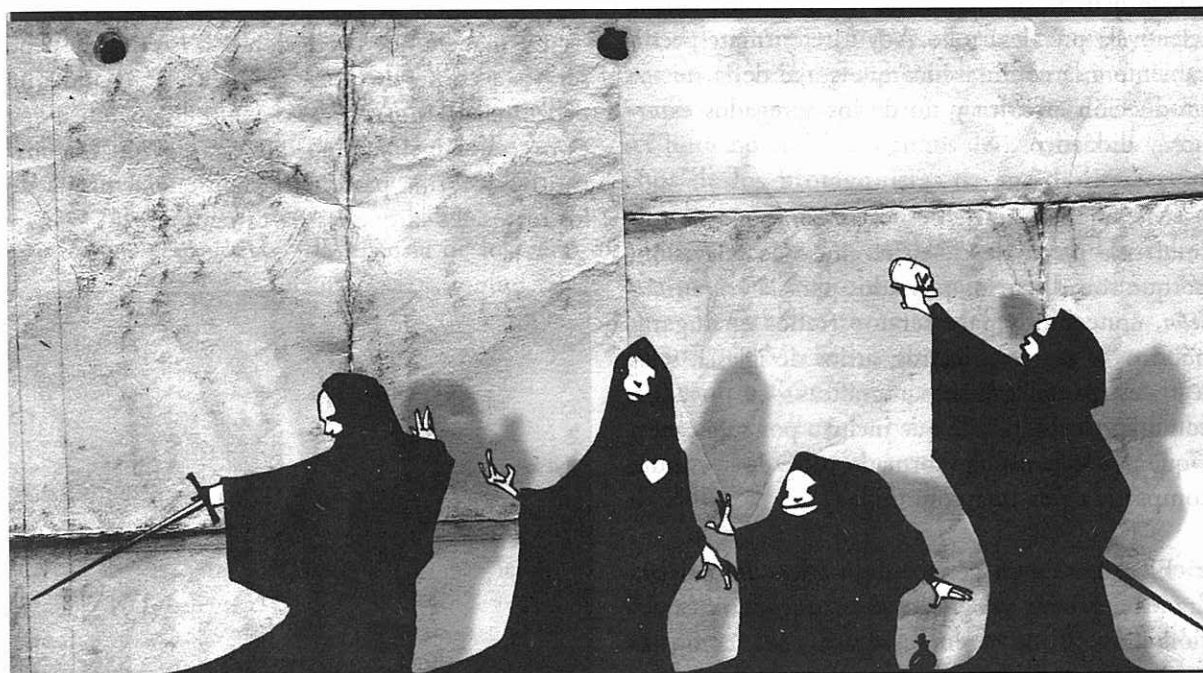


## Sobre las relaciones entre ética y géneros de ficción audiovisual



Muchas veces, cuando se habla de ficción y de ética, no se toma en cuenta que la segunda es constitutiva de poéticas y de géneros de la historia del arte, a veces porque éstos plantean o argumentan claramente acerca de problemas éticos y de valores, o a veces porque sólo los muestran o los ponen en escena. Las preocupaciones éticas y políticas se dieron desde la antigüedad, en todos los discursos artísticos. Así, cualquier reflexión sobre las relaciones entre ficción y ética no puede dejar de abordarse, ya que incluso las diferentes formas de arte generaron fuertes impactos no sólo en la conformación de los imaginarios, sino también en la opinión pública.

.....

\* Profesora titular de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto Gino Germani de la misma Facultad. Coordinadora del grupo de trabajo sobre telenovela y ficción seriada de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, ALAIC. Correo electrónico: nmazziot@mail.fsoc.uba.ar

La opinión pública, “basada en *juicios* que no necesariamente son opiniones *teóricas*, compartidas por ‘una parte considerable de la población, no determinada individualmente’”,<sup>1</sup> no es una construcción monolítica; ésta adopta diferentes modos, puesto que se trata de algo cambiante y complejo. Uno de esos modos pasó por las discusiones que produjeron muchas obras artísticas. Y no me refiero en este caso a aquellas expresiones que sufrieron una influencia ética y política desde el exterior, desde afuera de su propia poética, como sucedió, por ejemplo, con el realismo socialista o como puede ocurrir en el caso de la telenovela, con la telenovela pro desarrollo. Voy a referirme específicamente a la confusa ética que surge de la misma producción artística y no de los agregados externos y didácticos.

