

deSignis 14



COMITÉ PATROCINANTE

Tomás Maldonado, Eliseo Verón (Argentina); Umberto Eco, Paolo Fabbri (Italia).

DIRECTOR

Lucrecia Escudero Chauvel (Argentina).

JEFE DE REDACCIÓN

Claudio Guerri (Argentina)

JEFES DE REDACCIÓN ADJUNTOS

Eliseo Colón Zayas (Puerto Rico)

Teresa Velázquez García-Talavera (España)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lucrecia Escudero Chauvel, Claudio Guerri, Juan Ángel Magariños de Morentín, Rosa María Ravera, Oscar Steimberg, Oscar Traversa (Argentina); Eduardo Peñuela Cañizal, Monica Rector, María Lucía Santaella (Brasil); Armando Silva (Colombia); Rafael del Villar (Chile); Charo Lacalle, Jorge Lozano, Cristina Peñarín, José María Paz Gago, José Romera Castillo, Carlos Scolari, Teresa Velázquez (España); Adrián Gimete-Welsh, Alfredo Tenoch Cid Jurado (México); Eliseo Colón Zayas (Puerto Rico); Fernando Andacht (Uruguay); José Enrique Finol (Venezuela).

COMITÉ CIENTÍFICO

Winfried Nöth (Alemania); Noé Jitrik (Argentina), Jean-Marie Klinkenberg, Herman Parret (Bélgica); Decio Pignatari (Brasil); Román Gubern, Carmen Bobes (España); Erik Landowski (Francia); Pino Paioni (Italia); José Pascual Buxo (México); Desiderio Blanco (Perú); Floyd Merrell (EE.UU.).

COMITÉ ASESOR

Leonor Arfuch, Ana María Camblong, Mario Carlón, Olga Corna, María Teresa Dalmaso, Fabricio Forastelli, Susana Frutos, María Ledesma, Isabel Molinas, Silvia Tabachnik, Estela Zalba (Argentina); Ana Claudia Alvez de Oliveira, Carlos Assis Iasbeck, Silvia Borelli, Beth Brait, Yvana Fechine, José Luis Fiorim, Irene Machado, Eduardo Neiva, Eufrasio Prates (Brasil); Ana María Burdach (Chile); Jesús Martín-Barbero, Eduardo Serrano Ojuela (Colombia); Desiderio Navarro (Cuba); Juan Alonso, Pilar Couto, José Manuel Pérez Tornero, Mon Rodríguez, Santos Zunzunegui (España); Eero Tarasti (Finlandia); Claude Chabrol, Patrick Charaudeau, Jean Paul Desgoutte, François Jost, Guy Lochard (Francia); Bernard McGuirk, Guillermo Olivera, Greg Philo (U.K.); Paolo Bertetti, Cristina Demaria, Gianfranco Marrone, Roberto Pellerrey, Patrizia Violi (Italia); Carmen de la Peza, Roberto Flores, Katia Mandoki, Raymundo Mier, María Eugenia Olavarría, María Rayo Sankey García (México); Oscar Quezada Macchiavello (Perú); Rosario Sánchez Vilela (Uruguay); Walter Mignolo (EE.UU.); Frank Baiz, Rocco Mangieri, Dobrila de Nery (Venezuela).

DIRECCIÓN POSTAL DE SIGNIS: 12, Rue de Pontoise. París 75005. Francia. www.designisfels.net

deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica declarada de interés público con número de registro 1405367K como Asociación Internacional, Ley 1901 (Francia).

Publicación indexada en Latindex www.latindex.com; <http://dgb.unam.mx/clase.html>

La Colección **deSignis** es publicada por Editorial La Crujía (Buenos Aires, Argentina).

Este número ha sido publicado con el auspicio del Proyecto SEC2002-03868, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español y realizado por el Laboratorio de Prospectiva i Recerca en Comunicació, Cultura i Cooperació (LAPREC) de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Patrocinan el proyecto editorial de *deSignis* la Asociación Española de Semiótica (AES), Universidad de Vic, Universidad Autónoma de Barcelona (España); Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE); Universidad de Lille 3 -IUTB- Departamento INFOCOM (Francia); Department of Hispanic & Latin American Studies y Postgraduate School of Critical Theory and Cultural Studies (School of Modern Languages) de la Universidad de Nottingham (Gran Bretaña); Asociación Argentina de Semiótica (AAS).

NUEVA COLECCIÓN
deSignis 14

Directora: Lucrecia Escudero Chauvel



Gusto latino

Coordinador: Eliseo R. Colón Zayas
con la colaboración de Monica Rector

FELS

lcrj'
LA CRUJÍA

Gusto latino / coordinado por Eliseo R. Colón Zayas ;
Chauvel. - 1a ed. - Buenos Aires : La Crujía, 2009.
224 p. ; 23x16 cm. - (DeSignis)

ISBN 978-987-601-090-0

1. Semiótica . I. Colón Zayas, Eliseo R., coord. II. Escudero
Chauvel, Lucrecia, prolog.
CDD 121.68

COLABORARON EN DESIGNIS N°14

Marcelo Amorim (Universidad Federal de Rio Grande do Norte, Brasil); Anna Maria Balogh (Universidad de São Paulo, Brasil); Elizabeth Bastos Duarte (Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil); Cristiane Costa (Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil); Ma. del Carmen de la Peza (Universidad Autónoma Metropolitana, México); Eliseo Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico); Lucrecia Escudero Chauvel (Université de Lille 3, Francia); Juan Flores (City University of New York, EEUU); Patricia Fuentes Lima (Universidad de Carolina del Norte, EEUU); Claudio Guerri (Universidad de Buenos Aires, Argentina); María Ledesma (Universidad de Buenos Aires, Argentina); Tomás López-Pumarejo (City University of New York, EEUU); Dorian Lugo Bertrán (Universidad de Puerto Rico); Jesús Martín-Barbero (Colombia); Nora Mazziotti (Universidad Nacional de la Matanza, Argentina); Beatriz Morales Alequín (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico); Ramón Navarrete-Galiano (Universidad de Murcia, España); Silvia Oroz (Brasil); Eduardo Peñuela Cañizal (Universidad de São Paulo, Brasil); Aluizio Ramos Trinta (Universidad Federal de Juiz de Fora, Brasil); Monica Rector (Universidad de Carolina del Norte, EEUU); Rossana Reguillo (Universidad de Guadalajara, México); Fernando Sabés Turmo (Universidad San Jorge de Zaragoza, España); Regina Santos (Middlebury College, Vermont, EEUU); Carlos Trigueiro (Brasil).

© La Crujía Ediciones

Tucumán 1999 - C1050AAM

Buenos Aires - Argentina

Tel/fax: (54 11) 4375-0664/4373-3150

E-mail: editorial@lacrujialibros.com.ar

Corrección: Jimena Timor

Diseño de cubierta: Horacio Wainhaus - wainhaus@interlink.com.ar

Diagramación: Ana Uranga B.

Webmaster: Carlos A. Scolari - carlos.scolari@uvic.es

ISBN: 978-987-601-090-0

Impreso en Argentina

deSignis 14

GUSTO LATINO

Un balance de dos miradas sobre la modernidad

LUCRECIA ESCUDERO CHAUVEL

7

I. ESCENARIOS

Coordinador Eliseo R. Colón Zayas
con la colaboración de Mónica Rector

ELISEO R. COLÓN ZAYAS

Presentación

¿Pensar lo latino? Bitácora para una presentación

15

Utopías

ROSSANA REGUILLO

Épica contra el melodrama

24

PATRICIA FUENTES LIMA

Jobim, harmonia na diversidade

41

Imágenes

DORIAN LUGO BERTRÁN

Alfonso Cuarón y la producción filmica latino-queer

50

RAMÓN NAVARRETE-GALIANO

Mujeres al borde de un ataque de nervios

62

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL Y ANNA MARIA BALOGH

Gustos y sabores del almodrama

73

MARÍA DEL CARMEN DE LA PEZA

El bolero y la nueva canción de amor

83

SILVIA OROZ

“Largo tus lágrimas blancas y me voy”

Una conversación entre el melodrama y la generación del 60

93

ELIZABETH BASTOS DUARTE

Sitcoms: entre o lúdico e o sério

103

CRISTIANE COSTA
Kitsch, romantismo e consumismo nas telenovelas brasileiras e mexicanas 113

Identidades

TOMÁS LÓPEZ PUMAREJO Y NORA MAZZIOTTI
Ladrón que roba a ladrón y el marketing de lo hispano 123

JUAN FLORES
Nueva York, ciudad diáspora 133

CARLOS TRIGUEIRO
Ilacões sobre a criatividade latina e ladina do "Jeito" 139

FERNANDO SABÉS TURMO
Sonidos y voces del Madrid latino 148

II. PUNTOS DE VISTA

MONICA RECTOR ENTREVISTA AL POETA AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA
Sobre o gosto latino 157

III. DISCUSION

JESÚS MARTÍN-BARBERO
Los laberintos del gusto 165

ALUÍZIO RAMOS TRINTA
Da estória narrada ao fato descrito 179

AUTORES / RESÚMENES / ABSTRACTS 193

UN BALANCE DE DOS MIRADAS SOBRE LA MODERNIDAD

Las relaciones entre comunicación, semiótica y estudios culturales plantea un doble desafío: encarar un balance crítico (necesario) entre la semiótica, disciplina del sentido y de los textos y los estudios culturales, disciplina de las industrias culturales, ambas emergentes de las ciencias sociales en la vertiente del análisis de las formas de articulación de prácticas sociales simbólicas, y revisitar simultáneamente ese vasto territorio que supo llamarse en los años 60 y 70 “ideología”, en ese crucial y anticipatorio debate, sin duda de inspiración gramsciana, que atravesó toda América Latina en torno a la noción de cultura popular, cultura de masas, de dependencia y de imperialismo cultural. La hora está para un *come back* con fuerza de estas temáticas, porque nos permite cuestionarnos simultáneamente qué hacía (y qué hizo después) la semiótica y cómo comenzaron y dónde terminaron los estudios culturales en el marco de la globalización y del info-entretenimiento. También nos permite ver cómo han cambiado las prioridades –históricas– en la constitución de lo que Aníbal Ford ha llamado sucesivamente “una nueva agenda crítica” (1999, 2001, 2005) en el marco de los estudios sobre globalización.

Umberto Eco (1964) fue tal vez uno de los primeros en registrar con magistral síntesis la contradicción principal que planteaba la irrupción de los medios y de la industria cultural descrita por Edgard Morin (1962) entre los apocalípticos y los integrados: los primeros son una obsesión del *dissenter* –¿hace mal el Pato Donald?

– que se actualiza hoy en la crítica apocalíptica a las nuevas tecnologías privada de un contexto de análisis económico y político–; los segundos terminan asimilados en el conformismo de la academia y en el sillón confortable del espectador televisivo, como si todo nos fuera ajeno, como si la única praxis política posible fuera solamente la *descripción*.

La postmodernidad ha eximido de culpas a todo el mundo, al punto de que otro gran debate que atravesó el período inicial de convergencia entre semiótica y estudios culturales –y que podríamos llamar una “contradicción secundaria”–. Me refiero al debate entre formalistas y antiformalistas, entre modelizadores y empiristas: jamás se resolvió y el problema de la ideología como conjunto de representaciones de una cultura dominante, dejó de formar parte de la agenda de los semiólogos y de la metodología de los investigadores en comunicación por falta de respuesta adecuada. Hay también una investigación que es funcional al período del neoliberalismo avanzado.

Para completar el cuadro, una tercera problemática se sobrepone a las anteriores, la del punto de vista del investigador y la de la colonialidad inscrita en toda disciplina que observa (la marginalidad, el intersticio, otras culturas) como ejercicio de un determinado poder. Si en su acepción clásica una cultura es el desarrollo de un conjunto integrado y organizado de prácticas sociales –entre ellas la comunicativa–, la semiótica consideró originariamente como objeto propio la descripción “de la vida de los signos en el seno de la vida social” y vio en los textos de la cultura de masas un tipo particular de práctica discursiva. Por su parte, los estudios culturales, inicialmente de raíz anglosajona (Raymond Williams, 1921-1988; Richard Hoggart, 1918; Edward Thompson, 1924-1993; Stuart Hall, 1932) trabajarán desde un punto de vista casi etnográfico, el análisis de las prácticas de consumo de la literatura popular, de la televisión y las formas de apropiación de esta incipiente cultura de masas que luego se volvería la cultura hegemónica de la modernidad. No es por azar que estos estudios derivaran luego en estudios sobre la recepción de los medios y la constitución de los públicos (Morley 1992).

Una hipótesis es que la irrupción casi simultánea de los estudios culturales y de los estudios semióticos es una respuesta para dar cuenta de los nuevos objetos que nos presentaba la modernidad de la segunda mitad del siglo XX, como antes la antropología había tratado de dar cuenta del colonialismo europeo y la sociología, de la aparición de la sociedad industrial. La creación en 1964 del *Center for Contemporary Culture Studies* (CCCS) en Birmingham fundado por Hoggart, al que se incorpora inmediatamente Stuart May, es prácticamente contemporánea del proyecto editorial que inicia en Francia la revista *Communications* (1961), donde Eco publicara su lectura de Steve Canyon y Barthes analizara las pastas Panzani (1964). La posición es de “resistencia” pero también de curiosidad no desprovista de un cierto optimismo; se estaba construyendo un nuevo objeto de estudio y la semiótica se veía a sí misma como un instrumento heurístico potente de descripción y análisis.

Y aquí se produce el primer clivaje con los intelectuales latinoamericanos, que muy tempranamente tratarán de estudiar las formas de la cultura de masas en el interior de un debate fuertemente político entre la hegemonía de la cultura americana tanto en sus productos como en el control de los flujos de información (lo que posteriormente sería la cultura *McDonald*) y las culturas populares y sus formas de transmisión y resistencia. Pensemos en el rol que tuvo para toda una generación de argentinos esa educación a la cultura –política– de lo popular que fue la revista *Crisis*.

Es cierto que el horizonte latinoamericano estaba marcado económicamente por la teoría de la dependencia (Cardoso y Faletto.1969) y políticamente, por la influencia determinante de la revolución cubana. Lo que me interesa señalar es que *culturalmente* se insertó en forma innovadora una percepción aguda de los fenómenos de naturaleza básicamente heterogénea de mestizaje y traducción como matriz característica de la producción latinoamericana, sin caer en lo “autóctono”. La definición misma de cultura se vuelve tensional y dinámica, prefigurando la influencia posterior y decisiva que ejercerá Iuri Lotman en el análisis de los fenómenos de la industria de lo imaginario como “semioesfera”. Revistas latinoamericanas como *Marcha*, *Los Libros*, *Lenguajes* –de la que se cumplen precisamente treinta años de su fundación–, *Comunicación y Cultura* o *Crisis* serán el espacio de un debate sobre políticas e identidades culturales que atraviesa toda la década del setenta, en el intersticio que dejaron las diferentes dictaduras continentales. *Pour mémoire* para los jóvenes lectores, hubo una época en que tener estas revistas en la biblioteca era riesgoso y “literatura subversiva”.

Otro rasgo distintivo y diferenciador es la articulación de los gigantes televisivos privados, como la brasilera O Globo o la mexicana Televisa, en la producción y difusión de productos de fuerte identidad e identificación como son las telenovelas, que pondrán el problema de la constitución de los públicos y de las audiencias, pero también el de la contaminación de los géneros (Mazziotti 2001).

El problema de la identidad, consustancial a la problemática latinoamericana, se desplaza de ser una variable de clase (y, en consecuencia, leída desde la sociología o la política) a ser una construcción donde intervienen diferentes dimensiones simbólicas y los medios (de información, de entretenimiento) cristalizarán *una forma* de representación y un sistema de contenidos y valores. La reflexión de Eliseo Verón desde la semiología –recordando que los fenómenos superestructurales son una articulación extremadamente compleja de prácticas productivas (1974, 1978) – y de Jesús Martín-Barbero desde los estudios culturales (1987) son un punto de confluencia de ambos paradigmas hacia una atención teórica central a la transformación social que representan los fenómenos de *mediatización/mediaciones*, donde los medios se vuelven constructores centrales activos –y no solo difusores– de representaciones colectivas de la cotidianidad y del lazo social. Martín-Barbero pondrá en duda la capacidad de los Estados (¿exclusivamente latinoamericanos?) para controlar los procesos de gestión

cultural, por lo que también la noción de frontera cultural enunciada por Lotman se vuelve problemática. Públicos, audiencias, espectadores, negocian permanentemente saberes e identidades, tácticas de acomodamiento y de supervivencia.

La semiótica verá que muchos de sus postulados, entre los cuales el de la competencia desigual entre emisores y receptores, el de su inscripción en el texto como lector modelo o el clásico concepto de código, permearán el instrumental teórico de los estudios culturales en forma inconfesada. Por su parte, los medios y los flujos de información globales producen *desterritorialización* y migraciones a gran escala. Así, un tema clásico y crucial de los 60 como el de la identidad cultural es analizado por los brasileños Renato Ortiz (1985,1994) o Muniz Sodré (2002) estudiando la construcción de nuevos referentes identitarios, como la religión y el traspaso de las fronteras que realizan la música –trasmigraciones africanas, caribeñas y brasileras– o la cultura joven –sincretismos urbanos de modas y tendencias–.

Otro concepto teórico clave ha sido sin duda el de *procesos de hibridación*, cercano al norteamericano de *multiculturalidad*, que vienen de la antropología, para describir los procesos socioculturales de intercambio característicos de finales del siglo XX. Para Néstor García Canclini (1990), lo híbrido (mezcla cultural) es un rasgo típico de la cultura latinoamericana y de la cultura *tout court*, término que le parece más fecundo que el de *mestizaje* (limitado a la mezcla de razas) o el de *sincretismo* (fusión de elementos simbólicos), porque presupone la idea de una estrategia de apropiación cultural de las clases dominantes y de las populares, y se comprende en relación con una constelación de conceptos como modernidad/modernización/modernismo o diferencia/ desigualdad. Del mismo modo en que el espectador negocia significados e identidades, el actor social está confrontado a estrategias de reconversión económica y simbólica, en un ejercicio de traducción permanente donde cierta literatura de frontera es un ejemplo.

Tres elementos me parecen decisivos en el escenario de las ciencias sociales que intentan trabajar la articulación entre los fenómenos sociales y políticos y los productos culturales: la transformación de los Estados Unidos en una hiperpotencia y su control casi exclusivo sobre las formas de producción de entretenimiento e información, la transformación de las relaciones culturales en relaciones de mercado, la desregularización de los medios y la transformación de los controles democráticos sobre el espacio público, como está sucediendo actualmente con la construcción social a escala global de la noción de “terrorismo” o “guerra”. El *modelaje* de los medios es también funcional al proyecto neoliberal.

Mucha agua ha pasado bajo el puente y es extremadamente difícil en el marco de estas páginas realizar un balance de la renovación del espacio teórico y de los importantes cambios estructurales que se han producido: el momento de recepción en los medios, la etnografía de los públicos, la caída de la noción de código (“un triunfo de la ideología de lo inefable”, dirá Eco), la aparición del concepto de enciclopedia y de interpretación,

que generan, por su propia dinámica, un acercamiento con otras disciplinas de estudio del sentido, el descentramiento de las identidades enunciativas y el corolario de una fragmentación de las identidades políticas, la emergencia de una nueva sensibilidad social como lugar de la diversidad y de la diferencia, un nuevo espacio público.

Se le puede criticar a la semiótica la disolución del mundo social en exclusivamente discursivo, en un eclecticismo teórico y una (¿deliberada?) ignorancia política de la que los estudios culturales también son cómplices. La semiótica sería el momento “estructural” describiendo la primera modernidad; los estudios culturales, el advenimiento de la globalización, lo que explicaría también el cambio de modas y los éxitos fulminantes. Estos últimos, con su rápida asimilación académica, su escasa problemática metodológica, de trabajo empírico y su abandono de todo proyecto crítico de la sociedad que estudian (Philo, Miller, 2001), sin reales mecanismos de objetivación, se han vuelto una nueva moda inofensiva –¿como lo fuera la semiótica en los años 60?– y la buena conciencia del intelectual, en una modernidad apolítica. Armand Mattelart (1996) observara con ironía que esta explosión de los estudios culturales en el medio académico, particularmente anglosajón, se realiza en paralelo con la desaparición de la figura del intelectual como conciencia crítica –rol social que se fue construyendo en los últimos doscientos años– y de la progresiva transformación de la universidad en institución irrelevante.

