

## LA TELENÓVELA Y EL FIN DEL MELODRAMA

José Ramón Enríquez

Uno de los riesgos de entrarle al bat como emergente radica en la posibilidad de heredar un título para la ponencia, de sentido opuesto a cuanto uno se apreste a defender. Aunque, para el propio alivio, sea lo suficientemente ambiguo como para resultar aceptable, siempre y cuando se le matice y se le explique convenientemente. Tal es el caso del título de esta ponencia: *La telenovela y el fin del melodrama*. Si con ello se ha querido significar que la telenovela acaba con el melodrama, ya sea porque lo supere, ya porque lo arrincone, entonces mi participación irá precisamente en sentido contrario. Si con ello se ha querido decir que la telenovela es el fin último del melodrama, entonces estaremos por completo de acuerdo.

De tal modo que, en lugar de proponer un título alternativo, simplemente me acojo a la posibilidad de leer el actual con ese sentido de meta última, de objetivo, hasta concluir que el melodrama esperaba, necesitaba un medio como la televisión para consagrarse y que, muy probablemente, sin tan para él feliz coincidencia, habría enflaquecido hasta desaparecer en los pliegues de un siglo como el XX, rico en propuestas estéticas.

Para adentrarnos en la materia de nuestro diálogo, creo que no sale sobrando echar un vistazo al sentido mismo de una palabra, cuyo significado resulta mucho menos claro que continúa su utilización. Corresponde la palabra melodrama a ese grupo de lugares comunes que nadie sabe bien a bien lo que significan pero que todos nos sentimos con derecho a utilizar, al grado de desvirtuarlos con la manipulación, borrarles sus contornos y quitarle el filo a sus aristas. Por ello, y por cuanto el término es central para mi exposición, quiero robar unos minutos de su atención en la definición más o menos rigurosa de un término que lo mismo nos habla de género que de actitud, que lo mismo resulta peyorativo que amable, por cuanto arranca un suspiro a la quinceañera enamorada al tiempo que hace fruncir el entrecejo al teatrófilo riguroso.

Dejemos de lado la etimología estricta que define como teatro musical al melodrama, por más que en alemán y en polaco con esta palabra se designe a la ópera, y pasemos al origen mismo de esta especie de subgénero que irrumpe en la literatura francesa precisamente por obra y gracia de Juan Jacobo Rousseau, el gran teórico de la revolución burguesa, el adelantado del siglo de las luces. Con su versión al mito de *Pigmalión*, Rousseau introdujo el término. No sólo escribió él mismo el texto de la obra sino también dos fragmentos de la música, que sería completada por Coignet. La originalidad del *Pigmalión* rousseauiano radicaba en la propuesta de una especie de ópera sin cantantes y con recitativos musicalizados. De ahí el término melo-drama. El propio Rousseau lo definiría con estas palabras: «un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical».

La definición del gran filósofo comienza a situarnos en el efectismo teatral del melodrama: imaginemos al acorde que prepara la frase y no podemos apartarnos de la solemnidad declarativa, sea erótica, sea política, sea mística o sea tan bucólica cuanto estemos dispuestos a imaginarla. Lo esencial es que la música, o en cualquier otro elemento tanto plástico como auditivo, no sólo subraye el sentido del texto sino que lo asegure, aun cuando el texto en sí mismo resulte tristemente anémico. Esto último, desde luego, no tiene por qué aplicarse al *Pigmalión* de Rousseau que, como todos los iniciadores,

ninguna culpa tiene de tantos crímenes perpetrados por sus continuadores.

Muy pronto el concepto original de melodrama encontró los caminos apropiados para su evolución. Vale la pena citar, al respecto, a Patrice Pavis quien así define el melodrama en su excepcional *Diccionario del teatro*:

«Hacia fines del siglo XVIII, el melodrama se transforma en un género nuevo, en una obra popular que, al mostrar a buenos y malos en situaciones horribles o tiernas, apunta a conmover al público sin un gran esfuerzo textual, sino recurriendo a efectos escenográficos. Surge al final de la revolución (hacia 1797) y experimenta su fase más brillante hasta comienzos de 1820... Se trata de un género nuevo y de un tipo de estructura dramática que tiene sus raíces en la tragedia familiar (Eurípides, Shakespeare, Marlowe) y en el drama burgués (Diderot)».