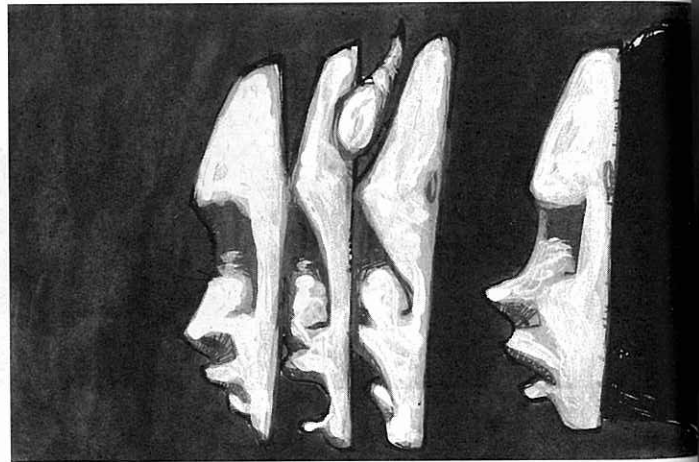
Me voy a centrar en el teatro como matriz cultural, y a partir de él, en el cine y la televisión, porque son discursos pensados para la *representación*, concebidos para ser mostrados en lugares públicos —sean anfiteatros, atrios de iglesia, salas teatrales, pantallas cinematográficas— o privados, como la televisión, a la que incluyo por su alcance, y que por lo tanto han formado parte de la cultura compartida por una comunidad.

El teatro es un género dramático. La palabra drama proviene del griego *drao*, que significa acción. Los distintos géneros dramáticos, como las tragedias, los dramas, las comedias, las farsas, los melodramas, se construyen a partir de un conflicto entre fuerzas opuestas que desatan o que ponen en movimiento la acción. La fuerza puede dirigirse hacia sí mismo, ser interna (el conflicto con uno mismo) o externa (el conflicto con el o los otros, con lo que está afuera, ya sea el destino, la naturaleza).

Y esto está ligado a la ética. Cuando Edipo determina un castigo para el causante de la peste que azotaba Tebas, en *Edipo Rey*, de Sófocles, escrito en el siglo IV a. C., está tomando una resolución éti-

ca, entendida ésta como conjunto de normas, actitudes virtuosas y manifestaciones de la conciencia;<sup>2</sup> pero cuando descubre que él mismo es el responsable, que sus acciones incorrectas llevaron la desgracia a su pueblo y decide arrancarse los ojos, su opción es ética. Esa decisión surge de sus valores, responde a la ética social y política, a un determinado manejo del poder que es el que guía al personaje. Y esta medida se apoya en normas, en leyes, escritas o no (como el tabú del incesto), con las que se discute, leyes que son puestas en escena, que se obedecen o se trasgreden.

De manera que la relación con la ética no debe ser vista como un plus, como un agregado que deben tener las narrativas o como un apéndice que es necesario incluir, sino que esta ligazón es constitutiva y forma parte de la naturaleza misma de los textos. Es la que les da carnadura.



.....

1 Di Tella, Torcuato S. (sup.), *Diccionario de ciencias sociales y políticas*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 485.

2 Brugger, Walter, S. J., *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1965, p. 191.



## Géneros del espectáculo

Me voy a referir a tres grandes géneros dramáticos, que han sido los más transitados a lo largo de la historia del espectáculo: la tragedia y su derivación en drama, la comedia y el melodrama, para enfocar la relación que establecieron con distintos parámetros éticos, así como la manera en que cada uno enfoca, expone o discute valores, roles, conductas.

La problemática de los géneros es fundamental en el estudio de los medios. Muchas veces los estudios sobre los géneros mediáticos se llevan a cabo sin tomar en cuenta los realizados desde las humanidades (letras, historia del arte o historia de la cultura), anteriores a los medios o paralelos a ellos. Si se pierde este contacto, es difícil entender la estructura de los géneros que, en gran medida, tienen un fuerte componente premediático. Por eso, estudiar las genealogías y la historia de los géneros, sus formaciones e incumbencias, implica relacionarlos con las poéticas, con la historia del arte, del teatro. Es establecer relaciones y conexiones con lo que se trasvasa a los medios, con su historia misma.

Trabajar desde una perspectiva histórica permite pensarlos como elementos residuales de la cultura, que Raymond Williams define de la siguiente manera: “lo residual ha sido formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no sólo —y a menudo no eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”.<sup>3</sup>

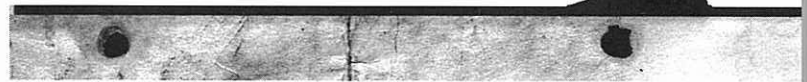
Las poéticas, las preceptivas que fijaban pautas e incumbencias de los distintos géneros, siempre establecían la relación entre géneros y valores. Existen desde la antigüedad, como la de Aristóteles o de Horacio<sup>4</sup>. Más adelante continúan como metatextos en forma de reflexiones, preceptivas y teorías teatrales. Así, Evanthius en el s. IV; Torres Naharro (1517), en España, o en el renacimiento italiano, Julius Scaligero, en el s. XVI, y en el clasicismo francés, Boileau (1674), y el neoclasicismo español, Lauzán, en 1737.