No podemos dejar de recordar que América Latina es una de las regiones donde la globalización y las políticas neoliberales han hecho estragos durante la década del noventa, aumentando dramáticamente y conflictivamente la brecha entre ricos y pobres, entre alfabetos y analfabetos de las nuevas tecnologías de la información. Si la cultura es un lugar de luchas y conflictos, de fronteras porosas y osmóticas y de traducciones tácticas y adaptativas, el escenario de la posición crítica se ha reformateado, como no podría ser de otro modo, testimoniando no solo las mutaciones culturales sino también las políticas.

Lucrecia Escudero Chauvel

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO, F.H.; FALETTO, E. (1969) *Dependencia y desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica*. México: Siglo XXI.
- CURRAN, J.; MORLEY, D.; WALKERDINE, V. (comp) (1998) *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1964) *Apocalittici e integrati nella cultura di massa*. Milano: Bompiani. Trad. española (1969) Madrid: Lumen.
- FORD, A. (2001) *Navegaciones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (2005) *Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales*. Buenos Aires: Norma.

- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ, A. J. (1994) *Mas (+) cultura(s). Ensayos sobre las realidades plurales*. México: CNCA.
- HALL, S.; DU GAY, P. (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage. Trad. Española (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu.
- HOGGART, R. (1970) *La culture du pauvre*. Paris: Minuit.
- LOTMAN, I. (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1996) *La semioesfera*. Vol. I y II. Madrid: Cátedra.
- _____ (1998) *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987) *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gilli.
- MATTELART, A. (1996) *La mondialisation de la communication*. Paris: PUF .
- MAZZIOTTI, N. (2001) «Telenovelas: cinquante ans de récit hégémonique en Amérique Latine» en *Problèmes d'Amérique Latine* n°43. Médias, représentations sociales et démocratie.
- MORIN, E (1962) *L'Esprit du Temps*. Paris: Grasset.
- MORLEY, D (1992) *Television Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.
- ORTIZ, R. (1994) *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza.
- PHILO, G.; MILLER, D. (2001) *Market Killing*. London: Pearson & Longman.
- REVISTA HERMES N° 28 (2000) «Amérique Latine. Cultures et Communication». Paris: CNRS.
- REVISTA RESEAUX N° 80 (1996) «Les Cultural Studies». Dossier a cargo de Armand Mattelart. Paris: CNET.
- SODRE, M. (2002) *Antropologica do espelho*. Petropolis: Editora Vozes.
- THOMPSON, E.P. (1979) *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Barcelona: Crítica.
- VERÓN, E. (1974) *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1978) “SEMIOSIS de l'idéologie et du pouvoir” en *Communications* N°28 *Ideologies, discours, pouvoir*. Paris: Seuil.
- WILLIAMS, R. (1958) *Culture and Society*. New York: Haper & Row.

I. ESCENARIOS



UTOPÍAS
IMÁGENES
IDENTIDADES

Coordinador: Eliseo R. Colón Zayas
con colaboración de Monica Rector

¿PENSAR LO LATINO?

BITÁCORA PARA UNA PRESENTACIÓN

ELISEO R. COLÓN ZAYAS

Los signos de interrogación en el título de este ensayo no cuestionan la realidad social de lo latino. Como categoría política, social, cultural, étnica y estética, lo latino irrumpe en el tejido de las identidades inconmensurables de los nuevos mercados y la interculturalidad (García Canclini 1999). Los signos interrogantes de este título comodín quieren apuntar a la inestabilidad de sentidos y significaciones de la categoría. La idea de lo latino, tal y como se articula desde 1970, se nos presenta como un modelo para entender una gama de prácticas políticas, propuestas sociales y productos culturales –en el sentido amplio, antropológico, del término cultura– que circulan como parte de la globalización económica contemporánea, y la articulación de los proyectos y las políticas neoliberales.

Sin restarle importancia a los flujos migratorios e intercambios culturales previos a 1969 entre la región latinoamericana y caribeña hacia Estados Unidos, Reino Unido y Francia, vinculamos estrechamente lo latino con los procesos migratorios que fueron impulsados por las múltiples prácticas de las economías neoliberales de la década de 1970, y que generaron unas geografías desiguales. El éxodo de millares de personas tras la instauración de los regímenes militares a comienzo de los 70 en el cono sur, la instauración de políticas de terror y de exterminio en Centroamérica. son algunos de los acontecimientos que impulsaron la reconfiguración geográfica de fronteras, naciones e identidades que convergieron bajo la rúbrica de lo latino.

En esta presentación me dejaré llevar por tres ejes que incorporan estos procesos migratorios a unas dinámicas que encuadran la construcción de lo latino desde diversos ángulos. Nuestro interés es proveer algunas claves para pensar la construcción cultural de lo latino. El primero de estos ejes dentro del complejo engranaje de lo latino surge del interrogante que se hace David Harvey al abordar el desarrollo del neoliberalismo a partir de 1970:

¿De qué modo se consumó la neoliberalización, y quién la implementó? La respuesta, en países como Chile y Argentina en la década de 1970, fue tan simple como súbita, brutal y segura, esto es, mediante un golpe militar respaldado por las clases altas tradicionales (así como también por el gobierno estadounidense), seguido de una represión salvaje de todos los vínculos de solidaridad instaurados en el seno de la fuerza de trabajo y de los movimientos sociales urbanos que tanto habían amenazado su poder (Harvey 2007: 47).

La argumentación de Harvey nos permite colocar los múltiples espacios geográficos latinoamericanos y caribeños en Estados Unidos y Europa dentro de los procesos sociales, antes y después de 1970, y vincularlos a la instauración del neoliberalismo y a las prácticas de consumo propiciadas por la globalización de los mercados. La explicación de algunas de las condiciones sociales productivas (Verón 1987:125-126) que se entrelazaron para la construcción de lo latino como instancia discursiva nos permitirá llegar al segundo eje que propongo para entender lo latino, es decir, su incorporación a los discursos que se elaboraron sobre lo étnico y la etnicidad a partir de los años 70 (Barth 1969; Cohen 1993, 1994). Una vez que se consolidó lo latino como formación discursiva tensada por las nociones de lo étnico y la etnicidad, lo latino comenzó a funcionar como un mecanismo para producir textos (Lotman 1994) y como formación discursiva (Foucault 1969, 1970). Este será nuestro tercer eje para pensar lo latino. Este acercamiento nos permitirá proponer algunos de los mecanismos de circulación de lo latino.

1. LAS CONDICIONES SOCIALES

Tanto o más importante que la instancia migratoria es vincular la construcción de lo latino a los movimientos sociales y políticos, a los grupos culturales, comunidades de género y sexualidades, a grupos raciales y a muchas otras formaciones y plataformas reivindicativas que, entre 1968 y 1972, transformaron de forma gradual e imperceptible sus agendas de acción y representación, a la vez que encaminaron sus proyectos hacia el discurso de las minorías y se reorganizaron identidades étnicas. Por ejemplo, en Estados Unidos las agendas de los grupos y asociaciones gays y feministas, de los grupos de lucha por la reivindicación racial, como los *Black Panthers* y otros tantos, se insertaron de manera gradual desde 1970 en el discurso de las minorías étnicas y dejaron en suspenso los proyectos alternativos de transformación de

las estructuras de los sistemas hegemónicos y patriarcales. Poco se ha estudiado este proceso de inserción gradual de toda una pluralidad de sectores de la población en Estados Unidos, Reino Unido, Francia y Alemania a los discursos hegemónicos y políticas estatales orientados a la organización de minorías étnicas. Sin embargo, está claro que la quiebra en 1971 del orden económico mundial instituido años después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1959, y que había sido plasmado en el acuerdo de Bretton Woods de 1944, se intersecta con la regulación de identidades y del nuevo sentido común –según la idea de Antonio Gramsci (1932:302-302) de una concepción del mundo disgregada o un agregado desordenado de concepciones filosóficas provistas por prácticas culturales de socialización como las tradiciones y la religión– que el proyecto neoliberal requerirá para la puesta en marcha de su sistema económico (D’Emilio 1984; Harvey 2005). Por ejemplo, tanto en Estados Unidos como en Europa, vivir lo latino desde la identidad étnica se convertirá una estrategia política y económica relevante.

A diferencia de la categoría *hispano* creada por el Censo de Estados Unidos, la idea de lo *latino* se fue construyendo en Estados Unidos hacia 1970 entre las comunidades mexicanas –no sólo constituidas por emigrantes provenientes de México sino, en su mayoría, por los residentes de los espacios geográficos de Tejas, Arizona, Nuevo México y California, cuyos antepasados permanecieron ahí después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848–; puertorriqueñas –desde 1898 colonia y territorio no incorporado de Estados Unidos y poseedores desde 1917 de la ciudadanía de ese país–; cubanas –con privilegios migratorios especiales introducidos después de la Revolución Cubana–; y del resto de Centro, Sur América y el Caribe. Este sentido comunitario fue impulsado por el activismo político y social durante las luchas por los derechos civiles de las comunidades chicanas y puertorriqueñas en Estados Unidos durante los años 60. De esta época descollan el *Chicano Youth Liberation Conference*, el *National Council of La Raza*, el *National Chicano Moratorium Committee* y los *Brown Berets*; los activistas comunitarios chicanos César Chávez, fundador de los *United Farm Workers*, y Luis Valdez, fundador del Teatro Campesino; y el grupo de puertorriqueños en Nueva York y Chicago, los *Young Lords*, fundado en 1970.

Como argumenta Harvey, todos aquellos que a principio de 1970 aspiraban a la libertad individual y a la justicia social pudieron hacer causa común frente a lo que muchos percibían como un enemigo común.

Para la mayor parte de las personas comprometidas en el movimiento del 68, el enemigo era un Estado intrusivo que tenía que ser reformado. Y, en este punto, los neoliberales no tenían mucho que objetar. Pero las corporaciones, las empresas y el sistema de mercado capitalista también eran considerados enemigos primordiales que exigían ser revisados, cuando no ser objeto de una transformación revolucionaria: de ahí la amenaza al poder de clase capitalista. A través de la captura de los ideales de la liber-

tad individual y volviéndolos contra las prácticas intervencionistas y reguladoras del Estado, los intereses de la clase capitalista podían esperar proteger e incluso restaurar su posición. El neoliberalismo podía desempeñar de manera excelente esta tarea ideológica. Pero debía estar respaldado por una estrategia práctica que pusiera el énfasis en la libertad de elección del consumidor no solo respecto a productos concretos sino también respecto a estilos de vida, modos de expresión y una amplia gama de prácticas culturales. La neoliberalización requería tanto política como económicamente la construcción de una cultura populista neoliberal basada en un mercado de consumo diferenciado y en el libertarismo individual. En este sentido, se demostró más que compatible con el impulso cultural llamado *posmodernidad* que durante largo tiempo había permanecido latente batiendo sus alas pero que ahora podría alzar su vuelo plenamente consumado como un referente dominante tanto en el plano intelectual como cultural. Este fue el desafío que las corporaciones y las elites de clase decidieron fraguar de manera velada en la década de 1980.

Nada de esto estaba muy claro en aquel entonces. Los movimientos de izquierda no fueron capaces de reconocer o de confrontar, y mucho menos de trascender, la tensión inherente entre la búsqueda de libertades individuales y la justicia social (Harvey 2007: 50-51).

2. LO ÉTNICO Y LA ETNICIDAD

La construcción de lo latino a partir de 1970 dentro del discurso étnico de las minorías permitió, en primer lugar, rescatar la cultura política del activismo político y social de libertades individuales y justicia social de las comunidades latinoamericanas y caribeñas en Estados Unidos e Inglaterra de los años 60. Dick Hebdige publicó en 1979 *Subculture: The Meaning of Style*, donde estudiaba las propuestas de mediación cultural, especialmente en la música del Londres negro y caribeño de los años 60 y 70. Francia, inmersa en las guerras de descolonización en Indochina y África durante de los años 50 y 60, había conferido a las islas caribeñas de Guadalupe y Martinica el estatuto de *Départements d'outre-mer* en 1946. En el país galo, el peso político, social y cultural que tuvo la publicación en 1961 de una obra fundacional para los movimientos de igualdad, liberación y renovación cultural, *Los condenados de la tierra*, del martiniquense Frantz Fanon, sirvió para formar las percepciones básicas de transformación y legitimación de muchos de los movimientos políticos y sociales, al menos hasta mayo del 68.

La normalización (figura 1) de multiplicidad de grupos y comunidades para definirse a sí mismos dentro del discurso de las minorías étnicas que comenzó a operarse a partir de 1968, y que toma fuerza durante la década de 1970, no se ha dado de manera fácil ni homogénea (figura 2), como han demostrado Juan Flores (2000) al hablar de los nuevos contextos y conceptos en los *Latino Studies* y Jorge Duany (2002) al hacer hincapié en las comunidades transnacionales. En términos generales, una vez que comenzó a operar como categoría identitaria dentro de la glo-

balización económica, y los proyectos y las políticas neoliberales, lo latino permitió mantener ciertos vínculos con los movimientos sociales y de interculturalidad de los 60, a través de la politización de las relaciones sociales, a la vez que abrió el espacio necesario mediante la catalogación y taxonomías de la gama de productos y bienes culturales considerados latinos para representar estilos de vida y multiplicar prácticas culturales en un mercado de consumo diferenciado.



Figura 1: Jennifer López, poseedora del trasero más hermoso del mundo e ícono de la belleza y estilo de vida latinos



Figura 2: Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán. Mural en los Estrada Courts Housing Project East Los Angeles, 1978

Lotman nos dice que al analizar la interacción global de un texto, lo que le interesa es:

[...] por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno se hace necesario. [...] cuándo y en qué condiciones un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio” o (lo que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo de “mi” conciencia (Lotman 1996: 64).

A nosotros, la ubicación de lo latino dentro de los mecanismos de globalización y los proyectos y políticas neoliberales nos ha ayudado a pensar y dar respuestas, tal vez parciales, a ese por qué y de algunas de las condiciones culturales que hicieron posibles y necesarios los procesos de interculturalidad *textual* de lo latino dentro de unas coordenadas espacio-temporales marcadas por la desigualdad y la diferencia.

Una vez consolidado dentro del sistema de identidades étnicas y minorías, el concepto latino se refirió a los modelos que hacen de su cultura aquellos miembros de las diversas comunidades que se definen así mismas como latinas, de acuerdo con los diversos tiempos y espacios de sus vivencias y cotidianidades. Este aspecto se refiere a la vinculación y a las negociaciones culturales entre aquellos que asumen unas identidades que se definen como latinas, los productores o consumidores de lo latino

y los otros grupos culturales presentes en los diversos espacios geográficos donde se construyen los sentidos y significaciones de lo latino. Estados Unidos, España y América Latina son algunos de los espacios geográficos donde se negocian y elaboran estos sentidos, significaciones e identidades.

3. MECANISMO PARA PRODUCIR TEXTOS: FORMACIÓN DISCURSIVA

En el sentido de la semiótica de la cultura, lo latino funcionaría como un mecanismo para producir textos y estaría marcado por la tensión entre el interior del grupo cultural, los latinos, y el afuera, los estadounidenses, ingleses, franceses o españoles. En aquellos espacios geográficos como Estados Unidos y España, la cultura latina estaría situada en el exterior del modelo cultural oficial, hegemónico. Si bien las comunidades culturales latinas en Estados Unidos y Europa se interpretan a sí mismas como situadas en el exterior de la cultura hegemónica, en América Latina, donde los sujetos se mantienen más cerca de su cultura de origen, lo latino se organiza y se construye como una cultura imaginaria que se proyecta alrededor del modelo de circulación cultural de la globalización, en su sentido neoliberal, de comunidades transnacionales de consumidores, y se articula a través de un repertorio de signos clasificados como constitutivos de unos gustos, unas estéticas y unas narrativas de lo latino.

Aunque podamos hablar de un repertorio de signos constitutivos de unas identidades y prácticas de consumo de lo latino, han sido sociólogos, geógrafos, demógrafos, historiadores, economistas, científicos políticos, médicos, lingüistas, críticos literarios, novelistas, poetas, cineastas, antropólogos, ensayistas, periodistas y comentaristas de todo tipo, entre muchos otros, quienes han producido un amplio corpus bibliográfico que ha servido para la construcción de lo latino como una práctica discursiva y para la elaboración de los mecanismos de control propios de cualquier discursividad. De esta forma, existe el estudio disciplinar de *Latino Studies* en varias universidades de Estados Unidos y Europa, en centros de educación superior y en editoriales académicas; la crítica literaria habla de *Latino Literature* (Christie y González 2005; Lynn y Heyck 1994); el Smithsonian ¿Smithsonian? Institute de Washington tiene en su enciclopedia una entrada para *Latino History and Culture*; y podemos acceder a bancos de datos bajo las palabras clave *latino culture*, *latino identities*, *latino music*, *latino film* y muchas otras discursividades recientes de lo latino.

Visto como una formación discursiva, lo latino aparece a través de una diversidad de formaciones textuales y atraviesa formas de conducta en diversas situaciones sociales. Por ejemplo, son las situaciones, los estilos, las estrategias, los patrones, las tendencias, las vivencias y las cotidianidades propias de la discursividad las que los usuarios del portal <http://www.urbandictionary.com/> de Aaron Peckham (2007) actualizan continuamente en la entrada *latino* del *Mo'Urban Dictionary*, al menos en el sentido provisto por poblaciones estadounidenses.

Ante la complejidad de toda formación discursiva, lo latino aparece como un sistema de relaciones sociales con configuraciones de sentido que identificamos con unos soportes materiales ubicados dentro de unas coordenadas espacio temporales (Verón 1987:126-127). Este sistema de relaciones sociales vincula a los miembros de las comunidades latinas dentro de un entramado complejo de identidades en donde cada miembro construye y reconstruye su sentido de lo latino. Podríamos pensar por un momento que, ubicado en la cadena de significaciones de lo étnico, lo latino se inscribió en las fronteras de la diferencia y la otredad –para un policía de fronteras, un director de escuela o universidad, un médico en un hospital en Estados Unidos o Europa, latino es ser puertorriqueño, mexicano, dominicano, cubano, peruano, ecuatoriano, colombiano, argentino, haitiano, jamaíquino, negro, indio, mestizo etc.–; en los bordes de las minorías desaventajadas o discriminadas –para un periodista o un funcionario de gobierno, los latinos viven en East Harlem y en Washington Heights, Nueva York, en Cuatro Caminos, Madrid, o en Brixton, Londres, etc.– y en los espacios relacionales de las identidades –los/as latinos/as son pasionales, bailadores/as, religiosos/a, buenos/as amantes, etc.–.

No obstante, la antropología cultural y los *Cultural Studies* (Yúdice 2002; Lins Ribeiro 2003) han estudiado el complejo sistema de relaciones sociales de lo latino desde la interrelación entre identidades, etnicidad y multiculturalidad y han problematizado todas estas instancias de significación desde la complejidad de las políticas de acción y representación. Néstor García Canclini (1999, 2004) ofrece, desde la antropología cultural, una mirada a los procesos de interculturalidad, producto de los procesos migratorios recientes desde América Latina y el Caribe hacia Estados Unidos y Europa, y que, en gran medida, han ayudado a la construcción cultural de lo latino. Con García Canclini, podríamos pensar lo latino como un sistema intercultural, transfronterizo, complejo e impreciso, capaz de permitir la mayor posibilidad de sistemas interpretativos, articulado mediante símbolos, metáforas y narrativas que se construyen a través de diversos soportes materiales, y mediante el cual sus miembros hacen inteligible y proveen sentido a su entorno.

