372

*Angel Rodríguez Kauth*

### **CRITICA BIBLIOGRAFICA**

Las crisis del presidencialismo / 373-384

Juan Linz y Arturo Valenzuela (compiladores)

*Santiago C. Leiras*

## Telenovelas, política e identidad nacional en Brasil

Mauro P. Porto\*

*Las telenovelas no reproducen de forma directa o simple la "ideología dominante", como no ofrecen una visión crítica del orden social que promueve movilizaciones colectivas a favor de cambios sociales. Son en realidad uno de los foros fundamentales de la construcción de una hegemonía cultural y política que es siempre contradictoria. Al mismo tiempo en que expresan los cambios que ocurren en la sociedad, constituyen activamente la misma sociedad que se proponen reflejar a partir de un orden cultural hegemónico.*

**E**n 1981, el gobierno militar brasileño estaba enfrentando una de las crisis políticas más importantes. Dividido entre los miembros de la "línea dura", que pretendían imponer con el uso de la fuerza una oposición cada vez más fuerte y organizada, y aquellos que apoyaban la "apertura" (la distensión política lenta y gradual establecida por el general-presidente Ernesto Geisel), los líderes de la dictadura militar estaban discutiendo la estrategia más apropiada para enfrentar la oposición interna y consolidar su poder.

Debido a desacuerdos con el general-presidente João Batista de Figueiredo, el general Golbery do Couto e Silva, principal articulador político e ideológico de los gobiernos autoritarios anteriores y del proceso de apertura, renunció a su cargo en el gobierno federal. Preguntado por los periodistas sobre las razones de su salida del gobierno, el general Golbery dijo: "No me pregunten nada. Acabo de dejar Sucupira" (apud Fadul, 1993, p. 146).

La afirmación del general revela los vínculos estrechos entre las telenovelas, el proceso político y la

---

\* Profesor del Dpto de Relaciones Internacionales de la Universidad de Brasilia y del Doctorando del Dpto. de Comunicación de la Universidad de California, San Diego. E mail: mporto@weber.ucsd.edu

construcción de una identidad nacional en Brasil. Sucupira era la ciudad imaginaria en la cual se desarrolló la historia de la telenovela *O Bem Amado* (Rede Globo, 1973). La telenovela escrita por Dias Gomes luego produjo un gran suceso y fue transformada posteriormente en una serie, presentando como personaje principal a un líder político tradicional en una pequeña ciudad del interior. El personaje Odorico Paraguaçu personificaba la clase política tradicional que dominaba a través de prácticas clientelares y una retórica arcaica, al que se oponían los nuevos procesos y grupos sociales de los años 70 (urbanización, "modernización", la prensa, la "nueva" clase media, etc). Al asociar el gobierno militar con Sucupira, el general Golbery estaba irónicamente reconociendo como apropiado el paralelo entre Sucupira y la "nación" y entre Odorico y la dictadura militar. Su comentario irónico demuestra que desde sus principios las telenovelas presentaron una representación específica de la nación y que los brasileños se reconocían y se identificaban con esta representación.

El objetivo de este artículo es discutir la relación entre las teleno-

velas y la construcción de una identidad nacional en Brasil, buscando contestar algunas cuestiones básicas: ¿Cómo explicar las características específicas de las telenovelas brasileñas, principalmente su estilo realista y la discusión abierta de temas políticos? ¿Qué representaciones de la nación fueron presentadas por las telenovelas y qué influencia tuvieron estas representaciones en el proceso político? Pero antes de contestar a estas preguntas, será presentado un breve resumen de algunas de las características más importantes de las telenovelas brasileñas.

### **Las telenovelas brasileñas: realismo y política**

Las telenovelas son series dramáticas transmitidas por las empresas de radiodifusión de América Latina que fueron centrales en la constitución de las culturas del continente, transformándose en el género más popular de las industrias televisivas (Martín-Barbero, 1991; Mattelart & Mattelart, 1989; López, 1995). En el caso brasileño, la primera telenovela fue *Sua Vida me Pertence* transmitida en 1951 por el canal de televisión Tupi en la ciudad de São Paulo. Esta telenovela marcó

el inicio de la primera fase en el desarrollo del género, la cual se transmitía en dos episodios, de cerca de 20 minutos, por semana (Ortiz et al., 1989, p. 28). A partir de 1963 se inaugura la segunda fase, marcada por el desarrollo de la telenovela diaria. La primera telenovela transmitida diariamente fue *2-5499 Ocupado* (TV Excelsior, 1963) y el gran suceso del periodo fue *O Direito de Nascer* (TV Tupi, 1965). La gran popularidad de esta última, producida a partir de un conocido texto melodramático cubano que ya había sido un suceso en la radio, incentivó a todas las emisoras de televisión a aumentar el tiempo destinado a las telenovelas.

Durante estas dos fases iniciales en el desarrollo de las telenovelas en Brasil, la televisión era un medio elitista, con una penetración muy limitada. Fue a partir de los últimos años de la década de 1960 que el país experimentó un gran crecimiento en la comercialización de aparatos de televisión. En 1968, fueron vendidos 678 mil televisores, 47% más que en el año anterior, y para 1969, ya existían más de 4 millones de estos aparatos en el país (Simões, 1986, p. 86). Este aumento en el número de televisores fue faci-

litado, por un nuevo sistema de crédito establecido por el gobierno militar, que buscó promover el crecimiento del sector de bienes de consumo manufacturados en el Brasil. Fue también a partir de 1967 que el sistema de redes se estableció, a partir de una decisiva intervención del Estado. Anteriormente, la televisión era un medio local, pues las diversas estaciones, no estaban integradas para la transmisión simultánea de programas. La infraestructura de telecomunicaciones del Estado permitió la creación de las redes televisivas y contribuyó para la transformación de la televisión, en un medio, totalmente integrado a nivel nacional a partir de 1969. El nuevo sistema de crédito para la compra de televisores y la infraestructura de telecomunicaciones estatal eran parte de la política de la "integración nacional" de la dictadura militar. En este proceso, la TV Globo se tornó en la principal red televisiva, constituyendo un virtual monopolio de la radiodifusión en Brasil constituyéndose en un importante aliado del régimen, en su política de integración.

Durante las dos primeras fases en el desarrollo de las telenovelas en Brasil, la televisión no era aún un

medio nacional, solamente más tarde, la Red Globo consolidó su posición, como un virtual monopolio en el mercado de radiodifusión. La tercera fase de las telenovelas brasileñas (a partir de 1968) fue por tanto la primera en posicionarse en los marcos del sistema de televisión, integrado a nivel nacional. En este período, TV Globo dominó este sistema a través de una alianza estrecha con la dictadura militar establecida en 1964. En este ensayo, discutiré esta tercera fase de la telenovela brasileña. Debido a la posición dominante de TV Globo en el sistema de comunicación brasileño, el análisis estará centrado en las telenovelas producidas por esta red de televisión.

La tercera fase de la telenovela brasileña consolidó una de sus características más importantes: el estilo realista. Cuando, comparada con telenovelas producidas en otros países latinoamericanos, el realismo de los folletines brasileños frecuentemente está apuntado como una de sus características distintivas más importantes. De acuerdo con Nora Mazziotti (1992), es posible estable-

cer las siguientes distinciones: la telenovela mexicana se juega más al melodrama, la brasileña se destaca por su realismo, al paso la colombiana parece estar más volcada a las adaptaciones de novelas latinoamericanas combinando el realismo con la sátira político-costumbrista (p.27). María Tereza Quiroz ofrece una definición similar: las telenovelas mexicanas son *lloronas*, las venezolanas *gritonas* y las brasileñas *realistas*<sup>1</sup>.

En el desarrollo de este estilo realista, un importante marco, fue la telenovela *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968). Esta telenovela inauguró un nuevo estilo, con un ritmo visual más rápido, un lenguaje coloquial y menos formal, con temas y personajes más cercanos al "carácter nacional" (Mattelart & Mattelart, 1989, p. 31).