## La tragedia y el drama

La tragedia es definida por Aristóteles como el género que muestra las pasiones humanas, seres mejores que los humanos, dioses, semidioses, reyes y los errores cometidos por la desmesura y el exceso de soberbia (la *hybris*). El castigo, terrible y a la vez aleccionador, movía a los espectadores a la catarsis, esa especie de alivio “por medio de la conmiseración y el temor”.

Siglos después, Shakespeare<sup>5</sup>, el dramaturgo del renacimiento inglés, recuperado por los románticos del siglo XIX, y hoy el más universal de los autores, el más representado en teatro, cine y televisión de todas las épocas,<sup>6</sup> plantea los dilemas del ser humano en los laberintos de la existencia. Muchos de los protagonistas de sus dramas están obnubilados por diferentes pasiones, por deseos y ambiciones que van en contra de todas las reglas. Las pasiones frente a los imperativos éticos. Así aparece Othello enceguecido por los celos, así como Lady Macbeth y Ricardo III, por el poder y la sangre, o Romeo y Julieta, víctimas de rencores que los precedían. Se necesitó el propio sacrificio para que la comunidad entendiera la inutilidad de sus odios.

Al mostrar la conducta humana, las relaciones con los otros y con la ambición, con el poder, a través de una historia, los dramaturgos estaban abordando temas de incumbencia ética, política y social. Según las poéticas, el drama se construye con personajes individuales y, por lo tanto, es el más apto para mostrar las ambigüedades de la conducta humana, sus pliegues y texturas, sus incertidumbres.



.....

3 Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, 1980, p. 144.

4 Aristóteles (384-322 a. C.), Horacio (65-8 a. C.).

5 William Shakespeare (1564-1616).

6 Sobre la repercusión global de Shakespeare, véase Boose, Lynda E. y Burt, Richard (edits.), *Shakespeare, The Movie*, London, Routledge, 1997; Cohen, Derek, *Shakespeare's Culture of Violence*, New York, St. Martin's Press, 1993; Fujita, Minoru y Pronko, Leonard, *Shakespeare East and West*, New York, St. Martin's Press, 1996.



Hacia finales del siglo XIX aparece el llamado “teatro de tesis” o drama de tesis, producto del naturalismo positivista, en cuyas obras se expone deliberadamente una problemática que constituía una preocupación o que era debatida en el momento. Según Pavis, las obras “desarrollan una tesis filosófica, política o moral, con el propósito de convencer al público de su legitimidad, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones”.<sup>7</sup>

El teatro de tesis retoma de alguna manera los formantes del género medieval —desarrollado a partir de 1400— de la moralidad, que trabajaba con personajes abstractos, alegóricos, que encarnaban valores o fuerzas (la esperanza, la ira, la justicia, la ambición, el vicio), con el propósito de instruir a los espectadores en el camino para la salvación eterna.

“El teatro de tesis no vacila [...] en formular problemas con un comentario muy didáctico”.<sup>8</sup> Para eso recurre a personajes que asumirán posiciones diferentes y hasta antitéticas, y en los que es claro reconocer cuál es el partido que toma el autor, de acuerdo con su propuesta que consiste en esclarecer una cuestión determinada, y abordar un compromiso efectivo frente a ella. Henrik Ibsen o George Bernard Shaw,<sup>9</sup> por ejemplo, son los autores que más cultivaron esta modalidad, como bien se puede apreciar en *Las columnas de la sociedad* (1877); *Espectros* (1881); *El enemigo del pueblo* (1882), de Ibsen, o en *Hombre y superhombre* (1903), de Shaw. Más que entretener, que es la misión más digna y antigua del espectáculo, estas obras se proponen demostrar. Su objetivo es aleccionar, enseñar, apelar a la razón y a la lógica. Muchas de estas obras tuvieron amplia repercusión,

generaron debates sociales, en las que se utilizó tanto el periodismo, como la discusión verbal y frontal y, en ocasiones, parlamentaria.