Por otro lado, la antropología cultural nos permite pensar lo latino a partir del papel que las posibles cadenas de significaciones de la etnicidad ofrecen como recurso ontológico que protege a las personas del torbellino existencial forjado en el seno de una alta modernidad o rápida modernización, y ofrece un sentido de pertenencia y anclaje real o imaginario a una comunidad y a un pasado en común. Finalmente, lo latino, complejo sistema intercultural, se convierte en estos momentos en un potente recurso en aquellos lugares y espacios desde donde se construyen y reelaboran las identidades, se configuran y reconfiguran las tramas políticas y se entretreje la urdimbre económica de la globalización y los mercados neoliberales que marcan las relaciones entre América Latina, el Caribe, Estados Unidos y Europa (figura 4).

En resumen, la antropología cultural y los *Cultural Studies* no sólo abrieron la posibilidad de pensar lo latino como un sistema intercultural transfronterizo, complejo

e impreciso, sino que han permitido rescatar las instancias y vivencias de lo latino en sus múltiples tiempos y espacios. Han provisto herramientas teóricas y metodológicas para pensar lo latino desde el sentido de la comunidad y del grupo étnico, donde se organizan, se viven y se sienten las relaciones interpersonales, las colectividades y las estrategias de negociación frente las maquinarias institucionales que rigen las formas de exclusión y las agendas políticas, y que a la vez establecen los privilegios, las sanciones y las categorías oficiales para la identificación del grupo o comunidad.



Figura 4: cartel reivindicativo de los latinos

Este número que presentamos analiza una diversidad de textos que muestran el complejo sistema intercultural y transfronterizo de lo latino. Hay un cruce de miradas y acercamientos a productos culturales asociados con las experiencias, las temporalidades y las identidades, los gustos y las estéticas de lo latino que circulan a través de los mercados de la globalización. Los ejes de este recorrido son las utopías, las imágenes y las identidades de lo latino tal y como los diferentes productos culturales proponen. Los ensayos del primer eje hablan de la iconografía religiosa y el melodrama, el *bossa nova* de Antonio Carlos Jobim, las vidas de santos o la pasarela de *Miss Universe* como algunos de los lugares donde los/las latinos/as elaboran sus utopías. El segundo eje incorpora un grupo de ensayos en torno al melodrama como dispositivo para elaborar las imágenes de lo latino. Finalmente, el tercer eje lo conforma un grupo de ensayos que analizan los lugares mediáticos por donde se cuelan y transitan las identidades latinas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, F. (1969) "Introducción" en *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. F. Barth (ed), 9-38. Oslo: Universitetsforlaget.
- CHRISTIE, J.; GONZÁLEZ, J. (2005) *Latino Boom: An Anthology of U.S. Latino Literature*. New York: Longman.

- COHEN, A. (1993) "Culture as identity: an anthropologist's view" en *New Literary History* 24, 195-209
- _____ (1994) "Culture, identity and the concept of boundary" en *Revista de Antropología Social* 3, 49-61.
- D'EMILIO, J. (1984) "Capitalism and Gay Identity" en *Power of Desire: The Politics of Sexuality* de A. Snitow et al (eds.), 100-113. New York: Monthly Review.
- DUANY, J. (2002) *Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- FANON, F. (1961) *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- FLORES, J. (2000) *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identities*. New York: Columbia UP.
- FOUCAULT, M. (1999) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1970.
- _____ (1970) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2004) *Diferentes, desigualdades y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GRAMSCI, A. (1932) *Cuadernos de la cárcel, tomo 3*. México, Era, 1981.
- HARVEY, D. (2005) *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- HEBDIGE, D. (1979) *Subculture: The Elements of Style*. London: Methuen.
- LINS RIBEIRO, G. (2003) *Postimperialismo: cultura y política en el mundo contemporáneo*.
- LOTMAN, I. (1996) *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LYNN, D; HEYCK, D. (1994) *Barrios and Borderland: Cultures of Latinos and Latinas in the United States*. New York: Routledge.
- PECKHAM, A. (2007) *Mo'Urban Dictionary: Ridonkulous Street Slang Defined*. Kansas City: Andrews McMeel.
- VERÓN, A. (1987) *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- YUDICE, G. (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona; Gedisa.

ÉPICA CONTRA EL MELODRAMA

ROSSANA REGUILLO

Long shot

Una vez a la semana, el *zapping* está prohibido en la casa de los Ramírez. Como atraídos por un imán, los miembros de la familia se sientan frente al televisor para presenciar el capítulo del día de su *talk show* favorito: “Hasta en las mejores familias”. La narración del día –“mi marido me engañó con mi hermana”, “mi hijo es gay y lo quiero mucho”, “mi padre es un fracasado”– provoca risas, intensas reflexiones y sobre todo, ilustrativas y profundas moralejas sobre el bien vivir y los modelos de vida mala. La familia goza y sufre los avatares de “gente como uno” que ha caído en la desgracia, extrae del sufrimiento lecciones importantes y se coloca frente a la pantalla como árbitro experto sobre la debilidad ajena.

En América Latina, la fórmula que les dio éxito a las novelas y folletines semanales en un temprano siglo XX y que luego continuaría reproduciendo éxitos y conquistando audiencias en la radionovela, en el cine y en la telenovela, reencuentra en los llamados “*talk shows*” una garantía de supervivencia y un terreno fértil para experimentar con la fusión de las hablas populares con la tecnología. La fórmula es bastante obvia y no por ello menos compleja: el conflicto entre los diferentes órdenes que se juegan en una trama narrativa y que Sarlo analiza en su estudio sobre la novela semanal (Sarlo 2000: 22-30).

Se trata de una lucha en la que se debaten protagonistas –y públicos– en torno al mundo de los deseos, al horizonte de las creencias compartidas, al universo de las prescripciones morales –que son siempre históricas– y a un contexto social –hoy, inevitablemente globalizado–. El conflicto inicial está garantizado cuando se enfrentan los deseos y las proscripciones, cuando el protagonista debe luchar para no sucumbir al llamado de sus pulsiones o de sus instintos egoístas y logra instaurarse como un héroe o heroína sobre lo que de “naturaleza” –léase aspiración de felicidad y libertad– hay en él o en ella. La lección siempre resulta impecable: la supervivencia del orden social depende del sacrificio o de la negación de los deseos del individuo. El pacto se ratifica a partir de la renuncia individual, la sociedad “triumfa” cuando el individuo “pierde”. En este sentido, la narración melodramática constituye un pacto político en el más estricto sentido de la palabra.

Siguiendo a Monsiváis (2000), hay que decir que los latinoamericanos aprendimos a ser tales, es decir a reconocer –reconocernos en– las claves de una identidad a partir de unas matrices estético/expresivas que utilizaban como soporte diferentes medios, la palabra hablada –en la radio–, la palabra escrita –en la literatura– y el *videoclip* –que en el melodrama cinematográfico, conjunto imagen, palabra hablada y cantada–. La exitosa construcción de los imaginarios latinoamericanos –mexicano, argentino, brasileño en sus ejemplos más acabados– apelaba, por un lado, a un sentimiento de pertenencia al gran cuerpo colectivo de la nación y, por el otro, a una modernización que fuera capaz de dejar atrás “el lastre” de un pasado que nos asemejaba demasiado a nosotros mismos: ser –en el cuerpo de la nación– y al mismo tiempo dejar de ser –atrasados–, movimiento paradójico que fue la consigna modernizadora de la primera mitad del siglo XX.

1. LAS TRINCHERAS. EN BUSCA DE UN PROYECTO

Este complejo aprendizaje se verificaba lo mismo en la escuela pública, como en los emergentes medios de comunicación, la radio, el cine, la televisión que “completaban” la necesaria educación sentimental, y especialmente valoral, que se requería para concretar el nuevo pacto político social que lograría hacer despegar la incipiente modernidad. Por lo tanto, y de manera especialmente válida para el caso mexicano, el proceso no se agotó en los espacios de la política formal; el Estado peleó en diferentes “trincheras” para construir un imaginario nacional que fuera el soporte de su proyecto político-económico, al que se le oponían fuerzas tan difusas como poderosas.

Los gobiernos postrevolucionarios mexicanos tuvieron que enfrentar, por ejemplo, una institución eclesiástica profundamente enraizada en la cultura popular desde la colonia y, que una vez derrotado el régimen de propiedad de la tierra, resultaba su principal enemigo. La ubicuidad de la institucionalidad religiosa, su riqueza-

za económica y su fino y vasto conocimiento de las matrices profundas del pueblo mexicano configuraban un adversario difícil de enfrentar tanto en el terreno de las armas como –y especialmente– en los territorios de lo imaginario, como lo probaría la denominada “guerra cristera” que enfrentó a los gobiernos postrevolucionario de Plutarco Elías Calles y Obregón con la iglesia católica y que costó al país alrededor de 70 mil muertos, la caída de la producción agrícola y la emigración de 200 mil personas.

Desde ese entonces y hasta la transformación de la posición del Estado mexicano con respecto a la iglesia católica en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, el discurso oficial de los gobiernos postrevolucionarios veía en el conflicto religioso de los 30, la afirmación “definitiva” de la separación iglesia-Estado, el triunfo “formal” del laicismo del Estado mexicano y el aparente retiro de la iglesia a los ámbitos de su incumbencia, a saber, “la salvación de las almas”. Sin embargo, en el contexto de los cacicazgos hacendarios, que no logró erradicarse del todo con la reforma agraria, y en la afirmación de la ideología católica de las clases poderosas del país, también se gestó un proceso complejo de religiosidad en las culturas populares que lograron “arrebatarle” al Estado laico y revolucionario espacios claves que derivaron en una matriz cultural que terminó por afirmar una identidad nacional como hibridación de un discurso que integró los elementos laicos y políticos de la nacionalidad con valores e íconos profundamente religiosos y que logró expresarse en lenguajes múltiples.

El proceso, no exento de conflictos y de enfrentamientos –no siempre simbólicos– entre un Estado –modernizador– y unos adversarios –conservadores– que veían en el progreso y en el discurso liberal una amenaza real para sus intereses, ha proporcionado discursos y episodios memorables que han escrito la larga saga de una identidad nacional en busca de su propia modernidad.

2. EL ALMA DE LOS NIÑOS, ÉPICA Y MELODRAMA

En 1926, el entonces presidente de México, el general Plutarco Elías Calles, declaraba la guerra a los oponentes del destino manifiesto de la nación mexicana: una modernidad cuyo legítimo impulsor debía ser el Estado laico. Calles promovía la reglamentación constitucional que limitaba las tareas eclesiásticas. Se trataba en el fondo de la declaración formal de la incompatibilidad de dos proyectos de nación: el postrevolucionario, que se percibía en la línea positiva del progreso y del desarrollo, frente al católico, que representaba el oscurantismo y el anacronismo.

A las restricciones gubernamentales, la Iglesia respondió con una jugada de “triple banda”: meter a la población en el centro del conflicto, lo que permitía declarar el “inicio de hostilidades formales” sin arriesgar un enfrentamiento abierto.

En el centro occidente de México, expandiéndose hacia el Norte y hacia el Sur y gozando de la simpatía de un amplio sector de la sociedad mexicana, nacía el movi-

miento “cristero”, que enfrentó a tropas federales con un ejército popular durante tres años -1927-1929-.

Fusilamientos, ahorcados, traiciones, excesos de un bando y de otro, la Guerra Cristera, un gran silencio en la historia contemporánea de la nación mexicana, hizo visible, al tiempo que lo instauró, el conflicto básico entre la Iglesia católica y el Estado que, como ya se dijo, alude en realidad al enfrentamiento entre dos proyectos de nación.

Pese a tratarse de una historia que circula en retazos y que sólo de manera reciente se ha convertido en un objeto de estudio de la historiografía mexicana, las narrativas de la época están plagadas de marcas que permiten rastrear, por un lado, la épica –como narrativa heroica– de la forja del Estado-nación moderno y por otro, las huellas de la representación de una sociedad desde los marcos de la moral, una manera, me parece, de darle contenido al melodrama, no sólo como un género sino como dispositivo narrativo de la pugna entre la acción y los estrechos márgenes socialmente válidos en los que ésta se puede realizar.

En, el tránsito del enfrentamiento armado a una tensionada convivencia,¹ tres cuestiones resultan relevantes:

a) El momento de la aparición de una empresa editorial de signo católico bajo el sello jesuítico.

b) La obtención por parte de los jesuitas de la “franquicia” del Vaticano para la traducción al español y la distribución de todos los libros litúrgicos para América Latina, lo que convirtió a esta editorial en la más importante de su ramo en el continente.

c) Y, lo más relevante para los fines de este ensayo: la aparición posterior (1940) de *Vidas ejemplares*, un cómic o historieta que narra la vida de santos, mártires y beatos como ejemplo de vida cristiana.

Mientras una pujante industria cultural, el cine, bautizaba para siempre el melodrama e instauraba un canon narrativo para un público ávido de aprendizajes y convertía la historia narrada en importante moraleja derivada de la transgresión a las convenciones y valores morales, la Iglesia, por su parte, proponía, mediante el tiraje de sus historietas, concebidas como periodismo religioso, los modelos de vida buena que ayudarían a contrarrestar el peligroso laicismo de la educación y la pecaminosa manera de abordar las cuestiones morales en el melodrama cinematográfico.

Las historias de los santos y de los mártires católicos, a la vez, exaltaban el valor de la virtud y la renuncia a los mundanos privilegios de una modernidad que amenazaba la tradición. Puede decirse que estos dispositivos narrativos reflejan la tensión de época derivada de la transformación acelerada de los modelos de vida, de la erosión de los valores tradicionales y la creciente secularización de la sociedad que la modernidad traía consigo. Mientras el melodrama cinematográfico hacía hablar los temores frente al impacto de lo exterior en el mundo de lo privado, el “melodrama” en las *Vidas ejemplares* hacía visible la necesidad de resistir a la seducción del mundo exterior. En

el primer caso, los héroes y heroína, sucumbían, aunque fuera momentáneamente, ante el espejismo de falsos valores o frente a la tentación del abandono de los lugares y formas de relación tradicionales: de la familia al mundo de las relaciones impersonales y funcionales; del campo a la ciudad; de la casa y del barrio a un mundo urbano signado por el anonimato. En el segundo caso, es decir los santos y las santas, lograban, mediante la fe y la voluntad, abandonar definitivamente el mundo para habitar el lugar heterotópico y, hacer visible la flaqueza, la debilidad y el pecado permanente del mundo social, cuya topografía era representada como espacio del mal, de las tentaciones de la banalidad y del sufrimiento extremo!

3. MODELOS DE VIDA BUENA. EL SECUESTRO DEL CUERPO

Así, *Vidas ejemplares*² se convertía en la lectura no sólo permitida sino obligada y recomendada para niños y jóvenes. La historieta es el vehículo elegido por los jesuitas para difundir el conjunto de valores de la vida cristiana a través de la ejemplificación. En el conjunto de entrevistas realizadas a lectores habituales de *Vidas ejemplares* de diferentes generaciones, aparece como común denominador el que estas historias operaban como detonadores de la mala conciencia. En su mayoría, las historietas narran la vida de hombres y mujeres de otra época y especialmente de otro continente, lo que no resulta una cuestión menor para esta discusión, en tanto coloca como un supuesto más o menos explícito que la “santidad” es un valor difícilmente alcanzable en estas tierras salvajes y pecadoras: los santos son –y vienen– del “otro mundo”, no en su sentido trascendental, sino de ese otro lugar que no puede ser sino superior. Encuentro diferido de dos tiempos y dos espacios, el lugar/tiempo europeo desde el que habla el relato sagrado, el lugar/tiempo de la lectura profana que hace hablar al relato en presente. Metáfora de la persecución imposible: aquí sólo es dado el “imitar”. El detonador no sólo engendra culpas por el apego al orden mundano: “Había una santa, no recuerdo su nombre, que hacía ayuno para acercarse a Dios y yo, cada vez que comía, me sentía profundamente culpable por glotona, me daban hasta ganas de llorar”, dice una lectora. Además, el relato al exaltar el “ejemplo”, obliga a la inevitable comparación con el contexto que hace posible el tránsito de una vida mundana y pecadora a una de santidad.

Es en ese sentido que puede decirse que los relatos ejemplares quedaban atrapados en la estética del melodrama: como historias demasiado cercanas por las pasiones implicadas, pero demasiado lejanas por las circunstancias de su narración y su resolución dramática. Demasiado afán de santidad y sufrimiento y condiciones poco propicias para su realización.

Una cuestión fundamental en los relatos de estas vidas es la centralidad del cuerpo. Un cuerpo que debe ser negado en tanto es el vehículo del pecado y, paradójicamente, un cuerpo que debe ser proclamado en tanto es condición de santidad. La “vida ejemplar” de Santa Bernardita, la niña testigo del milagro de Lourdes en Fran-

cia, es paradigmática en este sentido. Después de haber soportado las burlas y las sospechas que suscitaban entre sus contemporáneos las conversaciones que sostenía con la Virgen, Bernardita entra a un convento donde encontrará la muerte, después de una larguísima agonía, consumida por el asma y la tuberculosis. Al ser asistida por un sacerdote en su lecho de muerte, la santa dice: “La santísima Virgen quiere que yo sufra”. “¿Por qué quiere que sufras?, pregunta el sacerdote”. “Porque lo necesito... el buen Dios sabe por qué”.



Figura 1: revista *Vidas ejemplares*

Se trata de diálogos bastante parecidos a los que sostenían las argentinas Libertad Lamarque o Marga López en momentos culminantes de diferentes cintas en el cine mexicano. Por un lado, la sobre-simplificación del relato místico que requiere la historieta, la necesidad de adecuar el lenguaje para llegar a un público masivo, encontró –tal vez sin buscarlo– en el melodrama su mejor soporte y aliado. ¿De qué otra manera se puede hablar del sufrimiento en América Latina? O quizás, a esta altura de la discusión, pueda resultar válido ya preguntar de qué manera el melodrama, como género “ejemplar”, es deudor de la enorme presencia de la ideología católica en el continente. El melodrama no sólo como discurso de lo “anacrónico”, sino como discurso político encubierto en el que se expresó de manera privilegiada la matriz cultural de un proyecto civilizador que vuelve, intermitentemente, travestido, para narrar la imperfección y el pago interminable por el “pecado de origen”, la expiación anticipada y dolorosa de un placer que sólo así podía justificarse y entenderse.

Quizá por ello, pese a todo, el melodrama continúa movilizándolo los imaginarios de un público demasiado ávido de encontrar la continuidad histórica de un relato, el de lo periférico, lo marginal y lo inconcluso, en un género que fue capaz de quitarle solemnidad y pesadez al sufrimiento, precisamente al extremarlo, al dramatizar hasta el exceso los personajes y las historias, hasta darles la vuelta.

En la estrategia narrativa de *Vidas ejemplares*, la de los santos que se purificaban mediante el sufrimiento se hacía presente el dispositivo antropológico de una

visibilidad problemática: las transformaciones del cuerpo moderno, aún opaco en esta época.

Más allá del sufrimiento físico por enfermedad o privaciones, el cuerpo santo debe ser sustraído a su ambiente habitual, secuestrado de la socialidad mundana –Santa Teresa de Ávila, por ejemplo– y extirpado de sus anclajes de clase y de linaje –Santa Clara de Asís–, un cuerpo cuya única marca debe ser el sufrimiento y su entrega incondicional a un orden supraterrrenal –una marca constante en todos los relatos–.

Los cuerpos demasiado mundanos del melodrama cinematográfico, el cine de cabareteras y de arrabales, los de vecindades y familias clasemedieras, aunque lejanos aún del “ideal” del cuerpo exaltado por el Estado nacional en su proceso de consolidación, logra colocar algunas de las preocupaciones de la época y las narrativas fundacionales de la “nueva” nación mexicana con el cine que aborda la Revolución y el que recupera la literatura (García Riera 1998).