TV Globo desarrolló su "modelo de telenovela" a partir de esta y otras experiencias de las redes competidoras, consolidando el estilo realista de sus telenovelas (ibid., pp. 32-33; Carvalho et al., 1980, pp. 5-51; Simões, 1986, p. 85).

1 "Telenovela delirium", *Variety*, October 1996, p. 61.

Las características principales de este estilo realista y de la representación de nación que éste construyó serán discutidas a continuación. Por el momento, será suficiente resaltar que el estilo realista es una característica original y específica de las telenovelas brasileñas.<sup>2</sup> Es importante resaltar que este realismo ha sido combinado con una segunda característica importante: la discusión explícita de temas políticos. El mismo que en el período de la dictadura militar (1964-1985); las telenovelas constituyeron espacios importantes para la representación de temas sociales y políticos, estableciendo diversos conflictos con el aparato de censura del régimen militar. Como hemos visto, *O Bem Amado* presentó una sátira del proceso político a partir de una pequeña ciudad rural, enfrentando la censura y recortes en diversos episodios, como aquel que tenía por título "Sucupira va a las elecciones" (Straubhaar, 1988, p.68). En 1975,

la telenovela *Roque Santeiro*, también escrita por Dias Gomes, fue prohibida por la dictadura militar pocos días antes de su estreno. Veinte episodios ya habían sido grabados, generando un perjuicio de cerca de 500 mil dólares a TV Globo (Clark, 1991, p.258). En su autobiografía, Gomes (1998, pp. 223-224) cuenta que sólo supo de las razones del veto, diez años más tarde. El aparato de espionaje de la dictadura había grabado una conversación suya con el intelectual Nelson Werneck Sodré, en la cual Gomes relataba que el texto de la telenovela se basaba en un texto para teatro que fue prohibido en 1965. Debido a la intervención en esta llamada telefónica, el régimen militar descubrió que la telenovela *Roque Santeiro* estaba basada en una obra de teatro prohibida y decidió vetarla.

En el mismo año, 1975, la telenovela *Escalada* no pudo hacer mención a Juscelino Kubitschek, presidente electo en el período de-

---

2 A pesar de no discutir en este ensayo el concepto de realismo, debo esclarecer que no parto del supuesto que las telenovelas brasileñas simplemente reflejen como un espejo la realidad. Como otras obras del movimiento realista en arte y literatura, las telenovelas brasileñas no solo han expresado cambios políticos y sociales, sino que contribuyeron a dar sentido y a concretizar estos cambios. Para una discusión más detallada del movimiento realista, ver Nochlin, 1990



mocrático anterior al golpe de estado de 1964, el cual gobernó el país, con una política de modernización entre 1956 y 1960 (Carvalho et al., 1980, p.60). El año siguiente, la telenovela *O Casarão* incluyó una campaña electoral en que uno de los personajes se presentaba como miembro de la "oposición". El gobierno vetó escenas de la telenovela argumentando que ellas podrían influenciar los resultados de las elecciones de 1976 en las cuales el partido que apoyaba la dictadura militar, la ARENA, enfrentaría nuevamente al único partido de oposición legalmente reconocido, el MDB (ibid., p.61).

La telenovela *Espelho Mágico* (1977) significó un interesante experimento por parte de TV Globo. Escrita por Lauro César Muñiz, *Espelho Mágico* tenía como tema, el propio género de la telenovela, mostrando a la audiencia lo que acontecía entre bastidores en el proceso mismo de producción de una telenovela: *Coquetel de Amor*; la telenovela-dentro-de-la telenovela. En el último episodio, uno de los actores, Lima Duarte, se dirigió a la audiencia en nombre de los demás actores. En su intervención, Duarte

pedía el reconocimiento de los derechos profesionales de los actores, pero la censura vetó todas las referencias sobre la necesidad de reglamentar la profesión (ibid., p.9).

La discusión de temas políticos fue difícil no sólo por la censura oficial del régimen, sino también por la censura interna de TV Globo. La telenovela *Espigão* (1974) trató sobre los problemas relacionados al crecimiento caótico y desordenado de las grandes ciudades. La telenovela enfrentó fuertes presiones por parte de directores de la emisora y por parte de anunciantes, principalmente por las empresas constructoras y las inmobiliarias. Lauro César Muñiz, autor de diversas telenovelas, relató el papel de la censura interna de TV Globo:

"Mi actual telenovela, *Os Gigantes*, no sufrió ningún corte por parte de la Censura Federal hasta ahora (agosto del 79), pero está rigurosamente vigilada dentro de TV Globo por los censores de la emisora. Por ejemplo, no puedo hacer ninguna mención al hecho de que cierta empresa empieza a monopolizar el comercio de la leche, en aquellas ciudades en donde la telenovela pasa a ser una multinacio-

nal. Veo la apertura política como la causa de esta reacción por parte de TV Globo. Con el rigor de la dictadura, las empresas de comunicación lucharon por una apertura de espacio para su trabajo. Ahora que la sociedad se agita un poco, ellas se encargan por su propia cuenta de "proteger el sistema" ..." (apud Kehl, 1986, p. 272).

El autor demuestra cómo el contenido político de las telenovelas fue limitado no solamente por la censura de la dictadura militar, sino también por presiones internas. Muniz también resalta como TV Globo intentó construir un nuevo consenso en un contexto de profundos cambios políticos y sociales, un tema en el que redundaré posteriormente. Otro autor de moda de TV Globo, Dias Gomes, también resaltó el rol de la censura de la propia emisora. Según él, TV Globo tiene censores internos que ejercen control sobre todos los textos y que todos los autores son a su vez auto-censores de su propio trabajo (apud Vink, 1988, p.139).

La discusión de temas políticos en las telenovelas crece con el proceso de democratización del país, en 1985, cuando asume el poder el

primer gobierno civil después de 21 años de dictadura militar. En este año, la telenovela que había sido prohibida en 1975, *Roque Santeiro*, fue finalmente liberada y alcanzó un gran suceso, presentando una sátira política y una parodia social sobre el primer gobierno civil (Jonhson, 1988). Para algunos intelectuales, la telenovela tuvo un importante papel en el proceso político, promoviendo un sentido de "orgullo público" y discutiendo los temas que debían discutirse en la Asamblea Constituyente (Mattelart & Mattelart, 1989, pp.130-131). Varios analistas reconocieron así los importantes vínculos entre aquella representación de nación, que las telenovelas estaban presentando, y el proceso político del país.

En la primera elección presidencial directa, para presidente de la República del período democrático, realizada en 1989, fue electo Fernando Collor de Melo, un político desconocido, gobernador de la pequeña provincia de Alagoas. Collor logró ser el de mayor votación en la primera vuelta de las elecciones, sin contar con el apoyo de ningún partido político significativo, derrotando a Luís Inácio Lula da Silva, can-

didato de una coalición de izquierda, en la segunda vuelta. Para algunos, las razones para la victoria de Collor estaban en el escenario de representación que fue construido por los medios de comunicación, especialmente TV Globo, a través de las telenovelas, noticieros y el marketing político (Lima, 1993). Otros estudios, con un enfoque similar, también resaltaron el rol de las telenovelas: *Vale Tudo, O Salvador da Patria* y *¿Que Rei sou Eu?*, en la elección presidencial de 1989 (Rubim, 1989; Weber, 1990). Al resaltar temas como la corrupción generalizada del Estado y de la política, estas telenovelas contribuyeron en la construcción de un escenario, en el cual un candidato desconocido se presentaba como un *outsider* del *establishment* político, siendo un justiciero que puede alcanzar el éxito electoral.

