

El melodrama en América Latina: persistencia de un sentimiento

Constanza Burucúa

Una historia comprensiva 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 transgénica 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) abjuraron 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