Pero es quizás el muralismo, en el caso mexicano –Rivera, Orozco, Siqueiros– el que asume el pacto de la modernización y narra en sus trazos, el cuerpo que emerge de la violencia del mestizaje y pese a ello, se trata de cuerpos capaces de completar el tránsito hacia el nuevo cuerpo de la nación mexicana: el obrero, el campesino, la mujer madre y nutricia de la nueva identidad nacional.

Se trata de tres “modelos” en disputa que hablan del intenso debate en una época de aceleradas transformaciones y efervescencia cultural. El melodrama cinematográfico, por su desolemnización, su vocación cotidiana en el sentido de poner en clave narrativa simplificada el debate entre continuidad y cambio, el que logra instaurarse como lenguaje de época. A manera de hipótesis interpretativa, puede decirse que se opera una triple ruptura: el de la nación erudita y letrada, que habla fundamentalmente a través del lenguaje plástico, académico y literario; el de la nación “colonizada” por un imaginario mágico-religioso, anclado en la certeza del antagonismo –insalvable– entre modernidad y tradición, entre el modelo de vida (malo) que proviene de un Estado laico y pecador y el (bueno) que proviene de una institucionalidad eclesiástica que, al operar el “secuestro” del cuerpo y reducir el margen de decisión –todo está escrito y ¡hágase tu voluntad señor!–, minimiza la responsabilidad del sujeto político que la nación necesita para completar su proyecto; y finalmente, el de la nación que encuentra en algunas manifestaciones de la cultura popular una manera de decir las contradicciones sin la necesidad de “tomar posición” frente al proceso de emergencia que se vive. Es decir, mientras que en la “nación letrada” se exige una postura clara frente a la modernidad y en la “nación religiosa” la obligación es la de negar esa forma de modernidad, en el melodrama el sujeto sólo asiste como protagonista o espectador de un drama sin resolución.

En otras palabras, el concepto emergente de ciudadanía en la consolidación del Estado-nación latinoamericano va a implicar nuevos y complejos aprendizajes para una población poco habituada a pensarse como sujeto de derechos y obligaciones

–constitutivo de la nación letrada–, dominada por la idea de fatalidad –piedra angular de la nación religiosa–, donde nada resulta tan natural que el mundo de relaciones que se imponen y preexisten al individuo. La tensión que se deriva del nuevo pacto social encuentra entonces en el melodrama cinematográfico una forma de narrar el doloroso declive de las fuentes nutricias de sentido como la familia, la religión, la comunidad, el destino de clase y el desdibujamiento de las categorías tradicionales para “ser socialmente”. De maneras complejas y tortuosas, esto empata con la narrativa de las *Vidas ejemplares*.

Cuando los hijos se convierten en profesionistas, los campesinos en empleados urbanos, las muchachas inocentes en profesoras y nada queda ya como en su sitio antiguo, lo público adquiere nuevas connotaciones y la emergente y culposa clase media será la responsable de conducir la metamorfosis. Una larga cita de Emilio García Riera permite ilustrar inmejorablemente esta idea:

Alejandro Galindo, con fama de hombre de izquierda, realizó en 1948 *Una familia de tantas*, buen melodrama que tuvo el mérito de plantear en términos más justos las contradicciones provocadas por una nueva situación. Otra vez era Fernando Soler un padre de clase media al viejo estilo –adornaba su casa con un retrato de don Porfirio–, pero no era visto como un personaje positivo, sino como un tirano que hacía imposible la vida a su mujer y a sus hijos. Una de sus hijas –Martha Roth– se enamoraba de un típico representante de otra clase media nueva y pujante; un vendedor de aspiradoras –David Silva– que llegaba con uno de esos aparatos, diríase que en plan simbólico, a limpiar el vetusto hogar porfiriano. Al final, pese a la oposición del padre, la hija se iba con su galán y la nueva clase media triunfaba sobre la antigua, como en la realidad”. (García Riera 1998: 158)

Por otras vías, la vida ejemplar de Santa Isabel de Hungría, patrona de los leprosos, realizaba la misma proeza que el vendedor de aspiradoras –colocar la pregunta por el ser social, ¿cómo se es en sociedad?, ¿es posible la existencia del yo en el sentido moderno?–.

Desde pequeña, Isabel abandona el hogar paterno en Hungría para ir a vivir, prometida en matrimonio, al ducado de Turingia en Alemania. Según relata la historieta ubicada en el siglo XIII, la llegada de Isabel a este ducado trae aparejada una serie de “trastornos” en el modo en que las clases poderosas se relacionan con los pobres y los súbditos. Con un fuerte sentido de piedad cristiana y una renuncia temprana al mundo de los lujos y las apariencias mundanas, “Isabelita”, como cariñosamente la llama el guionista, resulta una verdadera molestia para un orden establecido que asume como natural la desigualdad y las divisiones de clase. Sus constantes escapadas al mundo otro, el de los pobres, los leprosos, los necesitados, terminan por alejarla de “los suyos”, incluidos su marido y sus hijos. Pero es su oportuna viudez la que le permite completar el tránsito hacia una alternativa de vida diferente. Una vez viuda y despojada de sus riquezas por las intrigas palaciegas, Isabel está ya en condiciones de asumir su misión: el cuidado de los pobres y los enfermos, metáforas de ese, aun-

que en el conjunto de historietas analizadas, el descentramiento del mundo propio, el (auto)exilio del mundo social son una constante, muchos de los relatos marcan –enfáticamente– que es la condición “nativa”, es decir, la pertenencia legítima al mundo de los privilegiados, lo que en este caso permite transitar entre espacios diferentes y convertir al santo en un ser de umbrales. Al santo le es dado resolver la contradicción entre el mundo de los ricos y el mundo de los pobres.

Mientras Isabel de Hungría entrega a sus hijos a una familia de nobles –que los cuidarán bien– y de ellos no volvemos a saber nada, en el melodrama cinematográfico los hijos pagan eternamente las decisiones de los padres y las relaciones son el texto “fuerte” del relato. En el mundo del melodrama y en el vertiginoso avance del proyecto nacional, las relaciones atan y marcan pertenencias, configuran la trama central de la trayectoria individual de los héroes y heroínas, de los nuevos ciudadanos que se debaten entre amores contrariados y condiciones –socioeconómicas– adversas.

El modelo de vida buena que circula en las historietas religiosas es entonces no sólo la constante negación del mundo de derechos y obligaciones que invoca el nuevo pacto social –la nación letrada–, sino un mundo que afirma como único vínculo legítimo y válido la mediación religiosa. En otras palabras, las vidas ejemplares lo son en tanto pasan de la solidaridad concreta y encarnada –de la narrativa melodramática– a la solidaridad con el cuerpo genérico llamado “pobres”, “pecadores” o “sufrientes”, y dicho sea de paso, nada hay menos anacrónico en el discurso político de la “mística” revolucionaria que impregna muchos de los movimientos sociales contemporáneos en Latinoamérica que ese proceso de abstracción.

Al santo y a la santa les es dado asumir la pobreza como valor opcional; una pobreza pre-texto para su santidad. En el mundo del melodrama, la pobreza es marca de identidad, tragedia fundacional cuya condición agobiante es causa y explicación de las “bajas” pasiones y el sufrimiento. Asumir la pobreza, huir de ella, coloca a los espectadores de la época en la disyuntiva de la renuncia –feliz y gozoza–, que será recompensada en otro mundo, frente a la carga –inevitable y sin embargo, purificadora, de algo que no se puede cambiar– cuya resolución dramática es, sin embargo, afín: el triunfo de unas fuerzas –profanas o sagradas– sobre el sujeto, que significa, por distintas vías, relevarlo de su responsabilidad y reducirlo a espectador de las aceleradas transformaciones culturales, políticas y sociales que se están llevando a cabo.

Parfraseando a Ulrich Beck (2000), si el relato místico –en el sentido fuerte de Michel de Certeau–, cree y propone que hay una vida *después* de la muerte, el pacto político de la emergente nación moderna, tiene como dogma que hay una vida *antes de la muerte*. Las *Vidas ejemplares* quedan atrapadas en una estética melodramática donde el sufrimiento y la privación tienen valor en sí mismos, es decir, no alcanzan a configurar el tránsito hacia el otro mundo. La historieta termina por ser demasiado “mundana”, lo que probablemente explica su éxito. Se trata, en síntesis, de un “perio-

dismo religioso”, que apela a los lenguajes y formatos de la época para “disputar” la hegemonía en la construcción de los sentidos sociales de “esta” vida.

Finalmente, los santos y las santas, convertidos en historietas, en ejemplos de “vida buena”, pueden realizar su misión en tanto tienen no sólo discípulos, sino, fundamental y especialmente, testigos. Es el testigo la “voz en *off*”, la posición de un enunciador ausente y, sin embargo, clave, el que posibilita extraer su sentido –mora-leja– a la historia narrada.

De maneras diversas, las *Vidas ejemplares*, hoy con un tiraje de 40 mil ejemplares en América Latina, son reales y siguen ofreciendo pistas clave para entender el complejo entramado de pugnas y disputas en la configuración y construcción de la modernidad.

4. EL RELATO TERAPÉUTICO O LOS MODELOS DE “VIDA MALA”

Si algo caracteriza el momento actual es la densificación de una “atmósfera terapéutica”. De la llamada ingeniería social a la literatura de autoayuda, el contexto se carga de una pesada e itinerante búsqueda de alternativas de “sanación”. De un lado el eficientismo y de otro, los afanes de reducción de vulnerabilidad, se encuentran en un lenguaje simplificador que deriva –en lo general– en fórmulas y recetas para atajar la incertidumbre que deja a su paso el estallido en todos los órdenes de la vida social, amenazando desde diferentes flancos el precario equilibrio de una vida “demasiado moderna” o “demasiado anacrónica”. El “pensamiento *bullet*” le ha llamado Eliseo Colón (2000); yo le llamo “el decálogo para el bien vivir”, los pasos que habrán de convertirnos en más felices, más eficientes, más sanos, más inteligentes, más competitivos, menos vulnerables, menos “malos” y que hoy, pese a la llamada modernidad reflexiva, nos recoloca, ¿inevitablemente? ante un orden binario del mundo: bueno-malo, salud-enfermedad, legítimo-ilegítimo.

Es quizá esta “densificación de la atmósfera de la sobresimplificación” la que ayuda a entender el éxito de los *talk shows*, con epicentro en Miami, la complejísima capital del neoespectáculo (Mazziotti y Borda 1999) que reinventa lo latinoamericano.

El *talk show*, hoy una industria millonaria, ha trastocado la idea de espectáculo al convertir los dramas cotidianos de la “vida real” en materia prima de entretenimiento, dota de contenidos específicos a las pasiones: el amor, la envidia, la venganza, el odio, y obliga a tomar posición. Al proponer “argumentos” desagraciantes o en agravio de los inculpados, el show visibiliza las representaciones sobre lo bueno y lo malo, pero siempre a partir de un supuesto de entrada: “lo desviante, lo bajo, lo maligno, lo perverso”.

Y a la manera de los relatos de *Vidas ejemplares*, en el *talk show* la “teleaudiencia” –en el estudio– se convierte en parte del mismo show y funge como “el testigo” del drama mediático, pero en este caso ese dispositivo antropológico de la voz en *off*, adquiere corporeidad y asume una posición activa frente a la narración. El testigo-espectador cumple

así un doble papel: certifica y valida el desarrollo de la trama y al hacerlo se transforma en el “juez” que encarna a la vez al “gran Otro” que es el público telespectador que desde los hogares sigue atentamente el desarrollo del drama.

Es la posibilidad de un juicio popular el que confiere a la audiencia la sensación de tomar parte, de poseer algunas certezas en medio de un mundo en el que escasean las claridades. La desgracia ajena moviliza las pasiones propias, y en esta doble operación, distancia y proximidad, la narración del *talk show* opera de manera inversa al relato de la vida de los santos: detona no la mala conciencia ni la culpa, sino que, a la manera goffmaniana,³ fortalece la certeza de pertenecer a una comunidad de “normales”.

Todos los elementos en la estructura del *talk show*, conspiran para construir el “modelo de vida mala”:

- la historia o problema a ser discutido contiene siempre un ingrediente “transgresor” al orden social dominante;
 - los protagonistas encarnan los papeles sociales de la víctima y el victimario;
 - la presencia en el panel de discusión de “especialistas” –médicos, psicólogos, abogados– cuyo saber experto y desimplicado no sólo le da un tinte “profesional” a la discusión, sino que contribuye a fortalecer la representación “terapéutica”, desde la que se pronuncia el veredicto sobre lo que los sujetos transgresores y desviados, es decir, estigmatizados de entrada, deben pensar y sentir acerca de lo que son, de lo que hacen, en su propio beneficio y el de la sociedad.
- el conductor o conductora, que garantiza la tensión dramática al convertirse en el administrador del “bien” en disputa: la palabra;
 - el público que en el estudio, que aplaude, abuchea, opina –a la par que los expertos– y toma partido.

Elementos todos que proveen las condiciones para la visibilización del conflicto entre la identidad del yo y la sociedad, entre el mundo de los deseos y de las proscipciones morales; y a pesar de que hoy sabemos que los medios operan como industrias cuyas rutinas y lógicas de producción se articulan a un esquema globalizado que busca estandarizar sus públicos a través de formatos, géneros y contenidos que puedan ser “reconocidos” en cualquier parte, el *talk show* no es sólo un producto “global”, sino, especialmente, una plataforma expandida, un modo “de hacer” y “de contar” que busca –y encuentra– formas de anclaje local. Si el *talk show* se ha convertido en un género tan importante, es porque logra articularse a las memorias y a las identidades locales a través de historias “localizadas” que en el melodrama de su representación abordan, construyen y proponen maneras de colocarse ante los conflictos epocales de la sociedad a partir de las trayectorias y biografías divergentes de los sujetos.

En tal sentido, el *talk show* se convierte en la continuidad de la matriz estética del melodrama. Algunos títulos de los programas más “polémicos” que han circulado por América Latina, tal vez ayuden a ilustrar esta afirmación: “*Mi esposo me engaño con la criada*”; “*Atrapado entre dos amores*”; “*Necesito un órgano para vivir*”; “*Soy borracho, pa-*

rrandero y jugador”; “*Mi hijo embarazó a la empleada doméstica*”; “*Me avergüenzo de mi familia*”; “*Cría cuervos y te sacarán los ojos*”. Cada uno de estos títulos instauro el conflicto básico que se abordará, es promesa de drama, y no están lejanos ni de los títulos ni de las tramas del melodrama cinematográfico en su época de oro.

Pero la estructura del programa está montada sobre la misma lógica de la historietita religiosa: la ejemplaridad, la idea del modelo. El *talk show* reedita, con dispositivos distintos, los conflictos no resueltos en el proceso de configuración de una modernidad periférica. Sin embargo, coloca nuevas preguntas sobre el estatuto de visibilidad del conflicto, de los cuerpos, del mundo de las relaciones, del yo. Es más o menos evidente que los géneros no pueden entenderse al margen de su época, es decir, al margen del espacio histórico y político que los engendra. Pese a su reproducción, el género, como soporte, contiene las huellas de la sociedad que lo produce pero al mismo tiempo es dispositivo para construir “nuevas” imágenes del mundo. Así, podemos entender el *talk show* como expresión de una época en la que se ha transformado la idea de lo representable y lo representado. Y más allá de la lógica del mercado –que no puede obviarse–, no se trata de un género inocente ni “residual”. El género expresa un malestar.

Se trata de un relato-gozne que permite seguir las continuidades y las rupturas, las transformaciones, no sólo de la estructura de los géneros sino de los constitutivos culturales en disputa. Y pese a que han sido concebidos como tele-basura (Trejo 2000), un mérito, quizá uno solo, han tenido los *talk shows*: han logrado hacerse cargo de un conjunto de preocupaciones que escapan por su ¿banalidad? de las agendas y preocupaciones de las instituciones de la política y colocar en claves simplificadas hondas preocupaciones de importantes sectores de la sociedad. El tema de la homosexualidad llegó muchísimo antes a las pantallas televisivas y a los *talk shows* que a las agendas políticas de los congresos y en muchos casos, no ha llegado todavía a las instituciones escolares. No hay que olvidar, sin embargo, que la televisión y el género actúan no solamente como “cajas de resonancia” ante los debates, los temores, las aspiraciones de una sociedad, sino que son, también, constructores y proveedores de realidades e imágenes del mundo.

Federico Wilkins, un cubano avecindado en México, productor de televisión y campeón de la neoestética de la violencia, cuyos servicios se han disputado los dos grandes consorcios televisivos mexicanos, ha dicho en referencia a los *talk shows*: “Con la televisión no te informas, sólo te enteras... lo que en información es hoy intensidad mañana es sólo paisaje, la televisión es entretenimiento en fuga”. Lo interesante de la perspectiva de este *insider* es que permite colocar, ¡otra vez!, el argumento de la desolemnización y la puesta en clave melodramática del sufrimiento extremo.

Y es precisamente esta clave la que lleva a la iglesia católica a incursionar en el terreno de los *talk shows*. Frente al discurso tradicional y posiciones endurecidas de la jerarquía eclesiástica sobre los temas que la globalización ha destapado al propiciar una

interacción intensa entre sociedades distintas y haciéndose cargo del cambio epocal –en lo que a lenguajes expresivos se refiere–, la propia Iglesia recurre a nuevas estrategias narrativas que, por un lado, le permitan colocar en el espacio público su propia perspectiva y, por el otro, le permitan contrarrestar el fortalecimiento de discursos secularizados cuya vitrina central está en la televisión. Así, y también desde Miami, aparece el *talk show* *Father Albert*.

El padre Alberto –Alberto Cutie– es un sacerdote de 31 años, guapo, de origen cubano, con un inglés sin acento y un español híbrido. Fue seleccionado entre 500 candidatos para conducir un *talk show* en la segunda cadena hispana con más audiencia en los Estados Unidos, Telemundo. Locutor de una estación de *rock and roll* cuando adolescente, el padre Alberto ha convertido su programa en un éxito de rating, al abordar en su espacio televisivo temas como el adulterio, las madres solteras, los travestidos, las profesoras que hacen el amor con sus jóvenes alumnos y las parejas que intercambian a su compañero(a) para probar nuevas experiencias. Pese a todo y de manera especial, a la renuncia –explícita– al sermón religioso, los programas del padre Alberto están montados sobre la exhibición del “modelo de vida malo” y no logra escapar a la atmósfera terapéutica que impregna el debate entre lo permitido, lo legítimo, lo deseable y lo transgresor y lo prohibido.

5. Y EN MEDIO DE NOSOTROS, LA TELE COMO UN DIOS

¿“Periodismo” religioso?, ¿intuición? La incursión de la institucionalidad eclesiástica en el territorio de los *talk shows* genera varias preguntas relevantes. Me interesa de manera especial lo referente a la triple relación entre espacios –de debate–, formas estético-expresivas –lenguajes para el debate– y los objetos sociales en debate –como expresión de los temas que preocupan a una sociedad–. Del *Show de Cristina*, Monsiváis ha dicho:

Voluntaria e involuntariamente, *Cristina* representa las fisuras crecientes de la moral autoritaria mientras garantiza a sus anunciantes que las ‘audacias’ presentadas ya forman parte del repertorio social. Así el eje del programa no son las situaciones extremas sino el reconocimiento de la nueva moral pública que, entre otras cosas, se impone sobre la viaja táctica de los silencios que son autorreproches. Y este derrumbe de inhibiciones cunde entre los hispanos de Estados Unidos, de alguna manera vanguardia del comportamiento en el universo latinoamericano (Monsiváis 2000: 242).