Las elecciones han sido un tema frecuente de las telenovelas. En el período que antecedió las elecciones locales de 1992, la telenovela *Pedra Sobre Pedra*, incluyó en la historia, la elección del alcalde de la imaginaria ciudad de *Resplendor* y discutió diversos temas políticos. A través de personajes como el al-

calde corrupto que desaparece con todo el dinero de la municipalidad y el diputado poco interesado en trabajar por su comunidad, la telenovela contribuyó para la construcción del escenario del marco en el que se desarrollaron las elecciones municipales reales (Porto, 1994). Este año, fue el mismo año en que el presidente Fernando Collor fue sacado de la presidencia por un proceso de *impeachment* debido a su participación en un nuevo esquema de corrupción. Millones de brasileños demandaron en las calles su salida de la presidencia y los medios de comunicación contribuyeron de forma activa en la caída del presidente que habían ayudado a elegir en 1989 (José, 1996; Rubim, 1999; Conti, 1999). Aunque las telenovelas no hayan tenido un papel demasiado directo en la movilización popular que tuvo lugar durante el proceso de *impeachment* de Collor de Melo, una miniserie lanzada por TV Globo, en este período convulsionado de la historia del país, sí tuvo una relación directa con las manifestaciones callejeras. *Anos Rebeldes* presentó la historia de aquellos jóvenes rebeldes, que en los años 60 optaron por luchar contra la dic-

tadura inclusive por la vía armada, a través de grupos de guerrilla urbana. La miniserie consagró las manifestaciones callejeras como una forma de expresión política de muchos jóvenes, que a su vez pasaron a identificarse con los personajes de la miniserie (Rubim, 1999, pp.51-56). Los temas musicales de *Anos Rebeldes* y una diversidad de símbolos de la miniserie, pasaron a ser utilizados extensivamente por los estudiantes en sus manifestaciones a favor del *impeachment* del presidente Collor.

En la elección presidencial de 1994, las telenovelas *Renascer*, *Fera Ferida* y *Pátria Minha* constituyeron espacios centrales del debate político (Melo & Oliveira, 1994; Porto, 1998). Es particularmente relevante para nuestra discusión en este ensayo la telenovela *Pátria Minha*, debido a su rol explícito en la construcción de una representación optimista y positiva de la "nación". Un elemento central en la historia de la telenovela es la promoción de un clima de optimismo y confianza en el futuro del país. Esta representación fue construida principalmente, por la pareja Pedro y Ester. Viviendo en los Estados Unidos, la pareja enfrenta un dilema: Pedro quiere volver a

Brasil asegurando que sus perspectivas son muy buenas, mientras que Ester se opone al retorno, argumentando que el país está enfrentando una crisis y que las condiciones de vida son muy pobres. Después de su retorno a Brasil en los primeros capítulos, Ester gradualmente aumenta su pesimismo y finalmente se rinde a la atmósfera de patriotismo y confianza construida por la historia. *Pátria Minha* fue por lo tanto una de las telenovelas que tuvieron un papel importante en las elecciones presidenciales de 1994, cuando Fernando Henrique Cardoso fue electo, a partir del hecho de su plan económico, el *Plano Real*, el cual logró controlar la inflación y garantizar la estabilidad económica después de algunos años de hiperinflación (Porto, 1998).

Entre 1995 y 1996, la telenovela *Explode Coração* incluyó en su trama diversos temas y acontecimientos políticos. Entre estos, el intento del personaje principal de lanzar su candidatura al Senado, presentándose como un empresario competente y un buen administrador, oponiéndose de este modo a la ineficacia de la clase política tradicional (Guazina, 1997). En 1996, la

telenovela *O Rei do Gado* discutió el tema de la reforma agraria y tuvo como tema central, uno de los movimientos sociales más importantes de Brasil, el "Movimiento de los Sin-Tierra" o MST. La telenovela generó un intenso debate en una publicación del partido de izquierda más importante del país, el Partido de los Trabajadores (PT), la revista *Teoría & Debate*. En este debate, Joao Stédile, el líder nacional del MST, criticó algunos aspectos de la telenovela, pero afirmó que se presentó una contribución positiva para el movimiento y para la lucha por la reforma agraria en Brasil<sup>3</sup>.

Este gran número de ejemplos sobre el papel activo de las telenovelas en las últimas décadas demuestra una característica original del género en Brasil: *la discusión explícita de temas políticos y sociales*. ¿Pero, cómo explicar esta característica distintiva de las telenovelas brasileñas? ¿Por qué este contenido político fue introducido en los melodramas producidos por TV Globo? Estas son algunas de las cuestiones

discutidas a continuación.

### **El contenido político: explicaciones y consecuencias**

Las razones principales para la integración de temas políticos en las telenovelas, deben buscarse en los cambios sociales, políticos y económicos que tuvieron lugar en el país a partir de 1973. Estos cambios se discutirán a continuación, pero es importante resaltar antes otros factores importantes.

Los autores tuvieron un rol decisivo en la inclusión de temas políticos en las telenovelas. En Brasil, los autores tienen estilos personales los cuales son reconocidos por el público (Vink, 1988, pp. 136-137). Algunos autores, como Dias Gomes o Benedito Ruy Barbosa, generalmente incluyen, más temas políticos y sociales, que otros autores, vinculados a una tradición más melodramática, como Janete Clair o Gloria Perez. Diversos autores ven su rol como el de intelectuales encargados de pasar un mensaje político al público. Comentando la discusión

3 "Maledetto Latifundio", *Teoría & Debate*, marzo-mayo de 1997, pp. 32-39.

de temas sociales y políticos en su telenovela *Renacer*, Benedito Ruy Barbosa dijo: "Al autor le lleva nueve meses contar una historia. Es su obligación, como intelectual, dejar algo en la cabeza de la audiencia" (apud Porto, 1998, p.446).

El hecho de que las telenovelas son transmitidas al mismo tiempo en que son escritas y producidas permite a los autores incluir episodios y temas actuales en la política nacional. En general, existe una diferencia de apenas veinte días entre el momento en que el episodio deja la casa del autor y su transmisión (Vink, 1988, p.136). En este proceso, los autores reciben un *feedback* constante de la audiencia. TV Globo creó su propio departamento de investigación que registra las reacciones de la audiencia de sus telenovelas. Debido a estas características, las telenovelas han sido interpretadas como "obras abiertas", un género que puede ser alterado durante su realización a partir de las reacciones de la audiencia (Mattelart & Mattelart, 1989, pp. 41-44; Kottak, 1990, p.32; Vink, 1988, p.136). Todavía, la apertura de la telenovela frente a las reacciones de la audiencia tiende a ser sobrestima-

y los límites impuestos al género, tienden a ser ignorados. Gilberto Braga, autor de diversas telenovelas de suceso de TV Globo, explica algunos de estos límites:

"Nunca he sufrido por causa de limitaciones en mi trabajo, pero tengo conciencia del hecho de que cuando firmo un contrato con TV Globo estoy, en efecto, como una persona con creencias de izquierda, aceptando limitaciones. Así como muchos otros artistas e intelectuales, tengo sensibilidad con relación a la realidad de mi país y creo que la única solución para su sufrimiento es socialismo. Dentro de los límites del sistema, hago lo que es posible en mi trabajo para que este cambio ocurra" (apud Chillermprieto, 1993, p.49).

Autores como Braga, que se definen a sí mismos como izquierdistas conciben su rol como el de portadores de mensajes políticos, son por lo tanto limitados por las condiciones de una empresa privada de comunicación. Braga revela de forma interesante como la libertad de creación es limitada por la propia naturaleza de los intereses comerciales y políticos de TV Globo. Si estos intereses no determinan de for-

ma alguna el contenido de las telenovelas, sí contribuyen para limitarlo de diversas formas. Los directores de TV Globo ejercen presiones importantes en los autores y están a cargo de aprobar no sólo los contenidos sino también los aspectos formales de las telenovelas (Vink, 1988, pp.137-138). Existen también influencias fuertes provenientes de los anunciantes y de las fuerzas económicas (Straubhaar, 1988, pp. 69-70).