Una breve interrupción al texto de Pavis para recoger tres puntos: la contemporaneidad entre revolución burguesa y melodrama, el conflicto familiar como temática privilegiada del melodrama y su parentesco con el drama burgués. Precisamente sobre el drama burgués continúa más adelante Patrice Pavis, con lo que yo considero una injusta identificación, porque si bien surgen al unísono melodrama y drama burgués, aquél es una forma mucho más superficial e ideologizada de éste. Retomo, pues, la cita de Pavis cuando ya se refiere plenamente al melodrama y, para quien piense que estamos tejiendo demasiado lejos del tema que nos convoca, valga decir que cuanto Pavis dice acerca del melodrama lo encuentro perfectamente aplicable a la telenovela:

«Su aparición está vinculada a la influencia de la ideología burguesa que, en los primeros años del siglo XIX, consolida su nueva fuerza resultante de la revolución, y la sustituye a las aspiraciones igualitarias de un pueblo presentado como infantil, ahistórico, asexuado y estupefacto por la representación (véase A. UBERSFELD, 1976).

«Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas o evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto a una catársis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo. El melodrama vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Género traidor a la clase a la cual parecía dirigirse: el pueblo, el melodrama sella el orden burgués, recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una «catarsis social» que desalienta toda reflexión o contestación».

Nada tiene, pues, de ingenuo el melodrama, y la palidez de sus rosas pastel corresponde más a un maquillaje ideológico que a la neutralidad bondadosa pretendida. Ha sabido cumplir, a lo largo de dos siglos, con un objetivo del que se ha apartado en muchísimas menos ocasiones que otros fenómenos estéticos. Al servicio del *statu quo* instaurado y defendido hasta nuestros días por el ascenso de la burguesía, el melodrama es capaz de sacrificar las ideas de un autor -autosacrificio en infinidad de ocasiones-, traicionar personajes y situaciones planteadas para, en una especie de *deus ex machina* tan laico como la revolución francesa, sacar adelante la moraleja esperada, y para lograr la cual ha impuesto sin compasión, la superficialidad y el esquematismo ramplón. Heredero, a pesar suyo, del teatro

catequético abanderado sobre todo por los jesuitas, el melodrama resulta implacable en su estructura: cualquier cosa puede fallar durante su desarrollo, pero jamás el desenlace, donde deben quedar canonizadas la buena moral burguesa, la unidad familiar, la jerarquía de valores basada en el trabajo, en la igualdad de oportunidades y en libre mercado, así como la decencia, ese equivalente burgués de la virtud heroica.

No pretendo hacer denuncias con estas notas, sino establecer definiciones. Ni siquiera estoy en contra del subgénero en sí mismo, sino de las trampas que ha desarrollado a lo largo de su historia y que hoy, a pesar de su eficacia, han llegado a trabarlos. Quien encienda hoy la televisión y consuma una telenovela estará de acuerdo en que se corre el riesgo de la repetición *ad nauseam*: y, con él, de una pérdida de eficacia medible en términos de audiencia.

Este peligro crece en la telenovela tal como la conocemos en lengua castellana y cuyas características particulares es preciso analizar, porque el melodrama sajón ha corrido por caminos diversos al de lengua castellana, al grado de colocar a guionistas, actores y realizadores en actitudes de franca vergüenza frente a la calidad de quien es su pariente rico, en lengua inglesa.

Nuestro melodrama, el que llega a la telenovela y nos ocupa, pasa por la literatura folletinesca del diecinueve y se establece esencialmente como lo conocemos, con el triunfo teatral de un premio Nobel: don Jacinto Benavente. Es el teatro benaventiano el que marcará no sólo la escena hispanohablante sino el que sabrá ocupar las ondas hertzianas, para hacer llorar a los escuchas de las comedias radiofónicas durante décadas, y aprovechará este milagro técnico que ha cambiado la faz del mundo en este fin de milenio: la televisión.