De una parte, el éxito del *talk show* como género total –espacio-dispositivo estético-contenido– no puede entenderse al margen de lo que Monsiváis denomina “fisuras y derrumbe de inhibiciones”. Ello es tan cierto como válido para entender el período en que el melodrama cinematográfico visibiliza, a su manera, los cambios que la modernización trae consigo, la urbanización acelerada, la profesionalización

de la clase media, la incipiente secularización, entre otros asuntos. Sin embargo, me parece que hay una perspectiva que desborda la hipótesis interpretativa del quiebre de una moral autoritaria. Tanto los programas producidos desde Miami como las reproducciones locales en Latinoamérica, y tomemos aquí como ejemplo el caso del *talk show* *Hasta en las mejores familias* producido por Televisa y conducido principalmente por la actriz Carmen Salinas, trabajan precisamente sobre la lógica inversa, el fortalecimiento de una moral única a través del caso extremo y la exaltación de un orden social que aunque en declive y titubeante alardea de certezas –¡Dios te bendiga, chiquita!, le dice sentidamente la conductora a la adolescente que ha decidido mediante la terapia televisiva a lo largo del programa, no abortar el producto de una violación ¡Dios te va a premiar y a recompensar!, aplausos y corte a comerciales–. Es cierto que esta neotelevisión, de manera involuntaria, logra darles cuerpo a temas que van erosionando las certezas y la comodidad de los poderes –la Iglesia principalmente y sus grupos civiles aliados–, pero me parece que más allá de esto, el *talk show*, en las mutaciones que ha venido sufriendo, habla de una “nueva” relación entre individuo y sociedad cuyo eje vertebrador es la atmósfera cultural que atravesamos.

Agotada la posibilidad de ofrecer el “modelo de vida bueno” –el relato de los santos y santas, ¡que escasean!–, la alternativa es volcarse sobre los relatos –extremos–, cuya única certeza gira en torno a su “desviación” con respecto a lo que sobrevive de las instituciones “modernas de la tradición”. El “modelo de vida malo”, los demonios que cotidiana o semanalmente nos asaltan desde las pantallas de la televisión, son un débil y pálido intento por retener un orden social al que se dota, nostálgicamente, de una facticidad a toda prueba, ¡hubo un tiempo en que la relación entre el bien y el mal eran transparentes!⁴ Esto, a mi juicio, golpea no sólo el discurso sobre-simplificador de los medios de comunicación o de los actores legos, representa un duro cuestionamiento al “saber experto”, a las categorías, conceptos y sistemas conceptuales con los que se interroga lo social. Atrapado en una lógica binaria del mundo, el pensamiento crítico sigue resistiéndose al análisis de lo que considera opaco, denigrado, residual. La vida, el esplendor, lo serio, lo importante, no pasan, parece decirse este pensamiento, por las expresiones infantilizadas, ideologizadas y simples a través de las que se comunica una parte de la sociedad. La modernidad, la globalización, la cultura, están en otra parte, repite para atajar la incertidumbre ante un mundo que nunca ha sido transparente.

6. SANTOS Y DEMONIOS: UNA BATALLA INCONCLUSA

Alguna titubeante claridad se abre paso en un contexto de persistentes incertidumbres, el modelo sobre lo “bueno” está fracturado y en agonía; queda la alternativa

de ensayar, reiterativamente, los modelos de aquello que se percibe, sin demasiado afán pero con profundo temor, como lo “malo”. Se resquebraja el discurso de la épica, no es tiempo propicio para los héroes.

Los “villanos” son legión y avanzan, imperturbables y desafiantes, para señalar con dedo acusador que nada resiste a su contrapoder. Travestidos en una gramática contemporánea, la del melodrama de la vida real, denuncian socarronamente que el error no consiste en “en atribuir a un suceso una época distinta de la que pertenece”, como ha quedado definido el anacronismo, sino en pensar la historia en términos lineales y positivos. Y si hay un discurso que se encarga de desafiar lo “contemporáneo” es precisamente el del melodrama, como lo dice de manera inmejorable Martín-Barbero:

[...] en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos –machistas, fatalistas, supersticiosos– y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia, la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario” (Martín-Barbero 1998: 312).

Quizá el proceso de codificación –oficial– de la modernidad latinoamericana en la diversidad de sus concreciones “nacionales” no logró incorporar estas vetas profundas que encontraron, y siguen encontrando, espacios y lenguajes para decirse a sí mismas, pero no al margen del poder de resemantización de las instituciones. El modelo de vida bueno de los relatos de *Vidas ejemplares*, los modelos de vida malos de los protagonistas de los *talk shows*, no pueden ser leídos al margen de la disputa –política y cultural– por el proyecto social.

La cuestión, en todo caso, es que hoy debilitado el Estado nacional como figura articuladora del pacto político, fortalecido el mercado –y ahí las industrias culturales– y aterrada una parte –todavía– influyente de la Iglesia y de los sectores conservadores, el conflicto entre bien y mal, entre modernidad y tradición, entre individuo y sociedad, entre deseos y prescripciones, pasa a otro plano de resolución.

Si los santos y demonios como narrativa de los extremos han tenido éxito al movilizar las creencias “populares”, al colocarse en clave melodramática, resultará interesante observar la transformación de espacios y lenguajes en un clima paradójico en la que crece la derecha pero también la “ambigüedad” moral.

NOTAS

¹ Conocida por los expertos como *modus Vivendi*, expresión que alude a la coexistencia y mutua aceptación entre el Estado y la Iglesia católica, a la que se arriba después del gran conflicto cristero.

² Con alrededor de 500 números editados en su primera época, cuyo tiraje no ha sido posible averiguar, en la actualidad *Vidas ejemplares* sigue produciéndose en los talleres de Buena Prensa, en la ciudad de México, con un tiraje mensual de 40 mil ejemplares que se distribuyen en la librerías católicas de América Latina. En esta segunda época lleva editados 180 números.

³ Señala Goffman (1970) que el portador (persona o grupo) de una identidad “deteriorada”, estigmatizada, produce en el exogrupo (sociedad global, en la terminología de Goffman) “normal” una enorme dificultad para tratar con las partes no contaminadas de su identidad y tiende a reducir al sujeto/grupo estigmatizado a los atributos y características deterioradas de esa identidad.

⁴ No resisto la tentación de citar a Ulrich Beck. El autor se pregunta: “¿Por qué la familia es tan estable?... mi enigmática respuesta sería la siguiente: ¡por la fidelidad con que la sociología de la familia pregunta por ella! Por que hoy por hoy no existe una tipología cuya esencia no sea la familia nuclear, ni en sociología, ni en sociometría” (Beck 2000: 18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, U. (2000) *La democracia y sus enemigos*. Barcelona: Paidós.
- COLÓN, E. (2000) “Pensar las discursividades. Sociedad de la información y sus nuevas redes discursivas, el caso de la neo-televisión y sus prácticas simbólicas” en *Diálogos de la Comunicación* No. 59-60, FELAFACS, Lima, octubre, 232-253.
- DE CERTEAU, M. (1993) *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999) *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- GARCÍA RIERA, E (1998) *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Guadalajara: Mapa.
- GATT CORONA, G.; RAMÍREZ TREJO, M. (1995) *Ley y religión en México. Un enfoque histórico jurídico*. Guadalajara: ITESO.
- GOFFMAN, E. (1979) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GONZÁLEZ M., F. (1998) *La guerra de las memorias. Psicoanálisis, historia e interpretación*. México: UNAM.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998) *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MAZZIOTTI, N.; BORDA, L.. (1999) “El show de Cristina y la construcción de lo latino” en *El consumo cultural en América Latina* de Guillermo Sunkel (coord.). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MONSIVÁIS, C. (2000) *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1987) “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México” en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica* de J. Martín-Barbero et al. México: Gili.
- PRATT, M. L. (1997) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- REGUILLO, R. (2000) “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas” en *Ciudadanas del miedo* de S. Rotker (ed.). Caracas: Rutgers/Nueva Sociedad.

_____ (en prensa) *¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s): una cartografía de las interacciones urbanas*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

SARLO, B. (2000) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.

TREJO DELABRE, R. (2000) "Aprovecha TV morbo popular para divulgar violencia en tal shows". Agencia Notimex, 30 de julio, México, D.F.

VACA, A. (1998) *Los silencios de la historia: las cristeras*. Guadalajara: Colegio de Jalisco.

JOBIM, HARMONIA NA DIVERSIDADE

PATRICIA FUENTES LIMA

1. INTRODUÇÃO

Antonio Carlos Jobim é uma das grandes jóias da música popular brasileira. Jobim, como é conhecido internacionalmente, é autor de “The Girl from Ipanema”, em português, “Garota de Ipanema”, uma das canções mais tocadas no Brasil e no mundo. O compositor e poeta musical Jobim estabeleceu um novo gosto, um novo horizonte musical. Menino criado em Ipanema, foi uma das forças motrizes do movimento estético-musical conhecido como Bossa Nova, a mistura de nosso bom samba com as virtudes do jazz americano: mistura pela qual seria reverenciado e severamente criticado durante toda uma vida. E o que dizia a Bossa Nova? Muita coisa inicialmente, tinha a batida do compositor João Gilberto; um pouco, a poesia de Vinícius de Moraes e, por fim, a melodia e a paisagem de Jobim. Uma paisagem que condensava simplicidade, uma vida despojada cheia de mar, sol, com mata e bicho. A linguagem de sua poesia se distinguia da de Vinícius pela economia de sentimentalismo e frases complexas. Vinícius de Moraes era amante dos poemas ricamente adornados e do *ethos* abissal das paixões. Na fala de Jobim, sempre houve, é claro, sentimento e calor, mas expressos de uma forma essencial, enxuta, sem retórica, sem barroquismo. Sua prosa simples e de intensidade tranqüila se aproximava do palavreado simbólico e raro de Guimarães Rosa, daquela fauna mais natural do que humana, presente em *Jardins e riachinhos* (1984), metamorfoseada

em palavras, e cujo aceleração dos tempos acentuaram um mistério, o mistério do antidiscurso. A fala de Jobim é antipretensão, antiintelectualismo e, talvez por isto, mensageira da psiquê de seu país. Embora tenha tido uma rica educação musical, Jobim jamais freqüentou conservatório de música algum. Ele iniciou sua formação através de aulas particulares com Hans Joachim Koellereuter, introdutor do dodecafonismo no Brasil; logo em seguida, teve aulas com Lúcia Branco, que o incentivou a compor; e, ao longo de sua carreira musical, teve contato com Tomás Gutierrez de Têran, músico espanhol ligado ao projeto modernista de Villa-Lobos e Paulo Silva, professor, regente e compositor negro, que ensinou a Jobim harmonia, flauta, harmônica e violão. A formação poética e filosófica de Antonio Carlos Jobim é uma mescla de grandes compositores e escritores brasileiros. Na música, era apaixonado pela concepção brasilianista de Villa-Lobos, pela dolência de Pixinguinha e pelo trabalho lírico de Ary Barroso. Na literatura, tinha grande apreço pela fala coloquial de Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e Paulo Mendes Campos e pelo universo encantatório de Guimarães Rosa e Mário Palmério. Era, como gostava de dizer, uma conseqüência direta de um determinismo brasileiro, de um sistema de significados singular:

O Rio de Janeiro é inspiração. Acho que tudo que fiz devo muito ao Rio de Janeiro, ao Brasil, sobretudo a este cenário, estas pedras, estas florestas, este mar imenso, estes peixes. A minha música deve muito às árvores, às montanhas, ao mar, à costa, aos pássaros e naturalmente não podemos esquecer a mulher brasileira que também faz parte da ecologia, é um animal natural como o homem. Tudo isso me deu estímulo para escrever música, pra sentar de manhã, ver o sol e achar que a vida é bonita, que é um troço que vale a pena ser vivida (Jobim 1995: 1).

Da mesma forma, Villa-Lobos explicava a respeito de seu interesse em perscrutar suas origens. Sua fala detalhava que era um filho da natureza e que sempre sentira necessidade de enfrentá-la, de aprofundar-se nela, ele afirmaria :

Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Vivo com os aborígenes, em regiões que quase escaparam das cartas geográficas. O que me interessa é a natureza do Brasil, o mistério do Amazonas e de outros rios que temos, como o São Francisco. (Claret 1987: 23)

A similaridade de Jobim com Villa-Lobos está na busca de uma forma puramente brasileira, na procura de estabelecer a percepção de uma gramática cultural, fazendo um exercício genuíno de observação dos fenômenos poéticos e seus ritmos. A bossanova de Jobim, evidencia a velocidade da língua do Brasil, sonoramente homogênea, macia, de poucas flutuações tonais, sua interpretação se vale do modo natural, da conversa rotineira. *O modus narrandi* se faz não para os grandes teatros, para as grandes encenações líricas ou portentosos arranjos vocais, mas para a fala do dia-a-dia, para a crônica do cotidiano, dos pequenos amores e não para o dia das grandes tragé-

dias. Descreve, sim, uma gramática brasileira que procura responder de forma ativa, flexível e sensata, às influências musicais e culturais externas que se impunham cada vez mais na cena artística brasileira, seja nas rádios ou nos *dancings* do momento. A bossa nova é uma resposta musical, uma adaptação à presença do estilo das “big bands” americanas que já se impunha desde os anos trinta e cuja chegada dos anos cinquenta apenas confirma a onipresença dos boleros, foxes e tangos nas rádios do Brasil, como explica o escritor Sérgio Cabral ao biografar Almirante, eminente radialista e pesquisador da música brasileira. Segundo Almirante, era piada corrente no ano de 1947 o caso do menino que, ao tentar sintonizar diversas estações de rádio brasileira, só ouvia rumba, comba, bolero e fox, concluindo desesperado: “mamãe, nosso rádio está quebrado, só pega rádio estrangeiro!” (Cabral 1990: 243).

O mesmo Almirante já advertia, em 1952, os maestros da Rádio Tupi sobre a crescente americanização dos arranjos musicais da casa (Cabral 1990: 252), num processo já descrito por Ary Barroso nos princípios do anos trinta, mas cuja evolução teria sido amenizada por meio da bossa nova. A bossa nova, na opinião do compositor Ary Barroso, era um movimento que, antes de tudo, reforçava o samba e não o contrário. Barroso, em resposta a um repórter do Estado de Minas sobre os possíveis danos provenientes do movimento engendrado na elitista Zona Sul carioca ao samba tradicional, afirmou que “a dissonância da Bossa-nova não prejudica. Além disso, acabou com a bolerização e a danosa influência do tango no samba” (Cabral 1993:405). Parecia haver uma crise na música popular, que Ary Barroso em 1962, colocava o samba “por baixo” e que, àquela altura, parecia ser chegada a “era dos boleros, do rock, do chá-chá-chá, do twist e de outras torceduras (Cabral 1993: 430). Barroso concorda com a idéia da antropofagia, tão cara a Oswald de Andrade, e a quem este último, amigo e modernista, Mário de Andrade explicava: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feito espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Cabral 1993: 95). Jobim, ao se referir aos seus primeiros anos como pianista, lembrava da fase pré-bossa nova, chamando-a de “Cubo das Trevas”, muito devido à ambiência onde se ouviam tais ritmos: boates noturnas e *dancings* regados a uísque em Copacabana. O contexto sentimental de tais ritmos exalava tragédia, escuridão, amores malditos e interpretações impostadas e melodramáticas. Faziam parte dessa estética de excessos, artifícios e pouca economia vocabular e sonora, além da performance dos cantores e a interpretação, em termos tanto vocais quanto instrumentais, seguindo um estilo operístico. A bossa nova de Antonio Carlos Jobim, com suas letras e melodias descritivistas, aliada à batida criada por João Gilberto e sua interpretação naturalista, trouxe uma nova maneira de olhar e cantar a vida carioca. A percepção dos autores Vinícius de Moraes e Jobim reintegra também a mulher na música e na poesia, “retratando-a” junto à natureza, como um elemento selvagem, livre e harmônico. A mulher, embora musa, nunca é colocada como inatingível, intocada. Ao contrário, ela é a moça tangível e nativa das ruas de Ipanema, não é nenhuma donzela de corpo branco e rosáceo da Renascença. Ela é bela e parcialmente desnuda, como

uma nativa, como uma natural das águas e das terras de Ipanema (nome indígena). É a moça do corpo dourado que passeia tranqüila em direção ao mar, sua segunda morada. É livre, confortável em seus trajes de banho, e cuja beleza encantadora pertence à paisagem solar, conforme narra a letra: “É ela, menina, que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar,/ Moça do corpo dourado,/ Do sol de Ipanema,/ O seu balançado é mais que um poema,/ É a coisa mais linda que já vi passar”. Este trânsito do elemento feminino, como um significado integrado aos outros símbolos naturais, dirá muito da postura de Jobim com relação à mulher, numa época em que o feminismo ainda era uma onda distante.

Jobim foi autor da construção desta nova sintaxe de costumes, deste novo imaginário internacional sobre o Brasil. Tornou-se figura mítica de sua gente e de sua linguagem. A narrativa que organiza conjuga mitos sobre sua cidade e sobre sua geração, é afirmadora de signos: a natureza exuberante de flora exótica e fauna onipresente, a fala mansa, as mulheres morenas ao sol, o mar e a praia. Ao inspirar-se no país de sua infância e adolescência, criou-o, aos ouvidos dos que o desconheciam. Construiu um anedotário cujo significado sedimentou-se em tranqüilidade, maciez, palavras doces e um trópico distante, onírico, mas ainda assim amigável e coloquial. O resultado desta existência musical é uma síntese de significados oriundos do Brasil, das Américas e sobre o tênue equilíbrio necessário para a manutenção da vida. Jobim, como compositor, articulou samba e jazz; uma alquimia de símbolos aparentemente antônima e dissonante, mas que, nas suas mãos ao piano e junto com a batida no violão de João Gilberto, harmonizou dois universos musicais aparentemente singulares, o jazz cujo improvisado altera a melodia e a bossa nova de Jobim que improvisa a harmonia. Na letra de “Corcovado”, o símbolo maior do Rio de Janeiro, colocam-se os valores fundamentais para a felicidade: “Um ‘cantinho’ e um violão,/Este ‘amor’, uma ‘canção’,/Pra fazer feliz a quem se ama,/ Muita ‘calma’ pra pensar”. Críticos alegam, que a bossa nova de Jobim era um amontoado de sentimentalismo apolítico e de canções que estavam sempre pontuando “o amor, o sorriso e a flor”, como o disco de João Gilberto, com o título com os mesmos versos. O valor de suas canções está na descrição de um universo que se despede, do isolacionismo, das formas artesanais e que cada vez mais busca refúgio, recanto, paraíso. A corrida do tempo impulsiona a busca para a manutenção de um ideário animalizado, cheio de bichos, plantas, silêncios e economia de fala humana, de ruído artificial. Não parece acidental, que a bossa nova jamais tenha de fato popularizado um tipo, um ritmo propício para a dança, assim como o maxixe, o samba, o tango. Ao contrário da bossa nova, o tango metaforiza a desterritorialização e a existência do outro e os encontros traumáticos e violentos como explica Marta Savigliano: “[...] Tango created expressed exile, and it created as well [...]. The music, the lyrics and the dance are witness to this process of simultaneous deterritorializations. [...] Tango crassly confirms the existence of the Other [...]. Brewing resentment, it is a stubborn story of impossible but fatal encounters”. (1995: XV), A bossa, ao contrário, pede economia de locomoção, de mo-

vimentos, de gestual. Os versos de Jobim pedem recuo, refúgio, ao invés de avanço e invasão. Como os bichos se escondem antes do vendaval. Alguns argumentam que essa economia seria a resposta de um país que não se quer mais servilmente emocional, mas procura a racionalidade e o intelectualismo, Suzel Ana Reily descreve:

Bossa nova can indeed be seen as de-exoticised Brazilian music. While drawing on various Afro-Brazilian traditions, the mellow sound of the guitar and the soft percussion highlighted their complex principles[...]Joao Gilberto's timid and quiet voice negated the stereotype of Brazilians as an over-emotive, exuberant race, the natural products of a tropical climate, to portray them as contemplative, intimate and sophisticated. The perfection and precision with which he fitted his accompaniments to the deceptive simplicity of Tom's melodic lines are comparable to the workings of a finely tuned machine. 'Chega de Saudade' was a masterful response to Rio's search for a new medium of popular musical expression. The land of carnival had entered the modern era. (Reily 1996: 6)

Comprovadamente no cartaz político da nação, que buscava seu ideal de modernização e progresso, não na resposta intuitiva do poeta. “Corcovado” pede uma tranqüilidade e uma lentidão que aos poucos reafirmam a coexistência de novos tempos no Brasil e no mundo. Parece contraditório lembrar que a bossa nova cresceu à sombra dos anos do presidente Juscelino Kubistcheck, com o plano acelerado de desenvolvimento econômico e tecnológico brasileiro e da construção de uma nova capital: Brasília. Pensando nos alicerces de Brasília, Jobim tem uma obra combativa por constituição. O caráter ontológico da obra de Jobim é a resposta lírica aos novos tempos, já que o início da década de sessenta, despedia-se da velha capital e dos valores obscuros da “fossa” e dos valores extra-nacionais ideologicamente; o país procurava formalmente a expansão tecnológica para inserir no contexto mundial. Entretanto, os dados do Intituto Brasileiro de Geografia (IBGE) denunciaram que 45% dos brasileiros passavam a viver nos principais centros urbanos brasileiros, causando inchaço populacional e problemas de desemprego e moradia nas grandes cidades Somada a estas modificações urbanas, a presença do rádio era quase absoluta e a chegada da televisão em 1950, preconizava um novo tempo. Estes “ruídos tecnológicos” a algazarra de novidades parecem não apenas explicar a calma que Jobim implora em “Corcovado” (1960), mas também a popularidade de sua música. Nicolau Sevcenko, ao ponderar sobre a aluvião de mensagens que os meios de comunicação trazem para a vida moderna, registra: “A invasão de privacidade não é mais uma possibilidade, uma negociação, ou uma arbitrariedade. Ela é uma condição histórica”(Sevcenko 1998: 616). A abundância de ruídos, leva a refletir que “Corcovado” representa este momento de silêncio, de subjetividade, em que o poeta busca sua integração com a natureza, com os sons naturais e com a acústica de um instrumento de cordas tão popular nas Américas como o violão. A música de Jobim, pela sua suavidade e delicadeza, serve de índice, seta, sinalizador para o espaço da meditação, do recolhimento e da quietude.