Al mismo tiempo que debemos resaltar los límites al trabajo de los autores, también debemos reconocer que tienen una autonomía relativa, misma que ha permitido la inclusión de temas políticos en las telenovelas, incluso hasta en la época de la dictadura militar. Varios de los autores de telenovelas más importantes participaron de –o fueron fuertemente influenciados por– el teatro político y popular de los años 60. Estos autores, siguiendo la tradición de los grupos de teatro *Arena* y *Opinião* buscaron reproducir características del teatro político y popular en los marcos de la industria cultural (Vink, 1988, p.147). Dias Gomes, tal vez el principal representante de este grupo de autores, ex-

plica su trayectoria desde el teatro popular hasta una red de televisión comercial:

“Yo soy parte de una generación de autores de teatro que levantaron en los años 50 y 60 la bandera quijotesca de un teatro político y popular. Este teatro se basó en una contradicción básica: era un teatro dirigido a una audiencia popular, pero visto únicamente por una audiencia de élite. De repente, la televisión me ofreció esta audiencia popular” (apud Ortiz, 1988, p.180).

El mismo punto de vista es expresado por Gianfrancesco Guarneri, otro autor que optó por trabajar con la audiencia más amplia de la televisión (ibid). Renato Ortiz (1988) apuntó correctamente para las contradicciones en el discurso de estos intelectuales, considerando ingenua la creencia de que el “nacional-popular” podría ser expreso en los marcos de la industria cultural (pp.180-181). Si finalmente alcanzaban una audiencia popular a través de la televisión, también enfrentaron los límites de un sistema televisivo comercial y de una política cultural nacionalista y autoritaria del régimen militar.

Otro factor que explica la acti-

tud y las contradicciones de los autores es el rol desempeñado tradicionalmente por los intelectuales en la creación y re-creación de la idea de "nación" en Brasil. Los intelectuales han sido los "portadores" de los conceptos de "pueblo" y "nación", concibiéndose a sí mismos como los responsables por el desarrollo de un proyecto nacional y de una conciencia popular (Pécaut, 1990, p.179). Pero al atribuir una conciencia ingenua a las masas y una conciencia crítica a sí mismos, asumieron el rol de líderes populistas, generando así un tipo de "populismo intelectual" (p.187). Este populismo se refleja en el trabajo de autores que intentan presentar una representación crítica de la nación en las telenovelas.

La no consideración de los límites del sistema comercial de televisión por parte de los autores y su "populismo intelectual" han constituido importantes obstáculos para la expresión de una visión crítica y emancipadora de la idea de "nación" en las telenovelas. Hablando en nombre de, y finalmente alcanzando a, una audiencia masiva y popular a través de la televisión, los intelectuales se acreditaron en la

posibilidad de construcción de una comunidad imaginaria capaz de promover un cambio social. Pero ellos no podían ignorar el hecho de que al firmar un contrato con TV Globo estaban aceptando limitaciones. Estas limitaciones no impedirán la presentación de contradicciones políticas en las telenovelas, pero pondrán importantes límites a la nación imaginaria a ser construida. Todavía, uno no puede entender las especificaciones de las telenovelas brasileñas si se ignora el rol de estos intelectuales. Su presencia en la industria cultural y sus actitudes y creencias son elementos claves para explicar por qué las telenovelas brasileñas pasaron a formar parte en la discusión explícita de temas políticos.

¿Significará el reconocimiento de las limitaciones del proyecto de cambio social propuesto por los autores de telenovelas, que el género es políticamente conservador por naturaleza? ¿Cuáles son las consecuencias del contenido político de las telenovelas? La visión según la cual estos programas no permiten el desarrollo de una conciencia crítica o formas de acción colectiva, es muy común. De acuerdo a algunos



autores, las telenovelas son mercancías que, debido a su naturaleza comercial, reproducen la ideología y el poder del capital (Marcondes Filho, 1986). Para otros, el contenido político de las telenovelas es "inofensivo" (Jonson, 1988). Hasta la misma Maria Rita Kehl (1986), una analista perspicaz de la televisión brasileña, afirma estar convencida de que la estructura de las telenovelas, independientemente del contenido, implica necesariamente la eliminación de un sentido crítico (p.280).

Estos enfoques reduccionistas niegan cualquier potencial emancipador de los melodramas, pero otros autores presentan valuaciones menos pesimistas con relación al género. Al mismo tiempo que reconocen que los melodramas son mercancías comerciales limitadas por formas estereotipadas de una industria cultural, David Thorburn (1981) resalta la necesidad de sobrepasar prejuicios en el análisis de género. Según él, estos melodramas permiten a sus audiencias encontrar materiales desafiantes, transformándose así en un "foro público" significativo y peculiar (pp.74-76). En su análisis de los posibles elementos

emancipatorios de las telenovelas brasileñas, Nico Vink (1988) concluye que ellas ofrecen a los trabajadores modelos de cambio social, a pesar del hecho de que estos modelos permanecen basados en acciones individuales y no en acciones colectivas (p.247).

En el análisis de las consecuencias del contenido político de las telenovelas, sería importante entender su posición contradictoria en la sociedad y la cultura brasileña. Las telenovelas no reproducen en forma directa o simple la "ideología dominante", así como no ofrecen una visión crítica del orden social que promueve movilizaciones colectivas a favor de cambios sociales. Estas son en realidad, uno de los foros fundamentales en la construcción de una hegemonía cultural y política, que es siempre contradictoria. Al mismo tiempo que expresan los cambios que ocurren en la sociedad, constituyen activamente la misma sociedad que se proponen reflejar a partir de un orden cultural hegemónico.

Las telenovelas no son políticamente conservadoras por naturaleza y ofrecen importantes oportunidades a sus audiencias para encontrar

representaciones críticas y potencialmente emancipadoras de la idea de "nación". Es verdad que algunas de sus consecuencias son negativas para el proceso político, o por lo menos problemáticas. Se ha argumentado, por ejemplo, que la cobertura de los medios de comunicación del *impeachment* de presidente Collor de Melo en 1992 fue marcada por el estilo narrativo característico de las telenovelas (Waisbord, 1997). Las revistas más influyentes del país relataron los eventos "reales" del proceso de *impeachment* adoptando "maneras y estructuras de una narrativa de ficción" (p. 195). Una de las consecuencias de este estilo de narrativa es el énfasis en individualidades, ignorando así factores institucionales o estructurales que ayudarían a entender mejor la dinámica de la corrupción en Brasil (ibid.). Por lo tanto, las telenovelas tendrían un efecto indirecto en el discurso público, al contribuir para la personificación de la cobertura política de los medios de comunicación y para la construcción de una narrativa que ignora generalmente problemas o causas estructurales.

Otro aspecto problemático del

contenido de las telenovelas es la "descalificación de la política", ya identificada por diversos analistas (Rubim, 1989; Weber, 1990; Lima, 1993; Guazina, 1997; Porto, 1998). En las telenovelas, todos los políticos son corruptos o utilizan la política para lograr satisfacer sus intereses personales, construyendo una representación extremadamente negativa del campo de la política. En oposición a una clase política corrupta, las telenovelas frecuentemente presentan la alternativa de una solución moral, fuera del campo político, en general a través de algún justiciero. Como argumenté en otra oportunidad (Porto, 1998), esta descalificación de la política promovida por las telenovelas construye un terreno propicio para soluciones y movimientos autoritarios o personalistas.

### **Telenovelas como "ceremonias masivas": la fusión entre ficción y realidad**

En este trabajo, hemos resaltado dos importantes elementos constitutivos de las telenovelas brasileñas: realismo y discusión de temas políticos. A través de estas características originales, las telenovelas se tornarán en uno de los foros culturales

más importantes, en el que la idea de nación fue históricamente construida en Brasil. ¿Pero cuál representación de la nación fue construida por las telenovelas? En las próximas secciones, propongo investigar cómo la idea de nación fue presentada por las telenovelas.

