El melodrama en América Latina: persistencia de un sentimiento

Constanza Burucúa

Una historia comprehensiva de las muchas naciones que componen lo que conocemos como la América Latina podría ser contada desde el estudio de la afición de los pueblos que conviven en esta amplia y compleja región por el melodrama. Teniendo en cuenta que la historia de la conformación de toda nación queda plasmada en sus manifestaciones culturales, las cuales exponen en su textualidad la temporalidad de la cultura que las produce y sus procesos de generación de significado (Bhabha, 1990), el análisis de la persistencia del melodrama en la vida cultural de América Latina, sus particularidades y la sucesiva adaptabilidad del género a la literatura, a la radio, al cine y a la televisión nos permite comprender aspectos clave de los procesos sociohistóricos por los cuales se han conformado y se siguen conformando nuestra/s identidad/es cultural/es. Este artículo propone una lectura del melodrama latinoamericano, de sus manifestaciones y sus usos, al día de hoy; para ello nos parece inevitable y necesario comenzar por una breve reseña de su evolución.

Así, tomando como punto de partida el período de conformación de las naciones latinoamericanas, que tuvo lugar en su mayoría a lo largo del siglo XIX y cuya consolidación se extendió en muchos casos hasta principios del siglo XX, podemos leer las novelas románticas del período, desde *Amalia* de José Mármol hasta *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, como espacios en los que la incipiente historia de las jóvenes naciones es narrada y legitimada desde un relato sentimentalista, personal y circunscripto al espacio familiar y doméstico (Sommer, 1990). Indisolublemente ligado a consideraciones sobre «lo popular», categoría que debería entenderse menos en relación a objetos concretos y más como una dimensión del mundo simbólico y, a su vez, íntimamente relacionada a otra de estas dimensiones, la de «lo nacional» (Sarlo, 1983), según Jesús Martín Barbero el melodrama latinoamericano remite a una instancia de sociabilidad primaria por medio de la

cual las masas urbanas negocian su ingreso en la modernidad sin abandonar su cultura oral (1995, 277). Desde el tango, el bolero, la ranchera se le da forma a la nueva sociabilidad, mientras que la radio, el cine y finalmente la telenovela funcionan como espacios de mediación o lugares en los que se «configuran la materialidad social y la expresividad cultural» (Barbero, 1993, 233) de cada uno de estos medios.

Es precisamente en el cine, y en particular en el argentino y en el mexicano, donde a partir de la década del treinta comienzan a articularse y representarse visual y sonoramente las nuevas identidades nacionales. Es éste un cine que «hace nacionalismo desde el melodrama: el género capaz de vertebrar cualquier tema o situación a la vez evocando mitos y masificando modos de comportamiento» (Barbero, 1993, 211). Bautizado en los sesenta como el «viejo» cine latinoamericano, el cine de los años treinta, cuarenta y cincuenta, al que hoy preferimos calificar como «clásico», se inclinó notoriamente hacia el melodrama, fórmula transgenérica probadamente exitosa en Hollywood, la mayor industria cinematográfica del mundo y modelo de las incipientes industrias latinoamericanas, pero de la que la producción local intentó diferenciarse llevando a nuevos límites los ya de por sí excesivos códigos sentimentales del melodrama. En películas como *Ayúdame a vivir* (Argentina, José A. Ferreyra, 1936) y las otras dos partes de la trilogía del mismo director, *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), todas protagonizadas por Libertad Lamarque, así como en *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944) y *Las Abandonadas* (1945), en las que Emilio «*el Indio*» Fernández dirige a una Dolores del Río a la que transforma en estereotipo de la mujer mexicana, la «nacionalización» del melodrama se produce por el exceso (musical, emocional y de peripecias). Y tal como argumenta el historiador de cine mexicano Carlos Monsiváis, es a través de la identificación de las audiencias latinoamericanas, en busca ellas mismas de una identidad, con esta exuberancia de los sentimientos que el canon de lo popular se forma (2000, 62).

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, directores y críticos del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) abjuran del melodrama por considerar su popularidad como sinónimo de colonización cultural y por ver en él un modo de representación inherentemente reaccionario, tendiente a minimizar la complejidad y las grandes desigualdades del entramado social latinoamericano (Colina y Díaz Torres, 1971). No obstante, como señala Ana María López, quien ha

estudiado la historia y la evolución del melodrama latinoamericano a lo largo de su prolífica carrera académica, la condena del pasado melodramático negaba el hecho de que había sido éste el cine que había difundido a lo largo de la región y durante tres décadas las primeras voces, imágenes e incluso la historia de los latinoamericanos (López, 1991, 29). El rechazo de este nuevo cine didáctico y revolucionario por el del período precedente implicaba también cierto desconocimiento y repudio por los gustos tan hondamente asentados de «esas masas populares que teorizaba como víctimas de la ideología del viejo melodrama» (López, 1985, 599) y a las que supuestamente el NCL se proponía liberar. Paradójicamente, es la reelaboración de los códigos del género que propone Humberto Solás en la segunda parte de *Lucía* (Cuba, 1968), filme en el que se narra sucesivamente la independencia cubana de la corona española, la caída de Batista en los treinta y la revolución de 1959 desde las convenciones de la tragedia, el melodrama y la comedia respectivamente, uno de los ejemplos más hondos y conmovedores del poder emotivo del melodrama latinoamericano.