É este viés ameno e despojado de Jobim que se notabilizou como sua essência e verdade, muito embora sua *persona* midiática tenha se vestido de *smoking* –nos anos que se seguiram ao sucesso da bossa nova nos Estados Unidos– ao lado de Frank Sinatra ou em duetos inesquecíveis com músicos do jazz americano, como Stan Getz, Gerry Mulligan e muitos outros. Jobim, em sua natureza fundamental, parece ser, repetidamente, mesmo no estrelato, uma mistura do clássico e do moderno, do despojado e do sofisticado ou, como foi tardiamente retratado pela fotógrafa e esposa Ana Lontra Jobim, um homem que tocava com intimidade um instrumento clássico como o piano, ou à luz do dia, na areia de Ipanema, vestido de terno e chapéu de palha, tendo ao fundo, como que abençoando, a porta-bandeira da Mangueira, carregando o estandarte sagrado de toda escola de samba carioca. Neste resumo fotográfico, podemos vislumbrar o arranjo instantâneo e contrastativo de alguns signos caros à cultura brasileira: o samba e o maestro; a praia e o morro; a Zona Sul –privilegiado espaço do Rio de Janeiro– e a sua Zona Norte –mais empobrecida, muito menos glamurosa e algumas vezes esquecida– indissolúveis. Este enquadramento reflete uma coexistência pacífica que nem sempre exemplificou na realidade o que idealmente se deseja, mas que a obra de Jobim sincretizou, harmoniosamente atando duas, ou as muitas extremidades da mesma cidade, de uma nação e de um modo de vida aparentemente díspar. É na forma sonora que ele idealmente busca e alcança a harmonia das diferenças. Jobim une, no seu profundo amor por toda forma de vida e expressão; ele une pela arte. O ser Jobim está nesta propriedade de harmonia, está nesta capacidade do artista em amalgamar polaridades extremas, o poeta músico Jobim expressou este ideal na sua musicalidade que cozinha o erudito e o popular, o clássico e o moderno, o nativo e o estrangeiro.

2. O ESTILO JOBINIANO

Em “Samba do Avião”, Jobim aceita a sugestão de parceiros para introduzir a frase que serve de preâmbulo musical. Neste “vestíbulo” da canção, Jobim se vale dos símbolos do sagrado, para enumerar e criar outros signos. junta deuses e santos procedentes de origens religiosas díspares, compõem a imagem, os elementos da natureza do Rio de Janeiro; o costão de pedra e a coragem dos pescadores. A voz lírica do poeta invoca todas as forças da natureza para que a sua chegada pelo ar, ao Rio de Janeiro, se faça com segurança. É sabido que Jobim, na sua juventude, temia as viagens aéreas. Daí valer-se de todos os credos e proteções. A reverência poética de Jobim estende-se também aos símbolos da natureza, à árvore aroeira do Brasil e aos homens bravios em constante diálogo com o mar. Seus pensamentos se alternarão entre visões da cidade e a segurança do vôo:

Eparrê, aroeira beira de mar/Salve Deus e Tiago e Humaitá/Eta, costão de pedra dos homebrabo do mar/ Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar/Minha alma canta/Vejo o Rio de Janeiro

ro/Estou morrendo de saudades/Rio, seu mar/Praia sem fim/Rio, você foi feito prá mim/
Cristo Redentor/Braços abertos sobre a Guanabara/Este samba é só porque/Rio, eu gosto
de você/A morena vai sambar/Seu corpo todo balançar/Rio de sol, de céu, de mar/Dentro
de um minuto estaremos no Galeão/Este samba é só porque/Rio, eu gosto de você/A mo-
rena vai sambar/Seu corpo todo balançar/Aperte o cinto, vamos chegar/Água brilhando,
olha a pista chegando/E vamos nós/Aterrar.

Jobim cria um índice de signos que se miscigenam para reproduzir o imaginário religioso do poeta. Os versos iniciais imploram a proteção dos santos da igreja católica, o apóstolo Thiago, Deus e a permissão de Iansã e Xangô, senhores do vento, dos raios, rochas e trovões respectivamente. A tradição indígena não é esquecida, já que Humaitá, ou pássaro pequeno na língua tupi, é invocado. A frase inicial, entretanto, pertence ao camdomblé que faz a saudação-permissão a Iansã: eparrê. Embora esta análise pareça conduzir a um nacionalismo ufanista, ela pretende revelar muito mais a transubstanciação do folclore nativo, que Mário de Andrade chamou de “arte-ação”. Andrade defendia um primitivismo brasileiro. Em face do futuro, este primitivismo nacional representaria muito mais uma vontade, uma procura, que digeriria o folclore, juntamente a tendências e pesquisas universais.

Em “Águas de Março” composta no sítio de Jobim, há a enumeração incessante de signos brasileiros que se intercalam numa sintaxe econômica, pontuada pela densidade lexical, pela força da palavra. A prosa-canção de Jobim observa a realização da sintaxe e fonética brasileira coloquial. Sua prosódia ressoa, exclamação corriqueira, comum e, nesta intenção, ignora o erudito “bel-canto europeu”, mencionado por Mário de Andrade (1977: 151). Nesta prosa-canção, há persistência do verbo *ser*, na terceira pessoa, enfatizando as condições do sujeito, não como estado, mas como ser. As coisas, as palavras, apenas são, autônomas de qualquer vontade, ou predicativos:

É pau, é pedra, é o fim do caminho/é um resto de toco, é um pouco sozinho/é um caco
de vidro, é a vida, é o sol/ é a noite, é a morte, é um laço, é o anzol, é peroba do campo,
é o nó da madeira, caingá, candeia,/ é o Matita Pereira/ É madeira de vento, tombo da
ribanceira,é o mistério profundo/é o queira ou não queira, é o vento ventando, é o fim da
ladeira/é a viga, é o vão, festa da cumeeira/é a chuva chovendo, é conversa ribeira/ são as
águas de março, é o fim da canseira/é o pé, é o chão, é a marcha estradeira/passarinho na
[...]/é a luz da manhã, é o tijolo chegando/é a lenha, é o dia, é o fim da picada.

Há João, José, nomes comuns da gente do Brasil, a festa da cumeeira, agremiado-
ra de pedreiros, pintores e proprietários, ao fim de todo projeto de construção. Suce-
dem-se em cascata, rimas simples: a cachaça, a aguardente de cana e o belo horizonte;
as cobras, as rãs, os sapos e os passarinhos. É esta narrativa jobiniana, de tempo e es-
paço quase pré-coloniais, que documenta não apenas o ciclo de vida, e da diversidade
natural brasileira.

3. O LEGADO DA HARMONIA

A obra de Jobim é numerosa, por ser essencialmente rica em parcerias poéticas, raramente permite descortinar a tessitura da fala jobiniana, deslocando nossa atenção para a grandiosidade de sua obra melódica, seja em ritmos ou influências. Abraçar sua obra musical que vai aquém e além dos cantos primeiros da bossa-nova, se estendendo por tantos ritmos e temas, é tarefa hérculea e longa. Seus repertórios passeiam pelo bolero, valsa, modinhas, xotes, chorinhos, sinfônicos, sambas, composições jazzísticas e bossa-novistas. O legado do poeta e maestro, como colocado no início deste trabalho, não se restringe aos valores transgressores da bossa nova. Sua herança é também um grito, um clamor, um poema que instila a proteção. A poesia de Jobim reclama o tato amoroso e gentil e traz aos muitos amantes da vida um sentimento de casa indígena, de oca, de pertencimento a um ecossistema chamado Brasil, chamado Terra, com sua flora e fauna originais e cada vez mais raras. O poeta e maestro emérito traduziu para a música uma ampla geografia humana de proporções continentais.. Os cantos de aparência exclusivamente bela da bossa nova vão se consolidar numa consciência protetora e ecológica, na década de setenta e nas posteriores. Em 1958, ser ecológico era um adjetivo raro, e poucos o atribuiriam à música. Muito mais tarde, a canção “Passarim” de 1985 falará de um mundo em desordem e cujos recursos naturais escasseiam, repercutindo nas relações humanas. A calma e o cantinho para fazer música, de “Corcovado”, já rareiam, o passarinho não pousa, não repousa. Já é o homem, o músico, o pássaro que se fragmentam em existência nômade e sem descanso.

Passarim quis pousar, não deu, voou /Porque o tiro partiu mas não pegou/Passarinho me conta então me diz/Porque que eu também não fui feliz /Me diz o que eu faço da paixão/ Que me devora o coração/ [...] E o mato que é bom, o fogo queimou/Cadê o fogo, a água apagou/E cadê a água, o boi bebeu/Cadê o amor, o gato comeu /E a cinza espalhou /E a chuva carregou/Cadê meu amor que o vento levou/ [...]

O sujeito desta canção é a rendição completa da voz lírica do poeta à condição do selvagem. “Passarim” é o diminutivo, no português caipira, caboclo, de pássaro pequeno, passarinho. Esta fábula-canção é, mais uma vez, uma testemunha do progresso que se instalou de forma predatória e avassaladora. O tempo verbal é um oscilar entre o presente de signos escassos, já que não há amor, pouso ou humidade. A memória do que se teve: caminho, rastro, casa e a saudade do que se modificou: a canção, a luz, o sol. “Passarim” é o retrato do desequilíbrio no sistema, da gramática jobiniana em flagelo, pois, como a letra descreve, o caminho a água levou; o rastro a chuva apagou; e a casa o rio carregou. Jobim, compreendido unicamente dentro de seu texto poético, de sua gramática de relações ecológicas, é espelho de profundas transformações que assomaram seu país nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta.

CONCLUSÃO

Talvez, a melhor explicação para a popularidade de Jobim não apenas nas Américas, mas no mundo seja esta capacidade de harmonizar sons diferentes, sua recriação de um ambiente de equilíbrio entre o homem e o selvagem e onde as espécies de natureza distinta vivam em harmonia. Outra possibilidade está na calma que suas canções evocam, criando uma janela para expressões vocais imperturbáveis e amenas; possibilitando assim um religamento entre a raça humana ao seu paraíso perdido na terra. Tornando-se Jobim na tenra adolescência um profundo conhecedor de pássaros e um ex-caçador por convicção (após uma experiência nas matas do Sudeste brasileiro em sua adolescência) fará do restante de sua existência, um canto ao selvagem e um libelo a ecologia de todos os seres. Será a partir da canção “Águas de Março” que dará visibilidade ideológica à sua leitura filosófica e ecológica da vida e das relações, que se resumirá numa integração dos seres e na valorização de toda forma de vida. Os álbuns que se seguem até a data de sua morte são um índice em seus títulos, da preocupação de Jobim com toda a gente, com o planeta e com a sua casa, a Mata Atlântica. “Matita Perê” (1973), “Urubu” (1976), “Terra Brasilis” (1981), “Passarim” (1987) e “Antonio Brasileiro” (1994) foram os últimos vôos do “passarim” Jobim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRAL, S (1990) *No tempo de Almirante: uma história de rádio e MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- ____ (1993). *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- CLARET, M (1987) *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret.
- JOBIM, A. L. (1991) “Tom e Manguera”. Acervo Jobim. Instituto Antonio Carlos Jobim. Rio de Janeiro
- JOBIM, C. (1995) *Visão do Paraíso: Mata Atlântica*. Rio de Janeiro: Editora Index.
- ____ (1987). “Passarim”. Passarim. Polygram.
- ____ (1972). “Águas de Março”. *Elis e Tom*. Philips.
- ____ (1964). “Samba do Avião”. *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*. Warner.
- ____ (1960). “Corcovado”. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon.
- MORAES, V. de (1991) *Livro de Letras*. Texto de São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1970). “Garota de Ipanema”. *Tide*. CTI Records.
- PROPP, V. (1958) *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana University Press.
- SAVIGLIANO, M. E. (1995) *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- SEVCENKO, N. (1998) “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” em *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras.

ALFONSO CUARÓN Y LA PRODUCCIÓN FÍLMICA LATINO-QUEER

DORIAN LUGO BERTRÁN

Se ha discutido con frecuencia que la sociedad global supone nuevas lógicas de intercambio. Antes que sociedad de la diferencia, de consenso revisable y diversa opinión, se aprecia más bien una sociedad de la equivalencia, de disenso neutralizable y semejante expresión, según el punto de vista de varios críticos. Huelga decir que son todas estas tendencias advertidas en el desenvolvimiento del capitalismo temprano, cuando el valor de cambio se impone sobre el valor de uso. De manera que, en esta sociedad de la equivalencia, las expresiones asemejadas se van acumulando, en lógica de sistema cerrado que suaviza aristas persiguiendo puntos de contacto, a veces interesantes, a veces forzados. Nada produce mayor desconcierto para a-semejante economía simbólica que la cuenta pendiente, donde el intercambio es imposible o por ocurrir, sin fecha prevista. A tal efecto, el filme *Y tu mamá también* (2001) del mexicano Alfonso Cuarón interesa por partida doble. Interesa por cómo negocia su espacio con el paradigma de producción globalizada de “cine latino”. Interesa también por cómo dispara el paradigma en varias direcciones, a-tensándolo de resonancia *queer*,¹ hiriéndolo de a-significancia.

Ha corrido mucha tinta sobre la construcción del paradigma “latino” en un nivel internacional. Sin duda ha ejercido influencia considerable la nación estadounidense, donde lo latino cobra significado particular. ya que ha sido el término “latino” el que se ha hegemonizado allá, como negociación con las comunidades inmigrantes de

ascendencia hispanohablante. La hegemonía así lo ha preferido al otrora popular *hispanic*, restándole su carga españolizante. Con la hegemonización de lo latino se consiguió la politización de un término que se quería cercano a las diversidades étnica y cultural de la comunidad de ascendencia hispanohablante en los Estados Unidos. Y pese a que algo de esa politización aún se conserva, el desenvolvimiento del término en EE.UU. no dejó acomodarse a discursos de raigambre etnográfica, que sacrificaban complejidades y avaloraban simplicidades, resucitando estereotipos. Latino es aquí lo no hispánico, pero es también calor, pasión, corporeidad, lujuria, peligro, violencia, autoritarismo.

Es demasiado fácil insistir, en que hay que dejar de lado los estereotipos, como si fuera posible escribir una historia desde cero, sin huellas significantes. Después de todo, muchos de estos índices estereotipados se han usado, y se siguen usando, para relanzar críticas a paradigmas dominantes, para las cuales el Otro (colonialista) es frío e inhumano y, por lo tanto, falto de gracia y compasión suficientes como para obrar en favor de un “mundo más justo”. Por supuesto, se puede echar de menos la falta de complejidad en el tratamiento del subalterno, reduciéndolo a marcadores discursivos, por parte de las industrias culturales. En ocasiones, se echa de menos igualmente mayor pensamiento crítico por parte de algunos sectores desaventajados, que caen en autorrepresentación estereotipada. Es aquí el colonizado quien se representa estereotipadamente para el colonizador. Si bien hay que entender que la cultura comercial tiende en ocasiones al reductivismo, ello no la exime de asumir responsabilidad por sus representaciones. En fin, la historia de estos estereotipos es antigua y se ha investigado ya. Me limitaré a consignar qué asuntos del campo político estadounidense han encontrado foro internacional por los espinosos vectores de la globalización, por razones ostensibles, sobre todo por el poderío económico de su industria cultural.

Por cine latino se entiende algo bastante específico. Cine que producen los *minorities* de ascendencia hispanohablante en Estados Unidos o que trata temas específicos del sector en cuestión. Esta categoría no parece haber rebasado demasiado las lindes estadounidenses. Sin embargo, “lo latino” sí se ha difundido bastante y como práctica significativa acepta no poca influencia de discursos que circulan libremente en suelo norteamericano. Pero lo latino influye tanto en la industria cultural comercial como en la “selecta” y, por extensión, en el llamado cine de arte. Es aquí donde lo latino comprende lo francés, lo español, lo italiano, lo europeo meridional-mediterráneo, lo latinoamericano, lo “latino” en Estados Unidos. A veces no es personalológico, y no se trata tanto de comunidades o rostros como de ingredientes, sea en la forma o en el contenido del tema. Es caldero repleto de diverso ingrediente, en cocción. Pese a que su base significativa bien puede ser estereotipada, no así necesariamente el modo en que se elabora. Lo que importa para nuestros efectos es dónde se pone el énfasis, ¿en la identificación etno-discursiva o en su desdibujamiento?, ¿en la teleología etnográfica o en su operación interrogante?