Si consideramos "nación" como un artefacto cultural de un tipo particular, una "comunidad política imaginaria" (Anderson, 1991, pp.4-6), es posible resaltar la relación entre las telenovelas y aquella comunidad simbólica. En su estudio sobre el desarrollo de las ideas de nación y nacionalismo, Benedict Anderson (1991) resalta el rol de las "ceremonias masivas", ejemplificadas por el apareamiento de los periódicos. El concepto se refiere al consumo de un producto cultural por una audiencia de masas en la cual cada comunicador tiene plena conciencia de que la ceremonia en que la que participa, está siendo replicada simultáneamente por millares o millones de otras personas, de cuya existencia el comunicador está seguro, pero de cuya identidad no tiene la menor noción (p.35). ¿Cuál es el producto cultural que constituye la "ceremonia masiva" más im-

portante de la sociedad brasileña? Creo que existen pocas dudas sobre lo central de las telenovelas en este proceso. Brasil tiene uno de los menores índices de circulación de periódicos del mundo y la televisión es el medio dominante (Porto, 1997).

Por tanto, en el caso brasileño, es posible identificar las telenovelas como la ceremonia masiva fundamental. Si la televisión es el medio más importante en Brasil, las telenovelas constituyen el género popular por excelencia. Desde sus inicios, las telenovelas serán la base para el suceso comercial de TV Globo, incluso hoy alcanzan los mayores índices de audiencia. Todos los días, las telenovelas de TV Globo atraen una audiencia estimada de cerca de 50 millones de televidentes. Diversos observadores extranjeros notan una fuerte "obsesión nacional" con las telenovelas en Brasil (Guillermo-prieto, 1993; Page, 1996). También se observa que los melodramas televisivos son una importante fuente de material para las conversaciones y rumores de la vida cotidiana, constituyendo un foro para la discusión no sólo de historias y de personajes, sino también de los proble-

mas nacionales (Mattelart & Mattelart, 1989, p.111; Page, 1996, p.447).

La función de las telenovelas como una "ceremonia masiva" es todavía más fortalecido por el hecho de que este género permite a su audiencia eliminar o diluir la distinción entre ficción y realidad. Esta es una característica común a todas las narrativas, especialmente la ficción en serie. Como afirma Robert Allen (1996), las narrativas seriadas de la televisión y de la radio han diluido las fronteras entre los mundos de ficción que ellas construyen y el mundo de las experiencias de su audiencia (p.112). Todavía, en el caso de las telenovelas brasileñas, la disolución de esta frontera se da de una forma especialmente fuerte. Desde la implementación del género, este ha sido el caso. En *O Direito de Nascer* (TV Tupi, 1965), un actor, cuyo personaje era un doctor, fue invitado a ver a una mujer enferma y no logró convencer a la gente de que él no tenía ningún conocimiento de medicina (Kehl, 1986, p.59). Cuando Chico Mendes, el líder de un importante movimiento ecologista y social de la floresta Amazónica, fue asesinado, algunas

personas creyeron que el asesino podría ser la misma persona que había matado a uno de los personajes principales de una telenovela (Page, 1996, p.446). Otro episodio es narrado por el autor Gilberto Braga. Según éste, cuando Joanna Fromm, una actriz que actuaba como villana en una telenovela, telefoneó a su casa, la empleada que contesto la llamada le gritó "villana!" y luego colgó el teléfono (Vink, 1988, p.145).

Uno de los episodios más impresionantes en la disolución de la frontera entre el mundo de las telenovelas y el mundo "real", en la experiencia de sus audiencias, fue el asesinato de la actriz Daniela Perez por el actor Guilherme de Pádua en 1992. Pádua actuaba como el enamorado celoso del personaje de Daniela en la telenovela *De Corpo e Alma*, escrita por su madre, Glória Perez. El asesinato promovió una fuerte confusión entre los personajes del mundo de la ficción y el drama real, de la muerte trágica de una joven actriz. El evento pasó a dominar los noticieros y la votación del *impeachment* del Presidente Collor de Melo por el Congreso se quedó en un segundo plano (Guillermo-

prieto, 1993).

La mezcla entre ficción y realidad es particularmente relevante para el proceso político brasileño. Con cierta frecuencia, episodios y personajes "reales" son incluidos en las telenovelas, mientras que episodios del mundo de la ficción invaden los noticieros. En 1993, la telenovela *Renascer*, presentó una noticia que pocos días antes había sido transmitida por el *Jornal Nacional* (el noticiero del horario noble de TV Globo) sobre el escándalo de corrupción en la Comisión de Presupuesto del Congreso Nacional. Los personajes de la telenovela pasaron entonces diversos episodios "reales" de la vida política nacional, incluyendo el *impeachment* del presidente Collor de Melo. De este modo, el noticiero y los hechos de la política se adentraron en la telenovela. Posteriormente, esta escena de la telenovela fue incluida en el programa televisivo de propaganda de un partido político, haciendo que el mundo de la ficción se adentrara en el mundo de la política formal-partidaria (Porto, 1998). En 1995/6, la telenovela *Explode Coração* trató el problema de los niños desaparecidos e incluyó diversos llamados

emocionados de madres "reales" cuyos hijos o hijas habían desaparecido. La campaña de la telenovela para encontrar los niños alcanzó una enorme cobertura de la prensa. Por ejemplo, en el día 4 de mayo de 1996, el noticiero *Jornal Nacional* anunció que debido a la telenovela, se encontraron más de 70 niños, presentando además una entrevista con la autora de la telenovela, Glória Pérez (Guazina, 1997, pp.156-157).

En la historia reciente de la política del país, pocas telenovelas tuvieron un impacto tan decisivo como la ya mencionada *O Rei do Gado*. (1996). En uno de los episodios más impresionantes en que se confluyen ficción y realidad, dos senadores del Partido de los Trabajadores (PT), Eduardo Suplicy y Benedita da Silva, aparecieron en el episodio en que el senador Roberto Caxias fue sepultado. El personaje del senador luchó intensamente por la reforma agraria en su actividad parlamentaria, destacándose de los demás políticos a causa de su honestidad, siendo asesinado por un desconocido en el final de la telenovela. Pocos días después del final de *O Rei do Gado*, los noticieros mostraron a los

senadores Suplicy y da Silva en el entierro del senador Darcy Ribeiro, diluyendo aún más la frontera entre el mundo de las telenovelas y el de la vida cotidiana de los televidentes (Motta, 1998, p.93). La telenovela ejerció una fuerte presión en los congresistas, a la hora de votar por el Impuesto Territorial Rural (ITR), favoreciendo la propuesta de aumento de los impuestos cobrados a propiedades rurales no productivas (p.92).

### **La construcción de la identidad nacional**

A través de la disolución de la frontera entre ficción y realidad y su inmensa popularidad, las telenovelas llegaron a ser una "ceremonia masiva" central en la cual la identidad nacional está reflejada y constituida. ¿Pero cómo la idea de nación ha sido representada por las telenovelas? ¿Cuál es la relación entre estas representaciones y la construcción de consensos políticos?

Durante el tercer período en el desarrollo de las telenovelas (a partir de 1968), la base de las historias ha sido el conflicto entre lo "viejo" y lo "nuevo", entre las tradiciones rurales y el proceso de urbaniza-

ción, donde la gran problemática ha sido la modernización de la sociedad brasileña (Carvalho et al., 1980, p.56; Kehl, 1986, p.316). La televisión en general, y las telenovelas en particular, tuvieron un rol importante en la "re-educación" de la población en el contexto de un rápido proceso de urbanización (Kehl, 1986, pp.286-287). Esta problemática de fondo, en las telenovelas está relacionada con la construcción de la idea de nación en las sociedades marginales. Según Renato Ortiz (1988), el deseo de alcanzar la modernidad define la construcción de la identidad nacional en países periféricos (p. 34). En el caso brasileño, la tendencia ha sido juntar modernización y desarrollo como elementos de una identidad en construcción. Si por un lado este esquema tuvo un rol positivo en algunas circunstancias, por otro ha llevado al país a adoptar una visión acrílica del mundo "moderno" (p.36).