Las luchas sociales que tienen lugar sobre fines del s. XIX y comienzos del XX impregnan los discursos y manifestaciones artísticas, por lo que estas formas tienen una etapa si no de esplendor, al menos, de efervescencia. Por ejemplo, en Argentina, donde existió un fuerte desarrollo teatral a principios del siglo pasado, hay una importante corriente de drama militante, de denuncia, de drama anarquista, con autores como Alberto Ghirardo, Rodolfo González Pacheco y el primer Florencio Sánchez.<sup>10</sup> Lo mismo ocurrió en ciudades de Italia, en Estados Unidos, y pueden considerarse un anticipo de lo que posteriormente se plasmará en el realismo socialista.<sup>11</sup>

La búsqueda de eficacia proselitista es particularmente evidente en los infaltables parlamentos de los personajes encargados de hacer pasar el mensaje y en las repeticiones continuas de ciertos elementos (conflictos, perfil de personajes, tipos humanos, ejes temáticos, fraseología) que se observan en la mayor parte de las piezas.<sup>12</sup>



En este tipo de obras aparece un personaje que prácticamente puede calificarse de alegórico, que es el del sembrador. Es el forastero esclarecido, el que trae las ideas nuevas, el que despierta las conciencias dormidas. Se trata de una figura que se repite en diversas obras y contextos. Su modalidad de expresión será el monólogo: “con una fraseología cercana a la de las arengas, los himnos y las proclamas revolucionarias, el monólogo permite presentar causas, denunciar, exponer y convencer”.<sup>13</sup> Existe en los dramas de tesis o de denuncia de distintas latitudes, en la novela naturalista de Emile Zola, y está presente en muchos filmes que retratan conflictos obreros, y también en los del



.....

7 Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 491.

8 *Ibid.*, p. 492.

9 Henrik Ibsen (1828-1906), George Bernard Shaw (1856-1950).

10 Alberto Ghirardo (1874-1946), Rodolfo González Pacheco (1883-1949) y Florencio Sánchez (1875-1910).

11 Mazziotti, Nora, *El drama de denuncia, mimeo*, 1987.

12 Golluscio de Montoya, Eva, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Estudio y antología*, Canadá, Girol Books, 1996, p. 9.

13 *Ibid.*, p. 10.

llamado cine militante de décadas posteriores. La forma de presentar una nueva moral es mediante la enseñanza y la denuncia. Se valora lo que se discute a través de la razón y el debate de ideas.<sup>14</sup>

Aquí resulta válido retomar los conceptos que maneja Guillermo Sunkel, en relación con la representación de los sectores populares en prensa popular. Él habla de la existencia de dos matrices constitutivas: la dominante, racional-iluminista, que correspondería a lo que se viene describiendo:

Expresa algunos elementos muy generales entre los que se incluyen que la 'razón' es presentada como un medio y el 'progreso' como el fin de la historia; que la 'educación' y la 'ilustración' son impulsadas como los medios fundamentales de constitución de la ciudadanía política y de superación de la barbarie; que el pueblo es concebido como la expresión física de la barbarie y por lo tanto, constituido en objeto de campañas moralizadoras. [...] Se expresa a través de un lenguaje abstracto y conceptual.<sup>15</sup>

La otra es la matriz simbólico-dramática, que "no opera por conceptos y generalizaciones sino por imágenes y situaciones",<sup>16</sup> y que tiene enorme presencia y es aún vigente en distintas manifestaciones de la cultura latinoamericana. Para esta matriz, y de acuerdo con una concepción religiosa, "el mundo se presentará en términos dicotómicos: el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el perdón y la condena constituirán elementos básicos de representación de la realidad".<sup>17</sup> Mientras que la matriz racional-iluminista dará lugar a una representación política de lo popular, con actores politizables (obreros y campesinos) y conflictos propios de las relaciones patrón-obrero o patrón-campesino, la matriz simbólico-dramática permite una representación cultural de lo popular. "Los discursos provenientes de esta matriz [...] interpe- larán a una gran diversidad de actores populares (y no principalmente la clase obrera), a través de sus múltiples conflictos y preferentemente en el espacio de la vida cotidiana".<sup>18</sup>

En coincidencia con esta segunda matriz se inscribe otra línea, la del drama social, que se produce contemporáneamente al drama de denuncia. También se plantea ahondar en problemáticas lacerantes del momento, pero no lo hace de manera didáctica.

No se siente poseedora de la verdad. Muestra, conmueve e interroga, antes que dar soluciones.