La hegemonización de lo latino ha cobrado cuerpo en las últimas décadas y encuentra viva expresión en prácticamente todos los medios de comunicación. Si nos ceñimos al cine de ficción, vale la pena recordar los escenarios de marcha madrileña que alegran y desbordan la pantalla de la mejor obra del cineasta Pedro Almodóvar, la de los años ochenta, además de sus avatares en cierta producción cinematográfica de tipo *soft-porn* que sale de España, capitalizando sobre el éxito alcanzado por el cine del manchego, como *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón, jamón* (1992) y *Huevos de oro* (1993) de Bigas Luna, estelarizadas por Javier Bardem, primer actor de la modalidad *soft-porn* para el momento en España, encarnando para todas al padrote ibérico, sin dejar de lado *Amantes* (1991) de Vicente Aranda, *Amo tu cama rica* (1992) de Emilio Martínez Lázaro (también con Bardem), *Entre las piernas* (1999) de Manuel Gómez Pereira (otra con Bardem) y, más tarde, *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Medem; como fuera de España tampoco hay que olvidar a Babette, la empleada doméstica y cocinera francesa en *La fiesta de Babette* (*Babettes gaestebud*; 1987) de Gabriel Axel, en el cine documental, cabe mencionar el controvertido *Paris is Burning* (sin título en español; 1990) de Jennie Livingston, quien se acerca a las prácticas de *voguing* de sectores gay afroamericanos y latinos en la ciudad de Nueva York, sin que le quede claro a algunos intelectuales si termina por “traducirlos”; la parejamente hábil cocinera Tita (Lumi Cavazos), en *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau; sumado a películas que reúnen a toda la corte de lo latino hegemónico de hoy día, la cual conforman actores y actrices como Antonio Banderas, Penélope Cruz, Jennifer López y Salma Hayek: semejantes películas, algunas de dudosa calidad, serían *Los reyes del mambo* (*The Mambo Kings*, 1992) de Arne Glimcher, *La casa de los espíritus* (*The House of the Spirits*, 1993) de Bille August, *Evita* (1996) de Alan Parker, *Selena* (1997) de Gregory Navas, *Las mujeres arriba* (*Woman on Top*; 2000) de Fina Torres, *Frida* (2002) de Julie Taymor y *Bandidas* (2006) de Joachim Roenning y Espen Sandberg; ni que decir de filmes de producción latinoamericana que en su momento dieron de qué hablar, evocando connotaciones similares de lo latino, como acontece con el tratamiento fílmico que reciben las estrambóticas recetas lezamianas, de teñido abigarrado y estridente cubanía, como la camada de “langostinos remolones” en un soufflé de mariscos y el “pavón sobredorado” con relleno de almendra y ciruela, que encuentran paladar ideal en el personaje de ortodoxo comunismo, David (Vladimir Cruz), objeto causa de deseo (y cocina) del culto y refinado Diego (Jorge Perugorría), en *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío; seguido de un Almodóvar de obra tardía, con *La mala educación* (2004); sin olvidar lo latino europeizado, de larga vida en la producción cultural general, que se contrapone en términos semióticos a lo ario-norteño, léase gélido, según se advierte en la delicuescente sensualidad del perfumista francés Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) en *El perfume: historia de un asesino* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006) de Tom Tykwer; para culminar con los jóvenes latinos que le dan forma cabal al “sueño norteamericano” como intérpre-

tes musicales ganadores en *Feel the Noise* (sin título en español, 2007) de Alejandro Chomski (con participación de productora, Jennifer López). Para no hablar de la industria pornográfica, que ha capitalizado desde tiempo ha del “latino *brand(ing)*”.

Aunque sin los significantes estereotipadamente “latinos”, algunos filmes de trasunto latinoamericano ocupan espacios similares en el mercado global desde el punto de vista de publicitación, distribución, consumo y discusión, como *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles y, para nuestros efectos, la película del ensayo en cuestión. Otros filmes de directores latinoamericanos vale mejor discutirlos dentro de marcos de comunicación como el de cierto cine globalizado de hoy día, que ha surgido como respuesta a la decadencia del cine subvencionado por el Estado y al apogeo de la economía neo-liberal, y que exhibe las siguientes características: co-producción privado-internacional, escenificación de espacio y reparto interculturales, y trasunto sin demasiadas marcas “locales”. Se le ha llamado de diferentes maneras, entre ellas “cine transglobal”, “cine transnacional”, “cine transcultural”, “cine (post)nacional” y, en sus instancias menos interesantes, proponemos el término “*world cinema*”, para evocar (con ironía) similares paradigmas en la música. En Latinoamérica, algunos ejemplos lo serían *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu e *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006) de Alfonso Cuarón; pero esto es asunto de otro ensayo. Lo que sí cabe subrayar es que en medio de este saturado contexto de producción audiovisual, de todo tipo y signo, estrena *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. Para sorpresa de muchos, el éxito de taquilla fue arrollador.

Sobre todo, es sorprendente si se tiene en cuenta que prescinde de *algunas* fórmulas de rentabilidad para, al menos, el paradigma cinematográfico norteamericano: que sea en lengua original inglesa y sin subtítulos para el público anglohablante, el final feliz y el lenguaje cinematográfico punto por punto convencional. (La cinematografía de *Y tu mamá también* es convencional ocasionalmente.)

La crítica del filme está bastante polarizada. Por un lado, hay críticos que la exaltaron, sobre todo en el ámbito comercial de los Estados Unidos. Las exaltaciones destacaban el aspecto “erótico” de la película, con calificativos que el estuche de la versión DVD blasona bien, como: “Wildly erotic” [Intensamente erótica] (*Rolling Stone*) y “Unafraid of sexuality” [Sin tapujos ante el sexo] (*The New York Times*). Todo lo cual da a pensar en el estereotipo de lo latino como “caliente”. Tal parecería que el mismo filme pidiera esa lectura, pues para algunas voces críticas hay instancias de lo erótico en el que bordean en lo gratuito y espectacularizante. La escena de sexo con que comienza el filme, entre Tenoch Ituribe (Diego Luna) y su novia Ana, es *cool*; es *hot*; es efectista.² Ofrece rasgos del carácter de Tenoch, desde luego, pero no hay nada allí que más tarde no se vuelva a presentar o se confirme.

Por otro lado, la crítica académica es, por lo general, igualmente defensora del filme, aunque desde otro punto de vista. Menos celebratoria del desenfreno adoles-

cente, las más de las veces aprecia del filme el retrato del clasismo en México, si bien moraliza con la visión de mundo “enajenada” que demuestran los dos personajes principales al final. Incluso, algunos críticos llevan su reprensión más allá de los personajes mismos para abarcar al director del filme, estableciendo que el final de *Y tu mamá también* es complaciente y convencional, pues los personajes principales no le dan la oportunidad a una relación homosexual entre ellos. Es como si en ambas lecturas dominantes hasta la fecha se buscara un ajuste de cuentas con la ambigüedad del final. Como si se buscara pagar la cuenta, la deuda pendiente con que termina el filme, literalmente. La última frase de la película resume bien la discutida ambigüedad, cuando uno de los dos personajes principales, Julio Zapata, solo y pensativo, primero por el notición que le acaba de dar Tenoch sobre la muerte de su amiga en común y de viaje, Luisa Cortés y, segundo, por la posible intuición del término de la amistad entre ellos, como nos revela el narrador omnisciente en *voice-over*, le dice a la mesera: “¿Me da la cuenta?”. En espera de la misma, corta a los créditos el filme.

Desde nuestra lectura, es en la cuenta pendiente donde asoma lo político en *Y tu mamá también*. Es, justamente, desde el saldo aplazado, que el filme elabora su propuesta del intercambio imposible. Es desde el bloqueo de la lógica de las equivalencias que el filme deshace paradigmas cinematográficos, entre ellos las ideas preconcebidas sobre el cine latino y sus estampas. Veamos los cabos atados y sueltos que el filme urde, sutilmente.

La historia trata del verano en México que viven juntos dos adolescentes y mejores amigos, Julio Zapata (Gael García Bernal) y Tenoch Ituribe (Diego Luna), tras dejar a sus novias en el aeropuerto, quienes parten de México con destino a Europa en plan de vacación. Importa que ambos personajes principales pertenezcan a clases sociales diferentes, media baja el primero, alta el segundo, como veremos más adelante. El filme mismo hace hincapié en ello a lo largo de la historia, procedimiento que han estudiado con cuidado varios investigadores.³ Volviendo al argumento, tras dejar a sus novias en el aeropuerto y caer en la sucesiva y cansona gozadera veraniega, los mejores amigos le proponen sobre la marcha a la esposa del primo de Tenoch y de origen español, Luisa Cortés (Maribel Verdú), que visite con ellos una playa “paradisiaca” en la costa de México llamada Boca del Cielo. De más está decir que el nombre de la playa es improvisado, y que el lugar mismo es una invención de adolescentes en busca de placeres nocturnos con la mujer mayor. En principio renuente, Luisa termina por aceptar la invitación en plan de descanso, instada por circunstancias de vida que no les revela a los jóvenes, entre ellas su diagnóstico reciente de cáncer en etapa terminal y la dolorosa confesión de infidelidad que le hiciera su marido días antes. Después de un viaje no falto de fortunas y desgracias, entre ellas desencuentros eróticos entre Luisa y sendos adolescentes, por un lado, y confesiones de infidelidad por parte de los mejores amigos con la respectiva novia del otro, por el otro, arriban por fin al “paraíso”. Durante la estadía en la playa Boca del Cielo se suman interlocutores, para que

más tarde la “vacación” culmine con una noche en que los tres “hacen las paces” y, par de copas mediante, efectúan un *ménage-à-trois* que concluye cinematográficamente con el beso en la boca entre Julio y Tenoch. Al día siguiente, visiblemente incómodos por lo sucedido, Julio y Tenoch esgrimen excusas para regresar al D.F. mientras que Luisa decide quedarse por la costa, acompañada de una familia que allí conoció. A través del narrador omnisciente nos enteramos de que, a su regreso, Julio y Tenoch no fueron capaces de retomar la amistad. Cuando, tiempo después, los ahora antiguos amigos se topan el uno con el otro en el D.F. y deciden al momento compartir un café para ponerse al día, apenas encuentran tema de conversación entre ellos que no sea el de la reciente muerte de Luisa, quien durante el viaje con ellos ya estaba enferma de cáncer, según anuncia Tenoch. Por la costa, se murió. Sin otro tema de qué conversar, los amigos se despiden para no volver a verse, afirma el narrador omnisciente. Así, el film concluye. Ahora bien, hasta aquí el recuento de la historia del filme; pasemos a la lectura del texto, retomando la metáfora de la cuenta pendiente como hilo conductor. Con ello se persigue arrojar luz sobre la política del sujeto (ontológico, nacional y *queer*) en el filme.

Para empezar, sirve bien ubicar el film en sus genealogías intertextuales. Al menos hasta el comienzo del viaje, el film tiende intertextualmente a los géneros del *teen movie* y del *buddy movie*, tan populares en los Estados Unidos. El verano como estación de cambio es recurso generalizado en la producción cultural a lo largo del tiempo. Si nos limitamos al cine y, sobre todo, al género del *teen movie*, el verano opera como agente catalítico de cambios en la vida de los personajes, quizá por tratarse de estación de ocio para ciertos sectores de estudiantes de secundaria. No hay más que pensar en el referente clásico del género, que es *Verano del 42* (*Summer of 42*, 1971) de Robert Mulligan, referente también del *teen movie*, si bien considerablemente menos ligero que ejemplos recientes del género.

Del *buddy movie*, el filme en cuestión retoma el significante de la amistad masculina, con la insinuación y chiste homofóbicos de rigor, aunque no hay que olvidar la propia intertextualidad mexicana. El género de la “comedia ranchera” vuelve sobre similares marcadores discursivos, dándole diferentes tratamiento y destino que el *buddy movie*, como es de esperarse. Digo esto debido a que el balance de la crítica académica señala como intertextualidad los ya mencionados géneros del cine norteamericano, dejando de lado los del cine mexicano. Cuando en sus ensayos se menciona la tradición de cine mexicano es para establecer cuánto se aleja el filme de sus precedentes “machistas”, “épicos” y “homofóbicos”. Sin embargo, queda pendiente leer con detenimiento muchos de estos precedentes, sobre todo filmes de la comedia ranchera como *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *Dos tipos de cuidado* (1953) de Ismael Rodríguez, con actuación de Pedro Infante, de trasunto por instancias *queer*, para no hablar de otros del cine contemporáneo como *Matinée* (1977) y *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo. Pero esto es tema para otra investigación. De

todas maneras, volviendo a *Y tu mamá también*, en el momento en que el personaje de Luisa acepta viajar con los jóvenes a la playa Boca del Cielo, el filme dialoga con el género de cine obligado para los efectos, como lo es el *road movie*. Qué hace *Y tu mamá también* con esta convocatoria de géneros filmicos es asunto que discutirse. Sobre todo, porque no cuadra exactamente con las fórmulas prescritas por ninguno.

Quizá se deba a que el filme a la vez dialoga con otro género apenas discutido por la crítica académica, que en literatura es el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, y que en el cine a veces traduce a “coming-of-age movie”. La pista la da el cartel de publicidad del filme de culto *Harold y Maude* (*Harold and Maude*, 1971) de Hal Ashby, que se encuentra en el cuarto donde ocurre la antes referida escena erótica con que principia la película, un tanto anodinamente. En el filme de Ashby, un joven adolescente depresivo, Harold (Bud Cort), conoce a una mujer septuagenaria y de espíritu libre, Maude (Ruth Gordon), y ambos emprenden una relación amorosa por un tiempo dado, en contra de convenciones y reprensiones sociales de todo tipo. Ella le sirve de mentora de vida al joven hasta que al final el suicidio en paz y en ánimo nietzscheano por parte de Maude los separa, dejando al joven marcado aunque con disposición abierta y adulta ante la vida futura. Del mismo modo, en *Y tu mamá también* Luisa hace las veces de mentora de los jóvenes en varios aspectos, advertibles no sólo por las lecciones que obviamente les imparte sino también por los propios personajes al comienzo del viaje, cuando le confiesan que en principio la profesión que le atribuían a ella a simple vista era la de “socióloga”, “filósofa” o “psicóloga”. Una lectura diferente que ha suscitado el filme es la de los investigadores Baer y Long (2004), quienes aprecian en la influencia de Luisa un efecto negativo en la amistad de los jóvenes, efecto que se insinúa alegóricamente en la historia con la atribución de nombres y apellidos de los personajes. La española Luisa Cortés (con apellido que se asocia a Hernán Cortés, conquistador) termina por separar a los mexicanos Tenoch Ituribe (nombre azteca) y Julio Zapata (apellido popular revolucionario, para más señas).

Sin embargo, a diferencia de la referida lectura, cabe preguntarse si separarse es algo “negativo”, o exclusivamente negativo, como quiere la lógica binaria logocéntrica. Las semillas de la discordia entre ellos ya estaban ahí, apuntadas en varias instancias del filme, sobre todo por resentimientos y temores de clase. “Fresa” y “pirrurris”, de un lado, y “nacote” y “arribista”, de otro, son algunos de los insultos clasistas que la pareja de amigos se propina en altercados de viaje. Tal pareciera que Luisa les creara conciencia de prejuicios entre ellos y, junto con los calores de verano, funge de agente catalítico de reflexión y cambio para los amigos. La separación es la lección. Es el momento en que se pone al desnudo lo que siempre estuvo presente.

Lección de desaprendizaje la de Luisa. *Lección-luicción*⁴ que, más que añadir, resta, les enseña a pensar, a *luiccionar* y a *luiccionarse*. Lección de desvelamiento, de agudización, de la brecha entre saberes o de la porosidad o concurrencia entre ellos. A partir de la (des)enseñanza de Luisa, de su *performance* de cambio y muerte, ya nada es

igual (equivalente) entre ellos. Desde esta lectura, Luisa era y no era la mujer mayor en busca de aventura; la relación entre Julio y Tenoch era y no era la de dos hombres heterosexuales; la relación entre españoles y mexicanos era y no era colonialista; en el viaje todos ellos la pasaron y no la pasaron bien; la playa Boca del Cielo era y no era el paraíso; los caminos recorridos eran y no eran nuevos; entre Julio y Tenoch había y no había problemas de clase; los ausentes son parte y no lo son de la vida de los presentes.

Con la muerte del imaginario masculinista, de la ilusión del saber progresivo, triunfalista, unitario y sin quiebras, se inculca la incertidumbre y, con ella, la herida de la (des)enseñanza. El saber herido. Al final, Julio y Tenoch quedan más tristes, cierto, pero también más despiertos. *Luiccionados* y por *luiccionarse*, Julio y Tenoch dialogarán por tiempo con la brecha que la *luicción* de Luisa pone al descubierto. Pues la brecha, la herida, no *es* como nada. A nada equivale. Su presencia/ausencia interrumpe la posibilidad de que (el) todo cierre bien. Abiertos a la incertidumbre, Julio y Tenoch no volverán a verse, como sentencia el narrador omnisciente. Pero no quita que el diálogo mental entre ellos, como obrancia⁵ de reflexión y cambio, continúe. Como de seguro continuará la *luicción* de Luisa, donde quiera que nada es lo que parezca, esto es, donde quiera que se viva.

Desde el principio, el filme escenifica su estrategia desestabilizadora de seguras logocéntricas. Cinematográficamente, la película se vale del *voice-over* en plan narrador omnisciente para dar cuenta de los hechos representados. Hay quienes leen la presencia del *voice-over* como intromisión, de intención innecesariamente dirigista. Sin embargo, Cuarón ha sido claro en que la referencia intertextual aquí es la del narrador en los filmes de la *nouvelle vague*, como es el caso de Godard. Este narrador, que en parte hace eco de narradores semejantes en *le nouveau roman*, se distingue por su entonación sin marcas, por su casi monotonía (y no monotonía), por su enunciación sin valles ni picos aun ante las desgracias o fortunas. Desafectada, de expresión condensada y a veces sentenciosa, la estrategia del narrador omnisciente de *la nouvelle vague* es la del grado cero de la narración. Es la de narrar al mínimo posible, pero no por mínimo menos implacable.

Sin embargo, con todo lo mucho que sabe, en *Y tu mamá también* el narrador interesa de igual forma por lo que calla. Al final del filme, declara la muerte de la amistad de los jóvenes pero no aclara los motivos de la separación. Es revelador que su presencia en el filme se signe cinematográficamente con la omisión de sonido diegético, efectuando una especie de violencia sobre la imagen, momentáneamente secuestrada de aire. Sin sonido diegético, la narración se emite desde un lugar no reconocible, lugar que enfría, que refrena todo intento de aproximación a la imagen representada. Parejamente, el narrador a menudo nos da información sobre ambientes en la historia que no forman parte de la historia principal, como cuando agrega a mitad de viaje, tras dejar en automóvil la posada de primera estancia, que de ellos tres haber pasado por semejante carre-

tera diez años antes se hubieran topado con un par de jaulas rotas sobre el pavimento, y más adelante una escena desgarradora de camión volteado, echando humo, dos cuerpos postrados e inmóviles, y una mujer cerca de ellos llorando desconsolada. Este detalle de narración lo provee en el justo momento en que los tres conversan entre divertidos y atentos sobre temas de sexo y muerte, como si con la información provista se sugiriera la concurrencia (y no la sucesividad) de la vida y la muerte, de la felicidad y la tristeza, de los presentes y los ausentes. Cierto, la información le roba un poco a la felicidad. Pero llegado el momento, ¿no le roba también a la tristeza?

Otro tanto acontece cuando, al principio, de vuelta del aeropuerto en el carro de Tenoch tras dejar a sus novias, en medio de chistes y quejas por parte de los dos amigos sobre el “embotellamiento” en curso, el narrador informa acerca de lo que le ha ocurrido más al frente a un trabajador mexicano, arrollado por un automóvil al tratar de cruzar a pie la autopista por lugar precario a causa de la lejanía de un puente peatonal. En medio de la gozadera, la injusticia y la muerte. En medio de proyecciones, el azar y la arbitrariedad.

Igual sobreviene cuando el narrador provee información sobre una introspección personal y no compartida con nadie por parte del personaje de Luisa. Esto sucede cuando, de camino a la playa y después de haber dejado un taller de mecánica donde Luisa recibe de regalo una ratoncita de peluche, ratoncita que le perteneció a la biznieta fallecida de una mujer indígena nonagenaria, doña Martina, Luisa reflexiona, según nos relata el narrador, sobre los presentes y los ausentes de la siguiente manera: “Luisa pensó que aún en la ausencia las personas siguen estando presentes. Se preguntó por cuánto tiempo seguiría ella viva en el recuerdo de los demás cuando dejara de existir. Pero Luisa no quería ocupar su mente con pensamientos de muerte”.