A partir de los ochenta, tras la caída de las muchas dictaduras que padecieron países como Argentina, Chile y Brasil, entre otros, y durante los procesos de redemocratización en la región, se produce una nueva valorización del melodrama, coincidente a su vez con la revalorización crítico-teórica tanto del género como de la noción de «lo popular». Así, por ejemplo, dos de las películas argentinas más emblemáticas y taquilleras del período, *Camila* (Argentina, María Luisa Bemberg, 1984) y *La historia oficial* (Argentina, Luis Puenzo, 1985), demostraron que historia y melodrama ya no eran entendidos por los realizadores cinematográficos como mutuamente excluyentes. Por el contrario, la renovada vigencia del melodrama señala tanto su persistente atractivo como su potencial político al consagrarse como espacio de legitimación de nuevas voces y nuevas identidades que se articulan fundamentalmente alrededor del cuestionamiento a los roles tradicionalmente adjudicados a las mujeres en América Latina y a un creciente protagonismo sociohistórico de éstas. Entre otras, películas como *Mi boda contigo* (Francia-Portugal, 1984), dirigida en el exilio por la chilena Valeria Sarmiento a partir una novela de Corín Tellado y *La amiga* (Argentina-Alemania, Jeanine Meerapfel, 1989), melodrama de madre que ficcionaliza la conformación de la agrupación Madres de Plaza de Mayo, dan cuenta de estos cambios.

Tal como se ha venido planteando en recientes estudios (Stock, 1997; Noriega, 2000), e independientemente del auge del que gozan hoy algunas de las cinematografías nacionales de la región, a partir de la década de los Noventa muchos exponentes del cine latinoamericano contemporáneo, tanto por su carácter de coproducciones como por las temáticas que tratan, evidencian lo que Néstor García Canclini define como una tendencia hacia la «hibridización intercultural», gracias a la cual nuestra identidad ya no debería ser entendida sólo en términos socioespaciales sino también en relación a lo que él define como una identidad sociocomunicacional en la que se conjugan identidades nacionales y locales y que es por naturaleza multicontextual (1997, 256-7). Ahora bien, estas nuevas identidades, producto a su vez de contextos político-culturales altamente cambiantes, no han sido necesariamente representadas en el cine latinoamericano más reciente por medio de los códigos del melodrama. Así, por un lado, encontramos que la presencia en aumento de mujeres en distintas áreas de la producción cinematográfica (directoras, productoras, guionistas, como por ejemplo la mexicana Marcela Fernández Violante, la venezolana Solveig Hoogensteijn y la argentina Lita Stantic, por mencionar sólo algunas de las más prominentes) ha hecho florecer un «cine de mujeres» que no necesariamente se nutre de la tradición melodramática. Por otro lado, películas como *El Viaje* (Argentina-México-España-Francia-Reino Unido, Fernando Solanas, 1992), *Central do Brasil* (Brasil-Francia, Walter Salles, 1998), *Y tu mamá también* (México-EEUU, Alfonso Cuarón, 2001), *Historias mínimas* (Argentina-España, Carlos Sorín, 2002), *Diarios de motocicleta* (Argentina-Chile-Perú-Francia-EEUU-Reino Unido-Alemania, Walter Salles, 2004), entre otras, dan cuenta de como el cine de los últimos años ha tendido a preferir, por ejemplo, las convenciones de la *road movie* a las del melodrama para representar y dar voz a estas nuevas identidades, multifacéticas y no circunscriptas a un solo espacio, concreto y delimitado.

Sin embargo, que en los últimos años los directores y directoras latinoamericanos no hayan entendido al melodrama como un terreno fértil desde el cual articular sus visiones y que su recurrencia dentro del cine latinoamericano haya disminuido en los últimos diez o quince años, no quiere decir de ninguna manera que éste esté ausente del universo audiovisual de los latinoamericanos. Por el contrario, la vigencia del género es evidente en el medio televisivo que, desde su implantación en la región, allá por los años cincuenta, supo capitalizar muy bien

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

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

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

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

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

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

Bibliografía citada

BARBERO, J.M. 1993 (3ª ed.) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: Editorial Gustavo Gili.

BARBERO, J.M. 1995. «Memory and form in the Latin American soap opera», in Allen, R., 1995, 276-284.

BHABHA, H. (ed.) 1990. *Nation and Narration*, Londres: Routledge.

COLINA, E. y DÍAZ TORRES, D. 1971. «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano», *Cine Cubano*, 73-4-5.

GARCÍA CANCLINI, N. 1997. «Will there be Latin American cinema in the year 2000? Visual culture in a postnational era», en *Stock* 1997, 246-258.

LÓPEZ, A.M. 1985. «The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of Popular Form», en Landy, M., 1991, 596-606.

LÓPEZ, A.M. 1991. «Tears and desire. Women and melodrama in the "old" Mexican cinema» en *Iris*, Número 13, 29-51.

LÓPEZ, A.M. 1995. «Our welcomed guests. Telenovelas in Latin America», en Allen, R., 1995, 256-275.

MONSIVÁIS, C. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

NORIEGA, C. (ed.) 2000. *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*, Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.

SARLO, B. 1983. «La perseverancia de un debate», *Punto de Vista*, Número 18, Agosto 1983, 3-5.

SOMMER, D. 1990. «Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America», en Bhabha, H., 1990, 71-98.

STOCK, A.M. 1997. *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.

Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950)