Me gustaría ejemplificar esta tendencia con la figura de un dramaturgo popular argentino de principios del s. XX, que incursionó en distintos géneros, José González Castillo.<sup>19</sup> Este autor, escribe dramas en los que aborda, por ejemplo, la problemática de la madre soltera, (*Gracia plena*, 1919), de los hijos concebidos fuera del matrimonio y de sus derechos (*El hijo de Agar*, 1915), del divorcio (*La mujer de Ulises*, 1918), del acoso sexual de las empleadas de oficina o de las jovencitas pobres que se ven obligadas a prostituirse (*Los dientes del perro*, 1918). No son textos que se construyen en torno a la verbalización o racionalización del problema, sino que lo muestran a partir del conflicto moral, de la emoción o de la vivencia interior de los personajes. Es un eslabón que relaciona el drama popular teatral con el melodrama cinematográfico y televisivo;<sup>20</sup> porque muchos de estos temas serán los que pasen al melodrama cinematográfico, por ejemplo, en los filmes de Libertad Lamarque. Precisamente, en su primera película representa el rol de madre, *La ley que olvidaron* (1938), dirigida por José 'Negro' Ferreyra y guión de González Castillo.

.....

14 Mazziotti, Nora "Ideología libertaria en escenarios rioplatenses", en *Espacio*, Buenos Aires, Año 3, No. 5, 1989.

15 Sunkel, Guillermo, "La representación del pueblo en los diarios de masa", en *Diálogos de la Comunicación*, Lima, No. 17, junio, 1987, pp. 60-69.

16 Martín-Barbero, Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, México, Felafacs-Gustavo Gili, 1988, p. 168.

17 Sunkel, *op. cit.*, p. 63.

18 *Ibid.*, p. 64.

19 José González Castillo (1885-1937) fue un verdadero pionero de la industria cultural en la Argentina. Autor de dramas, sainetes y comedias, es también guionista de las primeras películas silentes, publicista de la distribuidora cinematográfica Max Glücksmann, letrista de tango, fundador de centros culturales. Véase Ford, Aníbal y Mazziotti, Nora, "José González Castillo. Cine mudo, fábricas y garçonières", en Ford, Aníbal, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994. pp. 173-189.

20 *Ibid.*, p. 176.



## La comedia

Desde su surgimiento, la comedia está ligada a la problemática ética. El poeta Horacio en su *Ars poetica* decía de ella “*corriget ridendo mores*”, corrige las costumbres por medio de la risa. Siglos después, en 1804, en la reconstrucción de los debates acerca de la licitud de los espectáculos teatrales, Casiano Pellicer cita a un teólogo jesuita del s. XVII, el Padre Poree, que dice: “la comedia enseña mejor que la historia [...], porque la comedia elige los ejemplos de los vicios reprobados, y de virtudes premiadas. La historia pinta a los hombres que fueron, y ya no existen; la comedia los representa vivos y existentes”.<sup>21</sup>

La comedia tiene el permiso, la licencia de burlarse, de provocar risa, con lo cual puede referirse a cualquier tema, no de manera grave y racional, sino buscando provocar el efecto cómico.

Sabemos que en la comedia los personajes no son los mismos con los que trabaja la tragedia o el drama, sino que son estereotipos sociales. Es interesante pensar que entre éstos, que ya aparecen en la comedia en Grecia y Roma, desde el s. III a. C., los más disfrutados por el público eran el viejo avaro, el militar fanfarrón, el viejo verde, el glotón, el corrupto, el hipócrita. Y también los que remitían a sus lugares de origen, como el comerciante veneciano, el leguleyo boloñés o el pajuerano ibérico. Por la comedia de caracteres han desfilado una galería de tipos sociales que tuvieron poco de improvisación y mucho de elaborada observación sobre el ser humano. Tal vez por eso permanecieron a través de los siglos, y pasaron al circo, al cine, a la televisión.

La burla, el desparpajo, la pintura impiadosa de debilidades o vicios de los humanos que muestra la comedia fue lo que más ofendió a los poderosos de turno, que en numerosas ocasiones y, con

razón, se sintieron aludidos. La comicidad funcionó como reaseguro para los autores o actores cuestionados. Poseían la coartada de que nunca estaban refiriéndose a la realidad, se trataba de una exageración, de un juego. Estaban, simplemente, haciendo humor. Si, por un lado, la comedia al estereotipar fija y estandariza modelos y pautas sociales, también posee la capacidad, considerada redentora, de la risa, de la burla. El humor da aire, permite la elaboración de los comportamientos sociales y las normas establecidos desde otro lugar. Concreta lo que pedían los dramáticos antiguos: enseñar deleitando.

La comedia despliega una energía admirable. Es francamente trasgresora. Pone en tela de juicio, por medio de la comicidad, cualquier moral establecida. Los soberbios, los falsos, los corruptos, los tacaños reciben castigo. Y muchas veces, el bien merecido castigo consiste en una serie de golpes y agresiones físicas diversas, de las que participa toda la comunidad. La comedia tiene esa marca igualitaria, donde todos los damnificados pueden trasgredir estamentos sociales y burlarse de los poderosos.