El discurso optimista y nacionalista de la dictadura militar ("Este es un país que camina adelante") fue también una reacción contra la identidad nacional que estaba siendo promovida por movimientos progresistas y populares en el período

que antecedió al golpe de estado de 1964. Por tanto, la identidad nacional establecida por el régimen autoritario entre 1964 y 1973 puede ser vista como un ejemplo de "nacionalismo oficial", un tipo de nacionalismo que se fundamenta en el miedo de la movilización política de las clases populares, una política conciente y auto-protectora (Anderson, 1991). Políticamente conservadora y enfatizando en la modernización económica, esta identidad nacional estaba fundamentalmente marcada por la represión de movimientos populares y de todas las ideas alternativas de nación. De forma no sorprendente, hay una tendencia en la representación de la identidad nacional en las telenovelas para la supresión de los sindicatos y otras formas de movilización colectiva<sup>4</sup> (Vink, 1988, p. 206).

El velo de fondo de la modernización fue también determinado por la alianza entre TV Globo y la dictadura militar implantada en 1964. El proyecto de los militares de

"integración nacional" es uno de los puntos de convergencia más importantes entre las políticas culturales e ideológicas de los gobiernos de los generales Médici y Geisel y la expansión y unificación de la programación de TV Globo (Carvalho et al., 1980, p.24). La "integración" de la nación demandaba la estandarización de las aspiraciones y la creación de una cultura de consumo que pudiese apoyar el modelo desigual de desarrollo del "Milagro Brasileño" (1968-1973), cuando el país experimentó altos índices de crecimiento del producto interno bruto y una gran concentración de la riqueza en las manos de las clases dominantes. Por tanto, la identidad nacional formada en ese período estaba vinculada al mercado; una "integración nacional" que debía ser construida a través de la integración del mercado (Ortiz, 1988, p.165).

Ningún otro grupo social expresó mejor estas aspiraciones de consumismo y modernización que la "nueva" clase media que se conso-

4 La ausencia de la sociedad civil en las telenovelas no es simplemente un resultado del "nacionalismo oficial" del régimen autoritario. Nico Vink (1988), por ejemplo, se nota que la razón puede estar en el énfasis del género en rebeliones individuales y no en soluciones colectivas

lidió a partir de la expansión de la economía durante el "Milagro Brasileño". Fueron los valores y expectativas de esta clase los que dominaron las historias de las telenovelas. Como afirman los Mattelart:

"Preso a las determinaciones económicas y socioculturales de un proyecto de integración en torno de un polo de modernización y consumo, el molde Globo favoreció, en las telenovelas, un modelo de representación de la sociedad brasileña centrado en una zona [de la ciudad] de Río. Evidenciaba el eje de las playas Ipanema-Zona Sur, el sector burgués de la ciudad..." (1989, p.113).

La clase social que ofreció las principales temáticas para las telenovelas fue la "nueva" clase media que habitaba en los sectores "burgueses" al que se refieren los Mattelart. En este sentido, podemos identificar una diferencia entre las telenovelas mexicanas y las brasileñas. Las primeras tienden a centrarse en el mundo de los ricos, mientras que las segundas se basan en el mundo de la clase media.

En la representación de la nación, basada en la clase media, las clases subalternas generalmente

aparecen de forma distorsionada. Según el autor y director Walter Avancini, las telenovelas siguen los códigos de lenguaje, los gustos, y las ambiciones de la clase media, mientras que la clase trabajadora es representada como una caricatura (apud Mattelart & Mattelart, 1989, p.113). En las telenovelas de TV Globo, las casas de los miembros de la clase trabajadora no son realmente pobres, ya que exhiben un cierto confort y muchos muebles (Vink, 1988, p.177). El autor Manoel Carlos reclamó que, a pesar de sus instrucciones con relación a la casa de una familia de trabajadores, el ambiente fue forzado (ibid.).

A partir del mundo de la clase media, representando las clases subalternas en forma distorsionada, la imagen de la nación construida por TV Globo no era un espejo libre de contradicciones de la estructura social del país. Pero esta logró presentar una imagen unificada y poderosa de la idea de "brasilenidad". De acuerdo con Miranda & Pereira (1983), la televisión brasileña estableció un lenguaje "nacional-popular" que logró sobrepasar la diversidad interna de la audiencia y presentar una representación específica



de la misma audiencia como "pueblo-nación" (p.15). Las telenovelas construyen esta idea de nación a través de un "micro-cosmos", los locales imaginarios en los cuales las historias de las telenovelas se desarrollan. A través de metáforas y analogías que se refieren a los elementos del sistema general, las telenovelas focalizan los cambios y los conflictos en las relaciones sociales (Carvalho et al., 1980, p. 56). Por ejemplo, *Asa Branca*, la ciudad imaginaria de la telenovela *Roque Santeiro* fue vista como una alegoría de la situación social y política del país (Vink, 1988, p.179). Estas ciudades ficticias son directamente asociadas por la audiencia a la nación, como un todo. Un estudio con espectadores de la telenovela *¿Que Rei Sou Eu?* reveló consensualmente que una interpretación de la ciudad imaginaria de Avilan representa la realidad del país (Sluyter-Beltrão, 1992). Como dijo uno de los entrevistados:

"Avilan es el gobierno federal y también los ministros. La razón porque me intereso por esta telenovela es porque veo en ella la historia de nuestro país, especialmente en lo que se refiere a los consejeros. Ve-

mos esto en las reuniones. Alguien puede preguntarme: ¿Cómo usted sabe que es así? Considerando lo que pasa en el país, sabemos que las cosas son así. Parece que ellos traen al público lo que pasa en el gobierno" (apud Sluyter-Beltrão, 1992, p.73).

Para algunos televidentes, la representación de la nación presentada por esta telenovela es más confiable que la presentada por los noticieros (ibid.). De esta forma, a través del micro-cosmos que representa la nación, las telenovelas construyen una poderosa idea de nacionalidad entre las audiencias.

### **Reconstruyendo la nación imaginaria**

En las secciones anteriores se discutió las formas a través de las que las telenovelas contribuyeron para dar forma a la identidad nacional y cómo esta identidad fue limitada por el "nacionalismo oficial" del régimen militar. A estas alturas, sería un grave error, suponer que la imagen del país, construida por las telenovelas, era fija y libre de contradicciones. En esta sección examinamos como las telenovelas contribuyeron para formar una nueva visión

hegemónica de la nación en un período de crisis política y económica.

El concepto de hegemonía, tal como lo desarrolla Antonio Gramsci (1997), ofrece un importante instrumento analítico para la comprensión de las relaciones entre las telenovelas brasileñas y la elaboración de una identidad nacional. El concepto permite centrar nuestra atención en el proceso a través de cómo los grupos dominantes justifican y mantienen su dominación y aún obtienen el consenso activo de los gobernados. El comando político y cultural en la sociedad civil, incluyendo los medios de comunicación, es visto como algo esencial para el establecimiento y la defensa del poder político. A partir de estos supuestos, es posible considerar la televisión como el "aparato privado de hegemonía" más importante, en la construcción de la idea de nacionalidad en Brasil.