La influencia de Benavente no se constriñe a la Península Ibérica como lo recuerdan varios de sus críticos -entre ellos René Marqués quien publicara hace casi treinta años en la revista *Asomante* de la Universidad de Puerto Rico, un ensayo sobre su influencia en el teatro hispanoamericano, «Benavente, el hombre, el mito y la obra»-, ni se agota en las propuestas literarias. Valga recordar que para las grandes actrices mexicanas, por ejemplo, y pienso en María Teresa Montoya o en Virginia Fábregas, fue *La malquerida* su momento estelar y el origen de las envidias de las segundonas que soñaban con la ruptura de un fémur divesco para probar suerte en las lides marcadas por don Jacinto.

Las características de la propuesta benaventiana continúan hoy en la telenovela en lengua española, y hablo sobre todo de la mexicana, la que más conozco, aunque las venezolanas y colombianas que he tenido oportunidad de conocer no desmientan, sino todo lo contrario, esta afirmación. Por ello resulta interesante reproducir el juicio de Gonzalo Torrente Ballester cuando reacciona, indignado, ante el posible parentesco del dramaturgo español con, nada menos, que William Shakespeare, parentesco que alguno de sus *fans* desorbitados se atrevían a establecer. Pero no sólo funciona la cita para recapitular sobre las características del melodrama benaventiano, sino también para oponerlo a una estética, como la shakesperiana, que sólo tiene compromisos consigo misma. Dice a propósito Torrente Ballester:

«Se suele decir que Benavente cuenta a Shakespeare entre sus inmediatos antecesores; es de las afirmaciones más incomprensibles que jamás se ha hecho, sin otra base real, probablemente, que el gusto y la afición del dramaturgo español por el inglés y su vanidad en admitir como verdadero tan ilustre antepasado. Nada hay más opuesto que sus respectivos temperamentos: si Shakespeare es esencialmente un poeta, Benavente no roza jamás el mundo de la poesía. Si restringimos el radio de la afirmación a lo puramente formal, incluso a lo puramente técnico, las diferencias son tan grandes y funda-

mentales que no autorizan a establecer relación alguna entre los procedimientos de uno y otro. Veámoslas: aún en sus momentos más retóricos, el personaje shakespiriano, cuando habla, expresa un modo de ser humano, un carácter perfectamente individualizado, concreto, pero de tan profunda raíz que sus palabras sirven para expresión de lo universal; el personaje benaventino, al hablar, no revela un modo de ser, sino un modo de pensar de alcance estrictamente individual, salvo el caso del lugar común o el tópico; la humanidad del personaje shakespiriano es plena y sobreabundante: le sobran elementos para la caracterización perfecta; la del personaje benaventino es esquemática y a veces intelectualmente simbólica, más próxima, si cabe, al esquema calderoniano que al lopesco -dentro de la tipología española teatral-. El personaje shakespeariano, además de hablar, actúa, y su acción sirve al mismo propósito característico; el personaje benaventino no suele obrar. En orden al desarrollo argumental coinciden uno y otro, ciertamente, en la manera difusa, en las sucesivas escenas sustantivas que se sirven a sí mismas en primer término y sólo en segundo al argumento; pero esto, que aprovecha Shakespeare para situar a sus personajes en múltiples situaciones que les permitan expresar su carácter, lo utiliza Benavente para el discreto o el sermón, para el pequeño cuadro de costumbres a la pequeña viñeta, para encajar el tipo conocido y anecdótico o aludir al suceso reciente. Las palabras del personaje benaventino están saliendo continuamente de la escena para referirse a la realidad inmediata y concreta, casi periodística, mientras que la obra shakespiriana es un todo entero y hermético, cuyos elementos integran su valor dentro de una totalidad que no reclama referencias a la realidad histórica...