Sin dudas, Molière<sup>22</sup> fue el maestro de la comedia en el s. XVII. Sus burlas recayeron en las modas contemporáneas, cuando el preciosismo cundía en la corte con todo su amaneramiento. *Las preciosas ridículas* (1660), *El burgués gentilhomme*, *Las mujeres sabias* son ejemplos de esta tendencia, tolerada y festejada por los propios burlados, que no se reconocían en las figuras del escenario. Pero cuando con *Tartufo* fue más allá y aludió a los manejos de poder político de los nobles, cuando retrató la hipocresía y oportunismo, aparecieron los problemas. Lo dice en el prólogo de esta obra:

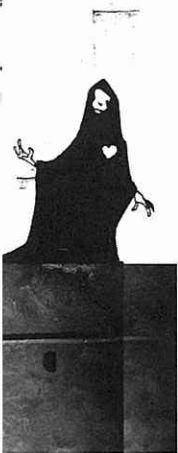
Los marqueses, las preciosas, los cornudos y los médicos han soportado tranquilamente que se les haya representado y han aparentado divertirse con todo el mundo de las pinturas que se han hecho de ellos; pero los hipócritas [...] primero se han molestado y han encontrado extraño el que yo tuviese la osadía de representar sus melindres.<sup>23</sup>

Con el *Tartufo* “se ganó la enemistad de los círculos clericales y literarios. [...] Intrigas cortesanas

21 Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975, s. p.

22 Molière, seudónimo de Jean-Baptiste Poquelin (1644-1673).

23 Hernández, Francisco Javier (edit.), “Introducción” en *El avaro. El enfermo imaginario*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 27.



y rivalidades, las malas lenguas y la hipersensibilidad de los que se sentían aludidos impidieron la representación".<sup>24</sup> Después de dos años de luchas contra diversos obstáculos Molière consiguió estrenar su *Tartufo*, en 1669.

Otro subgénero de la comedia, la comedia de costumbres, que también pasa al cine, a la radio y a la televisión, cobra auge con el ascenso de la burguesía frente a la nobleza. Muestra valores y pautas que corresponden tanto a la época como al sector social que representa. En el periodo de afianzamiento durante los siglos XIX y XX, la gran protagonista es la familia. Un *actante* de enorme fuerza, si pensamos en el teatro, y después en el cine mexicano o argentino de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Y que se mantendrá en la televisión posterior. La familia es la institución que encarna la moral social imperante. Es, por un lado, una fuerza conservadora. Busca que cada cosa permanezca en su lugar, que se respeten los valores establecidos, que no se innove. Pero por otro, muestra su capacidad de innovar, de incorporar nuevos integrantes, de perdonar, de acoger en su seno al que se desvió. A la familia pacata y represora de muchas obras, filmes y telecomedias la salva el afecto, la capacidad de contención, de buscar la felicidad del conjunto. Las películas *Una familia de tantas* (1948), en México, o *Así es la vida* (1939), en Argentina, constituyen títulos emblemáticos.<sup>25</sup>

### El melodrama

Desde la novela de folletín, pasando por el cine y la radionovela, a su reencarnación en la telenovela, el melodrama se caracteriza por la división bipolar de su universo de representación: el bien contrapuesto al mal. Del lado del bien, los pobres, los desplazados. En el mundo del mal, los

ricos, poderosos, envidiosos, soberbios. La dicotomía es clara y tajante. El bien triunfa. Pero lo hace después de innumerables vicisitudes y peripecias. Es un premio al que se llega después de un intenso y prolongado sufrimiento.<sup>26</sup>

Tanto en sus orígenes, después de la Revolución Francesa, como en las telenovelas actuales, el melodrama tiene una marca justiciera: los pobres, los segregados, los ilegítimos o los desdeñados van a encontrar su reparación. Y como toda ética es social, el melodrama plantea que esa reparación, para ser valedera, tiene que ser, como dice Peter Brooks,<sup>27</sup> socialmente reconocida.

Lo que interesa del melodrama es que, a diferencia del drama de tesis y de denuncia, el bien no triunfa después de largas elucubraciones o por la acción de ilustrados portavoces, sino que, de acuerdo con la matriz simbólico-dramática que plantea Sunkel, el lenguaje del discurso melodramático es el del sentimiento, algo que ya asomaba en el drama social. Las pasiones, las emociones, los afectos son los únicos que entran en juego.<sup>28</sup> Carece de planteos resolutivos didácticos o argumentativos o de normas del 'deber ser' formuladas con relieve pedagógico.

La historia de amor que se narra está atravesada por cuestiones morales. Por un lado, está el hecho de que los amantes pertenecen a sectores antagónicos, a clases sociales diferentes. Para reunirse, deben vencer obstáculos ideológicos, familiares. Por

.....