De acuerdo con el concepto de hegemonía, el consenso cultural tiene que incorporar las demandas de los sectores subalternos para mantener su efectividad. Como afirma Gramsci, "Sin duda, el hecho de la hegemonía presupone que se considere los intereses y las tendencias

de los grupos sobre los cuales la hegemonía será ejercida, y que un cierto equilibrio de compromiso sea formado" (ibid.). A pesar del hecho de que Gramsci enfatiza en este pasaje factores económicos y no los aspectos ético-políticos de la lucha por la dirección cultural, el autor resalta que la hegemonía es un proceso activo permanentemente creado y re-creado, incorporando los intereses de los grupos sobre los cuales es ejercida. Al proponer una investigación empírica sobre las telenovelas colombianas, Martín-Barbero (1987) argumenta que la televisión no funciona sin incorporar demandas de la audiencia, pero estas demandas son re-significadas en términos del discurso social hegemónico (p. 49). Por tanto, las telenovelas no solamente incorporan demandas emergentes, sino también re-interpretan estas demandas en términos de un discurso hegemónico en permanente estado de renovación.

El "nacionalismo oficial" del régimen autoritario empezó a enfrentar serios problemas de legitimidad después de 1973. Este agotamiento de la expansión económica y la crisis internacional del petróleo contri-

buyeron para la erosión del "Milagro Brasileño" y amenazaron las conquistas de la nueva clase media. La oposición empezó a fortalecerse y en 1974 el único partido de oposición legal, el MDB, alcanzó sus primeras victorias electorales. El general-presidente Geisel (1974-1980) estableció el proyecto de la "apertura" como una tentativa de promoción de una distensión gradual y controlada, y esta nueva situación política fue reflejada por las telenovelas (Straubhaar, 1988). En su excelente historia de la Rede Globo, Maria Rita Kehl (1986) afirma lo siguiente sobre este período:

"El momento pedía que la televisión cumpliera ese rol: la "crisis del petróleo" de 1973 contribuía para acelerar el fin del momento de expansión de la economía, y las clases medias, hasta entonces aliadas incondicionales de los proyectos de la burguesía multinacional y nacional, para el país, comenzaban a dar las primeras señales de insatisfacción. Globo intentaba enfrentar las cuestiones emergentes, en el intento de contribuir a la formación de un nuevo consenso social (de lo cual gran parte de la clase obrera estaba siempre alejada) o para la renova-

ción en términos reformistas del consenso fomentado entre los años 64 y 68 (p.259).

Por tanto, en la nueva situación de crisis económica y política, Globo reconoció la necesidad de reformar el "nacionalismo oficial" (el "consenso fomentado entre los años 64 y 68 de que habla Kehl) buscando crear un nuevo consenso social que, al incorporar nuevas demandas y temas, fuera capaz de mantener la hegemonía del mismo "bloque histórico" o alianza de clase de la cual Globo era parte integral. La red de televisión más poderosa del país entendió que en lugar de esconder los problemas y las aspiraciones impuestas por una realidad de cambio social, sería mejor incorporarlas bajo su protección (Carvalho et al., 1980, p.17). Las razones para este cambio en la estrategia de Globo no son únicamente de carácter político sino también de carácter económico: como Globo es antes que todo una empresa capitalista en busca de lucro, es muy sensible a los cambios de preferencias de su audiencia.

La idea de nación construida por el régimen autoritario enfrentó una grave crisis después de 1973 no solamente debido a la debacle eco-

nómica, sino también debido a un cambio social importante: el crecimiento y la consolidación de la sociedad civil al final de la década de 1970. Este período experimentó una importante expansión de los movimientos colectivos, introduciendo nuevos actores en el escenario político. Uno de los movimientos sociales emergentes más importante de ese entonces fue el "Nuevo Sindicalismo" formado por sindicatos nuevos e independientes que pasaron a movilizar los sectores más avanzados de la clase obrera. Estos sindicatos desafiaron la dictadura militar a través de huelgas en las fábricas multinacionales ensambladoras de coches, en 1979, y sus líderes fundaron el partido que se transformaría en la principal fuerza de izquierda del país, el Partido de los Trabajadores (PT). La sociedad estaba ahora más organizada y políticamente activa y las telenovelas tuvieron que enfrentar esta nueva situación.

¿Cómo estos cambios en las esferas sociales, económicas y políticas afectaron la representación de la nación presentada por las telenovelas? Para contestar esta pregunta de forma apropiada sería necesario

hacer un análisis detallado del contenido de las telenovelas, un tipo de investigación que está fuera de los límites de este ensayo. Como conclusión, presentaré a continuación algunas sugerencias de temas a considerarse en la investigación empírica de este tema. Estas sugerencias estarán basadas en un análisis anterior que desarrollé sobre el contenido político de algunas telenovelas (Porto, 1998).

La representación de la comunidad nacional imaginaria construida por las telenovelas fue afectada por los cambios que tuvieron lugar en la sociedad brasileña y en este proceso las telenovelas contribuyeron a dar significado y dirección a estos cambios. Enfrentando una movilización política creciente contra el régimen autoritario y una sociedad civil más organizada, Globo incorporó nuevos temas y demandas en su programación. Si bien el énfasis anterior en la integración a través del mercado y el consumismo no fue abandonada, una visión más crítica del proceso de modernización fue desarrollada posteriormente. Uno de los aspectos fundamentales de este cambio fue la introducción de discusiones sobre problemas socia-

les que deberían estar ausentes de la televisión, incluyendo los noticieros. Las telenovelas empezaron a tener un rol creciente e importante en la discusión de temas como el hambre, la pobreza, la educación, la salud, la corrupción y las desigualdades sociales. Los problemas del proceso de modernización se tornaron tan serios que las telenovelas desarrollaron una actitud de cinismo y pesimismo sobre el futuro del país. Uno de los mejores ejemplos de esta tendencia fue la telenovela *Vale Tudo* transmitida en 1988 (Rubim, 1989; Weber, 1990; Lima, 1993).

Si hasta 1980 había una tendencia de eliminar la sociedad civil de la tela, las organizaciones no gubernamentales ganaron más espacio, principalmente después del proceso de regreso a la democracia del país en 1985. Por ejemplo, la campaña contra el hambre, organizada por una red de organizaciones civiles y liderada por el carismático sociólogo Betinho, fue incluida y apoyada por las telenovelas *Renascença* (1993) y *Pátria Minha* (1994). El propio Betinho reconoció la importancia de la inclusión del movimiento en las telenovelas (ver Porto, 1998). Otro ejemplo importante fue la inclusión

del Movimiento de los Sin-Tierra, el MST, en la telenovela *O Rei do Gado* (1996). Como vimos anteriormente, a pesar de que el líder del movimiento criticó algunos aspectos de la telenovela, también reconoció que había contribuido de forma positiva en la lucha por la reforma agraria. Las telenovelas continuaron enfatizando los problemas personales, en lugar de las cuestiones sociales, pero la representación de la nación que ellas representaron se incorporó de forma importante en la sociedad civil.

Aún existe un foco, en el mundo de la clase media, en las telenovelas y en la representación de los trabajadores que permanece como una caricatura. Todavía, el "pueblo" se vuelve en una entidad más compleja y los grupos subalternos reciben más espacio. Estos grupos no son reconocidos como clases sociales, pues tienden a incluirse en la categoría general de "pobres", pero la estructura social desigual se tornó en un importante tema de las telenovelas. El único sueño de un personaje miserable como Tião Galinha en la telenovela *Renascença* (1993) es adquirir un pedazo de tierra para plantar, pero fracasa y desesperado

se suicida, en uno de los momentos más dramáticos de la ficción televisiva del país en los últimos años. En la telenovela *Pátria Minha* (1994), la clase media no se queda aislada en los distritos de la Zona Sur de la ciudad de Río de Janeiro, y se dirige a una *favela* (chabola) para ayudar a la gente que perdió sus casas después de una tempestad (Porto, 1998).

### Consideraciones finales

Las telenovelas constituyen un espacio central en la construcción de la idea de nación en el Brasil. A través de algunas características que le son peculiares, como el estilo realista y la discusión explícita de temas políticos, los melodramas televisivos tuvieron un rol históricamente importante en la disputa por la definición de los significados de los hechos y los temas políticos. Si los estudiosos del proceso político brasileño permanecen indiferentes al género más popular de la televisión, estarán omitiendo, cómo la lucha por el poder político, se desarrolla en el campo de la cultura y de los valores.