«El teatro de Benavente, de intención predominantemente pedagógica, contiene una ideología: casi no es otra cosa. Pero no es fácil reducirla a esquema, darle unidad o sistema, conciliar sus contradicciones. Podrían espigarse, sobre los problemas más graves de la vida, afirmaciones de todo tipo, aunque siempre dentro de la más estricta superficialidad».

Finalmente, el gran triunfo de don Jacinto Benavente no fue su premio Nobel, sino su permanencia dramaturgica a lo largo de un siglo, aun en medio de la más impresionante revolución tecnológica. Lo paradójico de este fenómeno aumenta si pensamos en que las exigencias del medio audiovisual apenas han podido mellar al contundente candado de la estructura melodramática benaventiana.

Con ello se prueba, de paso, lo que afirmara en su momento Umberto Eco, ese clásico de nuestro tiempo, en su ineludible *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*: «La televisión es un instrumento técnico, del que se ocupan los manuales de electrónica, basándose en el cual una cierta organización hace llegar al público, en determinadas condiciones de escucha, una serie de servicios, que pueden ir desde la comunicación comercial hasta la representación de *Hamlet*...». No hay, pues, un lenguaje televisivo único que afecte formal o conceptualmente los géneros -ya periodísticos, ya dramáticos, ya musicales- que forman una programación, de tal forma que puede convivir con la postmodernidad de un *videoclip* un culebrón del mejor sabor benaventiano, así como pueden convivir el mayor futurismo informativo, en el terreno de la imagen, con la más anquilosada cerrazón informativa, en el terreno del discurso.

Pero esta paradoja, interesantísima para los teóricos de la comunicación, delante de los cuales me encuentro, supone uno de los grandes problemas para el teatro televisado, y un muy especial reto, para la telenovela, que, desde luego, no está participando de la estructura de un *Hamlet* sino de *Rosas de otoño*. Ello aún en países que, como México, se precian de tener el mayor adelanto en el terreno de las telenovelas: su principal lastre es y seguirá siendo la estructura dramática, fortaleza irreductible; contra la cual se rebelan las posibilidades de imagen y sonido que ya están presentes y que quisieran remontar el vuelo.

Veo con el mayor escepticismo el fin del melodrama en la telenovela, que sería desde luego la posibilidad de entrar a una nueva era dramaturgica donde el talento del escritor podría experimentar con elementos nunca imaginados. Veo con escepticismo esta posibilidad porque el control ideológico al que se sienten obligados quienes detentan los medios masivos no va a cederse tan fácilmente, en aras de algo tan etéreo como el arte o tan poco prioritario como el avance espiritual y estético de las mayorías.

Sin embargo, veo más probable el abandono, al menos, de una propuesta específica como la benaventiana. Hay otros modelos -desde luego el modelo anglosajón de probada eficacia-, y es posible experimentar por esos derroteros. Para ello, es necesario abandonar la idea de que la «receta» para hacer telenovelas ha sido dictada desde siempre y corresponde a la sensibilidad mayoritaria. Por el contrario hay que aceptar, como principio, que corresponde a una propuesta ideológica específica y que si bien la sensibilidad mayoritaria reacciona, por costumbre, favorablemente, ello no significa que sea eterna.

Esta quisiera ser la conclusión de mis breves notas: como dramaturgo y como hombre de mi tiempo, veo admirado las posibilidades que ofrece la televisión, pero de la misma manera, me indigna lo que con ellas se ha hecho. Ojalá que algún día se entienda la democracia como la ausencia de control ideológico sobre los medios, pero mientras ello ocurre -y tendrá que ser resultado de la lucha de nuestras sociedades por demostrar su mayoría de edad-, ojalá se entendiera que la propuesta benaventiana aparece decrepita junto a los video clips de las nuevas generaciones. Entenderlo es un problema de democracia, pero puede serlo, y a corto plazo, de mercadotecnia.

Discútanlo ustedes, especialistas en la comunicación, yo sólo espero que estas notas de un hombre de teatro, puedan serles de utilidad.

Muchas gracias.