24 Berthold, Margot, *Historia social del teatro*, tomos I y II, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 95.

25 Mazziotti, Nora "El costumbrismo de así es la vida", en *Todo es historia*, No. 390, 2000.

26 Véase Martín-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (comps.), *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992; Mazziotti, Nora "Acercamientos a las telenovelas latinoamericanas", en Nora Mazziotti (comp.) *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, 1993; Monsiváis, Carlos, "Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1994.

27 Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.

28 Marías, Miguel, "La melodía del drama o el melodrama sin fronteras" en *Acercas del melodrama*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990.

el otro, está la búsqueda de la identidad, si es que ha sido usurpada o negada, que es una instancia básica de reparación ética.<sup>29</sup>

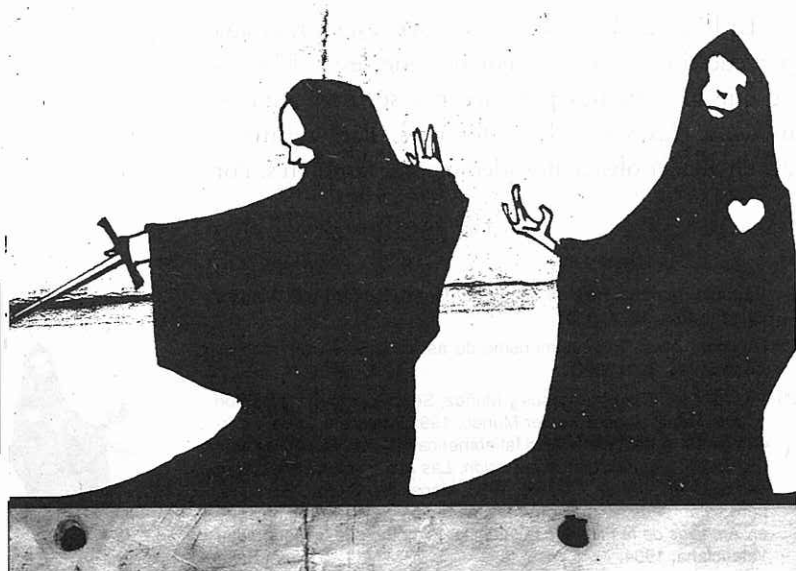
Los relatos más clásicos muestran una delineada figura del villano o de la villana. Un personaje sin escrúpulos, capaz de ejercer el mal hasta las últimas consecuencias. Es el gran maquinador, el que acorrala, el todopoderoso que se vale de los recursos más imprevisibles. Se puede decir que gran parte del éxito de los melodramas está en esa capacidad de mostrar el mal sin atenuantes, en estado puro. El villano hace el mal porque sí, por su naturaleza malévola, por pura venganza. Se regodea planeándolo y paladea sus victorias. Pero, como dije antes, en el universo del melodrama hay justicia. El mal va a ser descubierto, el villano pagará con su vida o su encarcelamiento sus atroces acciones. En su extendido éxito, sin dudas, está presente esta instancia: al menos en ese mundo representado, en esas ficciones, hay justicia, hay reparación. Que en la realidad las cosas sean más complejas, y los castigos tarden, o no lleguen, lo saben los espectadores.

## Géneros y relaciones

Para finalizar, quiero relacionar instancias de los géneros abordados. Al igual que la comedia, el melodrama también trabaja con estereotipos, y en ambos hay situaciones de búsqueda de identidad. En las telenovelas mexicanas clásicas, las producidas por Televisa, los villanos componen estereotipos marcados en exceso; cada aparición, cada gesto, cada acción rubrica y refuerza el rol. Tanta es la exageración de maldad, que de alguna manera llega a constituir una caricatura. Con lo cual el des-enmascaramiento merecido del villano se acerca del castigo a partir de la burla de la comedia, ya que puede mover a los espectadores a la risa.

Con respecto al drama de tesis o de denuncia, es posible establecer una relación con las llamadas telenovelas pro desarrollo, impulsadas por Televisa a fines de los años setenta, y ensayadas también en la India, Kenia y Egipto, que se hicieron con la intención de promover actitudes positivas en los espectadores, con un fuerte peso didáctico. Aquí es importante observar la fuerza de la matriz racional-iluminista, que irrumpe en un género que se podría considerar un territorio vedado. Se planteaban educar a partir de la exhibición de conductas positivas, por ejemplo, de personajes que lograban alfabetizarse, que respetaban campañas de vacunación, que ejercían el control de la natalidad, que se hacían responsables de la paternidad y de la planificación familiar. Valerio Fuenzalida ha reflexionado acerca del escaso éxito de este modelo: se apoya en una "teoría rudimentaria", "aparece impositivo de conductas y actitudes definidas externamente a la audiencia" y, al formularse en una etapa anterior a los estudios sobre recepción, "no incorpora los intereses del receptor ni las condiciones de recepción ni los procesos de reconocimiento y apropiación educativa que activamente ocurren en la audiencia".<sup>30</sup>