En este ensayo, hemos apuntado a las formas en las cuales las teleno-

velas contribuyeron a crear y recrear la idea de nación en Brasil. En el período inicial de la tercera fase de las telenovelas, a partir de 1968, las representaciones de las telenovelas fueron fuertemente condicionadas por la política cultural y autoritaria de la integración nacional de la dictadura militar. Pero después, a partir de 1973, al enfrentar una situación más compleja de crisis económica y política y una sociedad civil más organizada y políticamente activa, las telenovelas incorporaron nuevos temas y demandas en "su" representación de la nacionalidad. De esta forma, contribuyeron para construir un nuevo consenso que, a pesar de haber sido desafiado constantemente, permitió adaptaciones en -y la consolidación de- la alianza de clases de la cual Rede Globo es una parte esencial. Al mismo tiempo, al re-significar estas demandas en términos de un nuevo discurso hegemónico, los melodramas televisivos crearon una representación de la identidad nacional que ofreció nuevas oportunidades para la expresión y movilización de fuerzas sociales emergentes y de la oposición. Es en el contexto de esa compleja trama entre la creación de

una hegemonía conservadora y la promoción de valores emancipadores y democratizadores, que debemos entender el lugar contradictorio que las telenovelas ocupan en la sociedad brasileña.

## Bibliografía

- Allen, Robert  
 1996 *As the world turns: television soap operas and global media culture*. In Emile McNaney & Kenton Wilkinson (Eds.), *Mass Media and Free Trade*. Austin: University of Texas Press, pp. 110-127.
- Anderson, Benedict  
 1991 *Imagined Communities*. London/ New York: Verso.
- Carvalho, Elisabeth; Kehl, Maria Rita & Ribeiro, Santuza Naves  
 1980 *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Europa.
- Clark, Walter  
 1991 *O Campeão de Audiência*. São Paulo: Best Seller.
- Coñti, Mario Sergio  
 1999 *Notícias do Planalto: A Imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fadul, Anamaría  
 1993 *La telenovela brasileña y la búsqueda de las identidades nacionales*. In Nora Mazziotti (Ed.), *El Espectáculo de la Pasión: Las Telenovelas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, pp. 133-152.
- Gomes, Dias  
 1998 *Apenas um Subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Gramsci, Antonio  
 1997 *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Guazina, Liziane Soares  
 1997 *Ficção televisiva e política: um estudo sobre a telenovela Explode Coração. Comunicação & Política*, Vol IV, n. 2, pp. 151-175.
- Guillemoprieto, Alma  
 1993 *Obsessed in Rio. The New Yorker*. August 16, pp. 44-55.
- José, Emiliano  
 1996 *Imprensa e Poder: Ligações Perigosas*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Hucitec.
- Johnson, Randal  
 1988 *Deus e o Diabo na Terra da Globo [God and the devil in the land of Globo]: Roque Santeiro and Brazil's "New Republic"*. *Studies in Latin American Popular Culture*, 7, pp. 77-88.
- Kehl, Maria Rita  
 1986 *Eu vi um Brasil na TV*. In Alcir da Costa et al. (Eds.), *Um País no Ar: História da TV Brasileira em 3 Canais*. São Paulo: Brasiliense, pp. 167-323.
- Kottak, Conrad Philip  
 1990 *Prime-Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*. Belmont: Wadsworth.
- Lima, Venício A. de  
 1993 *Brazilian television in the 1989 presidential campaign: construc-*

- ting a president. In Thomas Skidmore (Ed.), *Television, Politics, and the Transition to Democracy in Latin America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 97-117.
- Lopez, Ana
- 1995 Our welcomed guests: telenovelas in Latin America. In Robert Allen (Ed.), *To be Continued... Soap Operas Around the World* (pp. 256-275). London & New York: Routledge.
- Marcondes Filho, Ciro
- 1986 A telenovela e a lógica do capital. *Comunicação & Sociedade*, n. 14, maio, pp. 5-18.
- Martin-Barbero, Jesús
- 1987 La telenovela in Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana". *Diálogos de la Comunicación*. N. 17, pp. 46-59.
- Martin-Barbero, Jesús
- 1991 *De los Medios a las Mediaciones*. Mexico, D.F.: GG MassMedia.
- Mattelart, Michéle & Mattelart, Armand
- 1989 *O Carnaval das Imagens*. São Paulo: Brasiliense.
- Mazziotti, Nora
- 1992 Acercamientos a las telenovelas Latinoamericanas. In Anamaria Fadul (Ed.), *Serial Fiction in TV: The Latin American Telenovelas*. São Paulo: USP, pp. 25-32.
- Melo, Luciana & Oliveira, Renata
- 1994 *A construção do CR-P novela "Pátria Minha": eleições 1994*. Paper presented to the I Encontro Nacional de Estudos Sobre Comunicação e Política, Salvador, Brazil.
- Miranda, Ricardo & Pereira, Carlos Alberto
- 1983 *Televisão: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Motter, Maria Lourdes
- 1998 Telenovela: arte do cotidiano. *Comunicação & Educação*, n. 13, set/dez, pp. 89 a 102.
- Nochlin, Linda
- 1990 *Realism*. London: Penguin Books.
- Ortiz, Renato
- 1988 *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato; Borelli, Silvia & Ramos, José
- 1989 *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense.
- Page, Joseph
- 1996 The telenovela: a national obsession. In *The Brazilians*. Reading: Addison-Wesley, pp. 444-465.
- Pécaut, Daniel
- 1990 *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo: Ática.
- Porto, Mauro Pereira
- 1994 As eleições municipais em São Paulo. In Heloiza Matos (Ed.), *Mídia, Eleições e Democracia*. São Paulo: Scritta, pp. 133-157.



Porto, Mauro Pereira

- 1997 *Globalização e Mídia no Brasil: a Permanência da Televisão Aberta Como Meio Dominante na Apresentação da Política*. Paper presented to the IV Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), Washington D.C., November 13-15.

Porto, Mauro Pereira

- 1998 Telenovelas and politics in the 1994 Brazilian presidential election. *The Communication Review*, Vol. 2, n. 4, pp. 433-459.

Rubim, Antonio Albino

- 1989 Comunicação, espaço público e eleições presidenciais. *Comunicação & Política*, 9, pp. 7-21.

Rubim, Antonio Albino

- 1999 *Mídia e Política no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

Simões, Inimá

- 1986 TV à Chateaubriand. In Alcir da Costa et al., *Um País no Ar: História da TV Brasileira em 3 Canais*. São Paulo: Brasiliense, pp. 11-121.

Sluyter-Beltrão, Marília

- 1992 Interpreting Brazilian telenovelas: biography and fiction in a rural-

urban audience. In Anamaria Faddul (Ed.), *Serial Fiction in TV: The Latin American Telenovelas*. São Paulo: USP, pp. 63-76.

Straubhaar, Joseph

- 1988 The reflection of the Brazilian political opening in the telenovela [soap opera], 1974-1985. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. VII, pp. 59-76.

Thorburn, David

- 1981 Television melodrama. In Richard Adler (Ed.), *Understanding TV*. New York: Praeger, pp. 73-90.

Vink, Nico

- 1988 *The Telenovela and Emancipation: A Study on Television and Social Change in Brazil*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.

Waisboru, Silvio

- 1997 The narrative exposés in South American journalism: telling the story of Collorgate in Brazil. *Ca-zette*, Vol. 58, n. 3, pp. 189-203.

Weber, Maria Helena

- 1990 Pedagogias de despolitização e desqualificação da política brasileira: as telenovelas da Globo nas eleições presidenciais de 1989. *Comunicação & Política*, 11, pp. 67-83.