Ningún título, ningún género ha influido o puede influir en las conductas de los espectadores de manera puntual, directa y mensurable. Cuando el mensaje es demasiado directo, frontal, se pasa a otro discurso, al planfletario. La narración se vuelve pretexto para otra cosa, se reduce su gravitación



29 Martín-Barbero y Muñoz, *op. cit.*

30 Fuenzalida, Valerio, "La apropiación educativa de la telenovela" en *Diálogos de la Comunicación*, Lima, No. 44, marzo, 1996, p. 97.





o su propia legitimidad. Cuando los espectadores descubren la intención de instruirlos o de transmitirles un mensaje edificante, se desinteresan. Se pierde la magia, la libertad de imaginación del que lee o mira.

Por otro lado, como venía señalando, de por sí la telenovela se maneja con discursos éticos. Pero los públicos las ven para entretenerse. Otros discursos no ficcionales pueden hacerse cargo de postulados didácticos explícitos.

La tragedia y el drama, así como la comedia y el melodrama han demostrado sus enormes posibilidades de ampliar y extender sus competencias, sus convenciones, a lo largo de los siglos. Pedirles 'algo más', ya sea que eduquen, que instruyan, que promuevan determinadas conductas, es desconocer las riquezas, densidades y misterios que pasan por las narraciones.

He tratado de señalar algunos casos para rescatar la presencia residual de estos géneros dramáticos en formas de la cultura contemporánea. Para cerrar quiero repetir que todo relato, toda ficción tiene una pertinencia ética. Cada género, desde las formalizaciones que instalan las distintas poéticas, tiene un cometido moral y guarda relación con valores y conductas de épocas determinadas. No puede pensarse una ficción que no toque alguna instancia ética. Desde el mero hecho de mostrar, de enfocar una situación, hasta la toma de partido de manera directa y frontal, las narraciones teatrales, cinematográficas y televisivas se vinculan con valores y postulados de la cultura social.

### Bibliografía

Andreu, Jean; Fraysse, Maurice, y Golluscio de Montoya, Eva, *Anarkos. Literaturas libertarias del Cono Sur*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.

Berthold, Margot, *Historia social del teatro*, tomos I y II, Madrid, Guadarrama, 1974.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.

Brugger, Walter, S. J., *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1965.

Couty, Daniel y Rey, Alain, *Le théâtre*, París, Bordas, 1980.

Di Tella, Torcuato S. (sup.), *Diccionario de ciencias sociales y políticas*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

Ford, Aníbal y Mazziotti, Nora, "José González Castillo. Cine mudo, fábricas y garçonnières", en Ford, Aníbal, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

Fuenzalida, Valerio, "La apropiación educativa de la telenovela" en *Diálogos de la Comunicación*, Lima, No. 44, marzo, 1996.

Golluscio de Montoya, Eva, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Estudio y antología*, Canadá, Girol Books, 1996.

Hernández, Francisco Javier (edit.), "Introducción" en *El avaro. El enfermo imaginario*, Madrid, Cátedra, 1996.

Marías, Miguel, "La melodía del drama o el melodrama sin fronteras" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990.

Martín-Barbero, Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, México, Felafacs-Gustavo Gili, 1988.

\_\_\_\_\_ y Muñoz, Sonia (comps.), *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.

Mazziotti, Nora, *El drama de denuncia, mimeo*, 1987.

\_\_\_\_\_, *El drama social. Mimeo*, 1987.

\_\_\_\_\_, "Ideología libertaria en escenarios rioplatenses", en *Espacio*, Buenos Aires, Año 3, No. 5, 1989.

\_\_\_\_\_, "Cronología de la producción", en González Castillo, José, *Los invertidos*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

\_\_\_\_\_, "Acercamientos a las telenovelas latinoamericanas", en Nora Mazziotti (comp.) *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

\_\_\_\_\_, "El costumbrismo de así es la vida", en *Todo es historia*, No. 390, 2000.

McGowan, Kenneth y Melnitz, W., *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Monsiváis, Carlos, "Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1994.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.

Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975.

Sunkel, Guillermo, "La representación del pueblo en los diarios de masa", en *Diálogos de la Comunicación*, Lima, No. 17, junio, 1987.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, 1980.