A la vez, fuera de la presencia del narrador, el filme elabora un lenguaje cinematográfico de resistencia al orden binario del logocentrismo. Es así que constantemente ahueca la inmediatez de la intriga de los protagonistas mediante travelines, o escenificación de planos, que se separan de los personajes principales, como paréntesis, y que así se muestran como se sueltan sin profundizar, como en un tiempo hiciera el director de cine clásico japonés Yasujiro Ozu, en cuya producción se vinculaba lo que se hacía en el espacio “positivo” que ocupaban los personajes/historia principal con el espacio negativo o desocupado, el cual le servía de soporte –inadvertido– a la historia. Así pues, en la fiesta de clase alta de los padres de Tenoch, la cámara desacompaña el espectáculo de mariachis que presencian Luisa y los dos jóvenes para irse, en plano americano y travelín, tras la andadura de una mesera mestiza que, bandeja en mano, pasa cerca de ellos. El plano-secuencia termina cuando la mesera llega al estacionamiento donde están los no invitados, esto es, los múltiples chóferes de los “importantes”, para darles de comer, sin más. O cuando se muestra mediante planos subjetivos lo que los tres viajeros ven desde el carro, escenificando la no coincidencia entre los temas ligeros que tratan, escuchados “en *off*” en relación con la imagen, y lo que la

imagen representa: escenas a veces difíciles, como detenciones policiales en medio de la carretera, con gente de sectores populares ya sea en el piso, ya en curso de una inspección, entre otras. Lo perturbador cotidiano tomado cotidianamente.

No hay que olvidar instancias cinematográficas de similar efecto desde el punto de vista de la composición. Una de ellas ocurre cuando, cercano al final, en la escena en que Luisa se despide definitivamente de su marido desde un teléfono público en medio de la travesía a la playa, se muestran, en plano medio y en diagonal a la izquierda, a Luisa dentro de una cabina telefónica en segundo término, cuyo parlamento escuchamos, y el reflejo de Julio y Tenoch en el cristal de al lado de la cabina en tercer término, cuya conversación divertida es ininteligible. En el mismo plano y sin cortes, una vez Luisa engancha en no muy buenos términos con el esposo, la protagonista se echa a llorar, en flagrante contraste con la escena refleja de buen rato. Para colmo, los Julio y Tenoch “reales” (y no los reflejos) ocupan el lugar del espectador fuera del encuadre, con efecto que alude a la celeberrima pintura *Las Meninas*, de Velázquez. Como si con la imagen se sugiriera la posible indiferencia –incapacidad de ayuda– del espectador (de nosotros). El doble enmarcado de la protagonista –a través de los cuadros simultáneos de cabina y de cámara cinematográfica– redobla a la vez para nosotros la soledad de su desconsuelo. Sin embargo, el momento no se acentúa demasiado mediante el montaje, pues en un par de segundos se corta a otra escena que se separa a las claras de la anterior en espacio, tiempo y tono. La tristeza existe en el filme, pero sin el goce detenido, ¿sin el morbo?, del cine de Ingmar Bergman.

Similares efectos de montaje se crean con la escena propiciatoria del *ménage-à-trois*, cuando los tres festejan en una cantina el éxito de su viaje hacia el final de la película. En medio de varios brindis socarrones, Luisa se dirige a una vellonera y por azar selecciona la sonada balada *Si no te hubieras ido* de Marco Antonio Solís. En un filme que se distingue por la banda sonora alternativa, con músicas *ambient* y de rock no tan comercial, el asomo de la balada de Solís es llamativo y, a la vez, glorioso. La música de masas “universaliza”, consagra, bautiza, este amor clandestino, como si toda música de masas en el fondo escondiera una intriga inconfesada, un “tercero” de cualquier sexo u orientación sexual, mental o real. En el momento en que, acto seguido, a solas los tres en su habitación, se besan en la boca Julio y Tenoch, dando pie posiblemente a sexo entre todos (¿o sólo entre Julio y Tenoch?), ya no se escucha a Solís. Solos se quedan los tres, los sonidos exteriores de la noche y el beso. Pero la “gloria” dura poco. En un par de segundos se corta al amanecer, en plano medio y en ángulo picado, sobre los cuerpos dormidos de Julio y Tenoch, sin Luisa, para que de pronto despierten y, cayendo en cuenta de lo ocurrido la noche antes, se levanten con energía de la cama, espantados. Entonces resuena extraña –en nuestra mente– la canción de Solís, de Marco Antonio *Solos* (para seguir con las homofonías lacanianas): “No hay nada más difícil que vivir sin ti/ [...] Si no te hubieras ido/ sería tan feliz”. En definitiva, ¿quién es este insidioso y cacareado “tú” del que tanto brama Solís?

Se mantendrá, como se ha hecho tópicamente, que el final del filme es “trágico”, pues Luisa muere y los amigos se separan para siempre, pero otra manera de leerlo es que es *adulto*. La lección de los jóvenes está asumida. No se sabe si por parte de Tenoch, pero el rostro enlutado de Julio en el momento de pedir la cuenta al final sugiere que la vida sigue, sí, pero no igual. Pues el “tú” se ha ido, como quiere Solís. ¿Se ha ido Luisa, Tenoch, el imaginario sobre ellos, el imaginario propio, cierta construcción identitaria misma? Quizá el “tú” siempre estaba “ido”, pero es ahora que se cobra conciencia de la falta (¿de la castración?). El “yo” no es ya victorioso ni autosuficiente. Con la muerte del goce (narcisista), nace el deseo (responsable, el de la respuesta). El título *Y tu mamá también* viene al caso, pues pese a que sugiere la broma que le echa Julio a Tenoch cuando en pleno brindis final le dice la frase titular, insinuando que “Yo también me he chingado a tu mamá”, y no sólo a tu novia y a todo lo que tienes por sagrado, pide otra lectura. La misma dialoga con la rica semántica del verbo “chingar” en el vernáculo mexicano, tal y como no se cansa de usar la pareja de amigos.

Después de todo lo vivido por los personajes, ya no hay imaginario masculinista que valga acerca del Otro sojuzgado, puro y originario, como lo es la construcción tradicional de la identidad materna. El Otro, como el yo, está marcado de antemano, está “chingado”. El macho ya está virado, y siempre por virarse. El macho también está “chingado”. La conciencia del límite es la condición de posibilidad de la subjetividad. Devenir adulto es saberse dividido, deseante, no gozante. No hay totalidades ni sentido de victoria que recuperar. “La verdad es incompleta”, como dice el narrador omnisciente, antes de llegar a la primera posada del viaje. Líricamente masculina, la interpretación en guitarra eléctrica del tema de Frank Zappa *Watermelon in Easter Hay*, que musicaliza la parte de créditos del final de la película, es la elegía debida a ese “tú” –del narcisismo– tan llorado e “ido”. ¿El amigo que llora al amigo perd-ido?

Como se aprecia, *Y tu mamá también* es filme que negocia con paradigmas de lo caliente-latino, que le garantizaron su éxito de taquilla. A la vez, desarticula las seguras, las equivalencias de las miradas etno-colonialista y heterosexista, en busca de fáciles identificaciones de lo mexicano y de lo erótico. Las disposiciones de lectura que forman los diferentes géneros fílmicos que *Y tu mamá también* convoca se suspenden, con delicadeza y sin shock. La herida, el interrogante, final de los personajes, es compartido por la espectaduría, como también su luicción. La pregunta-Luisa. Su acción-corte.

NOTAS

¹ Con *queer* trato el término, ampliamente divulgado en el ambiente académico hispanohablante, que deshace la rígida oposición de orientación sexual “hetero-” y “homo-”. Sirve bien para dar cuenta de prácticas eróticas de difícil clasificación, o de instancias libidinales no-determinadas de la economía psíquica.

² Interesantemente, con escena similar arranca una película anterior de Alfonso Cuarón, *Sólo con tu pareja* (1991).

³ Entre ellos, Serna nos da una amplia exposición del clasismo manifiesto entre la pareja de amigos en la película (“El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*”, sin paginación).

⁴ A continuación juego con el neologismo de mi cosecha “luiccionar” y derivados, siguiendo los pasos del psicoanálisis lacaniano. Del conjunto lección y Luisa, “luiccionar” me permite sugerir la acción inclasificable y, por lo tanto, dislocadora que lleva a cabo Luisa en la vida de ellos.

⁵ Juego con la palabra “obra” y aquello que está en curso: “obrancia”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO MUÑOZ, E. R. (2004) “Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*” en *Film and History* 34 (1), 39-48.
- BAER, R.; LONG, N. (2004) “Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*” en *South Central Review* 21.3, 150-168.
- BASOLI, A.G. (2002) “Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón” en *Cineaste: America’s Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema* 27.3, 26-29.
- BUTLER, J. (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- DÍAZ, R. (2005) “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*” en *Ciberletras* 13, sin paginación.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, J. (2005-2006) “Géneros de la peregrinación en el cine de Alfonso Cuarón y Miguel Hermoso” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 31, sin paginación.
- FLORES, J. (1993) *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público.
- GIBBS, J. (2005) “*Y tu mamá también*: Road Movies Mapping the Nation”, *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts* 4, 1-13.
- JAMESON, F. (1991) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998.
- NEGRÓN-MUNTANER, F. (2004) *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. Nueva York: New York University.
- SERNA, J. A. (2004) “El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*” en *Ciberletras* 11, sin paginación.
- SHOHAT, E. y STAM, R. (1994) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

RAMÓN NAVARRETE-GALIANO

I. INTRODUCCIÓN

La creación filmica *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) supuso un punto de inflexión en la trayectoria del realizador español Pedro Almodóvar, ya que con esta producción dio a conocer internacionalmente su peculiar mundo creativo e incorporó éste a la globalidad del universo cinematográfico. La película fue aceptada con todos los parabienes por la crítica, dado que se le consideró una creación acorde a los parámetros del más clásico cine, puesto que se trataba de una comedia al uso, con un guión bien trabado y con un trabajo actoral impecable. Almodóvar parecía, con esta producción haber abandonado los arquetipos y modelos de sus primeros tiempos transgresores, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980) o *Laberinto de pasiones* (1982), y haber encaminado su mundo creativo hacia otra conceptualización, con elementos propios de la posmodernidad pero opuesto totalmente al cine *underground* o de temática homosexual de su anterior corpus fílmico.

Sin embargo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Almodóvar no se alejaba en ningún modo de su particular mundo, sino que lo planteaba de otra forma, ya que las bases, sus elementos primigenios, lo que podríamos denominar su marca, se mantenían, y se han mantenido inherentes a lo largo de las posteriores creaciones fílmicas del realizador manchego. No podemos olvidar que *Mujeres al borde de un ataque de*

nervios es una creación de 1988, una época de interesantes cambios para España, que dejaba atrás unos lastres nacional-católicos importantes, intentaba olvidar que había vivido cuarenta años bajo una dictadura militar y, lo más importante, miraba hacia el futuro más próximo –el año 1992, con la celebración conjunta de la Exposición Universal de Sevilla y la Olimpiada de Barcelona– sin ningún atisbo de melancolía ni de rabia.

El desarrollo económico y la consolidación de la democracia tras seis años de un gobierno socialista liderado por Felipe González, quien había apostado por la incorporación del país a la Unión Europea, habían supuesto un importante revulsivo para la nación que cualquier manifestación creativa de entonces debía de dar cuenta. Pedro Almodóvar, que tan bien refleja el espectro social español, era consciente de ello y, por lo tanto, su película número siete abandona unas situaciones, relaciones y hasta personajes esperpénticos, caricaturizados e hiperbólicos, para demostrar que la sociedad española había madurado y que ahora podía afrontar cualquier tipo de situación, sin grandes excesos. Podemos afirmar que el cine de Pedro Almodóvar pasa a la edad adulta en esta película, al igual que ocurría en la sociedad española, pero evidentemente su mundo originario sigue debajo de la piel de esos seres más sofisticados que viven en áticos de 200 metros cuadrados y que se dopan por medio de la ingestión de un gazpacho repleto de barbitúricos. Atrás quedan los pisos de 60 metros cuadrados en colmenas vecinales y amas de casa adictas a los ansiolíticos, que forman parte de la trabazón argumental de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Sin embargo, el mundo trasgresor y atípico, en ocasiones, de sus primeras creaciones, pervivirá a lo largo de toda su filmografía, pero esbozado de forma diferente, como vemos que ya plantea en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En este filme consolida una serie de conceptos y significantes que son parte de su mundo primero, pero que a partir de aquí se globalizan y se constituyen en referente de lo que podríamos concebir y definir como el canon de lo latino. Este canon permite traspasar fronteras y culturas y es lo que ha dotado de universalidad su filmografía más reciente. Cuando una obra traspasa los muros de lo local y lo contextual, ésta se convierte en lo que podríamos calificar como mito –elemento universal y referente de un determinado valor–. Como sucede con las obras de William Shakespeare, que están por encima del tiempo y el espacio, y son símbolos o iconos de los celos, el amor, la avaricia, la justicia o la ambición desmedida.

2. UNA COMEDIA MELODRAMÁTICA

Mujeres al borde de un ataque de nervios se ha calificado y publicitado en muchas ocasiones como una comedia. Sin embargo, en su estructura aparecen elementos del melodrama –la propia banda sonora, ya presente en los títulos de crédito o elementos de la trama– que nos llevan a calificarla como “comedia melodramática”. Hay que

partir, también, del principio de que es extraño encontrar películas que no tengan elementos del melodrama, dado que éste es una combinación de géneros.¹ Se podría incluso definir como un *cluster concept* (Tudor 1970: 34), “grupo de conceptos”, cuyo significado evoluciona y varía en función del contexto histórico y cultural. Además, es obvio que los géneros se contaminan entre sí y que, según Todorov, llegan a ser transgredidos, ya que esa sería una de sus normas (Todorov 1988: 33), de tal forma que hasta incluso podríamos hablar, como apunta Genette, de “archigénero” (Genette 1988: 227).

Esa es la cuestión principal: Almodóvar crea un propio género, una manera singular de decir, su seña de identidad, que mantiene sus peculiaridades a lo largo de toda la filmografía, ya que, como explica Derrida, conseguimos mantener la pureza de la identidad gracias a la repetición (Derrida 1980: 57) o por la aparición de todos los arquetipos, que dan verosimilitud a la trama, según Eco (Eco 1986: 291). Almodóvar se siente próximo, por educación y cultura, al melodrama latino, que en ocasiones, por lo exacerbado de sus planteamientos puede llegar a rayar en lo absurdo, dado que plantea situaciones anómalas y hasta en algún momento inverosímiles; algo común al espectro total del melodrama latino.² Todas las películas de Almodóvar han bebido del melodrama latino, desde los argumentos hasta los títulos, que remiten a la trama, algo recurrente en el género y en su derivación televisiva, la telenovela. Como apunta Eliseo Colón, “los títulos no solo definen su organización temática, sino también su coherencia global” (Colón 2003: 100).

Otros autores reconocen que “está claro que las películas de Almodóvar son melodramas... tienden al paroxismo del final triste encuadrado” (Willians 2005: 308). Gubern precisa que Almodóvar

... se mueve con un pie en el melodrama anglosajón, de impostación hollywoodense, y con otro en el melodrama latino, caracterizado por sus componentes católico y extrovertidos, provincia cultural que ha generado además la fotonovela como modalidad de “melodrama fotográfico”, a cuyo influjo no ha escapado tampoco el imaginario almodovariano” (Gubern 2005: 58).

3. LOS ORÍGENES

El arranque fílmico del realizador manchego tiene lugar con *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, que tarda tres años en rodar (1977-1980). Es su película más transgresora, pero no es más que una muestra de los cambios que estaban operándose en España, al final de los años setenta, tras la muerte del dictador, el general Francisco Franco, y la aprobación en referéndum de una Constitución que regulará la democracia española. En ese periodo de catarsis, Almodóvar crea una serie de personajes grotescos, esperpénticos, en situaciones extremas y desahoradas, que no hacen más que ser espejo del momento que él como ciudadano del país está viviendo.³ La

esperpentización de Almodóvar en sus inicios, esas imágenes grotescas, van asociadas, como señala Bajtin, a momentos de crisis, de trastornos en la vida de la naturaleza de la sociedad y del hombre (Bajtin 1971). Junto a esa sátira, situaciones y personajes, exagerada y desaforada, el creador incluye, desde los inicios, una serie de relaciones, de situaciones, de músicas –el bolero, la copla– además de elementos camp, kitsch, propios del melodrama latino, que conforman su singular ideario y corpus fílmico.

Almodóvar configura un universo con unas singularidades fáciles de reconocer y cuenta con unos personajes concretos, que representan fielmente su universo a lo largo de toda su filmografía. Es decir, hay una serie de atributos que permiten detectar con facilidad el producto almodovariano. Características determinadas que lo configuran: personajes transgresores y malditos, alejados del estereotipo; conductas sexuales abiertas; el cine y la literatura dentro del cine, el amor no correspondido. Estas particularidades suponen un lenguaje particular, que el público reconoce y que, por lo tanto, se han convertido en un código que lleva a críticos y espectadores en general a detectar “ese producto” dentro de otras producciones cinematográficas. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* incorpora todo el mundo anterior de Almodóvar, pero todas esas diferencias se muestran consolidadas en arquetipos y modelos de manera determinante, creando un estatus expresivo que universaliza el mundo almodovariano y crea, consiguientemente, un canon, el latino, que tendrá vigencia y continuidad a lo largo de sus siguientes producciones. Toda esa amalgama de personaje, ideas, relaciones y situaciones, que hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, habían sido interpretadas como muestra de lo transgresor de su autor, configuran a partir de aquí una trabazón importante, que apoya la estructura narrativa y que, además, pauta una forma de crear tramas y personajes que ya no ha abandonado el realizador.

4. ELEMENTOS ALMODOVARIANOS

El mundo almodovariano es amplio y diverso, pero al igual que Honoré de Balzac o Benito Pérez Galdós –impulsores de la novela decimonónica, o folletinesca, tan vinculada al melodrama– repite una serie de arquetipos que se suceden en sus creaciones. Los más destacados por su conceptualización global y reiteración serían los siguientes:

- Mujeres heroicas: la fémina como ser superior capaz de sobreponerse a cualquier adversidad que, al igual que la heroína griega, es capaz de tomar las decisiones más drásticas para salvar su amor o destino (Medea, Fedra).

- Conflicto paterno-filial: propio de la tragedia universal, el conflicto entre el hijo/a con su progenitor/a.

- Amores rotos o imposibles: las relaciones sentimentales nunca son completas.

- Amor *fou*: amor desvariado, más allá de cualquier límite racional, por otra parte, elemento consolidado de un género canónico como es el melodrama.

- La música como elemento narrativo: las canciones apoyan y describen la trama o la banda sonora ambienta situaciones, pero siempre como sujeto totalizador, que converge en la narrativa del filme.⁴

- Los sueños y el subconsciente: un elemento que caracteriza determinados sentimientos o sensaciones.

- La tecnología: los elementos técnicos son ocasiones agresivos para el hombre.

- Madrid: referente de la gran urbe, del paraíso soñado de libertad y tolerancia.

- El pueblo de la infancia: como elemento materno, como útero femenino protector.

Estos factores, propios del mundo de Almodóvar, son referentes de la cultura latina, de la que parte desde sus fuentes primeras, aunque el realizador los transgrede y deforma a través de su particular visión, lo que en ocasiones hace que sean difíciles de reconocer. Sin embargo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con una estructura filmica más consolidada,⁵ estos se configuran como un modelo, un patrón. Por ello era fácilmente reconocida por el conjunto de receptores, ya que su ideario correspondía a un arquetipo universal, que Almodóvar establece como modelo canónico que desarrollará en siguientes creaciones. Ese canon va ligado al referente del melodrama latino en toda la creación de Almodóvar, ya que este se caracteriza por una exteriorización continua de sentimientos y un desbordamiento de todo tipo de pasión y relación humana, frente al recogimiento e introspección del mundo de las sociedades europeas no mediterráneas. Evidentemente, la pervivencia de estos valores melodramáticos tiene vinculación con la religión católica, tan presente también en el cosmos filmico de Almodóvar –sacerdotes acosadores, monjas violadas, cruces de mayo, altares–.

5. ELEMENTOS DEL MELODRAMA

Hay diversos aspectos que pueden caracterizar el melodrama. Estudiosos consideran que este género tiene una serie de características estilísticas como la música, la presentación de los personajes, los movimientos de cámara o la brevedad del tiempo de la trama, que lo definen (Monterde 1994: 52-65). Otros consideran que debe tener una mecánica narrativa concreta, fijación de personajes, intención moralizante, vinculación musical y un carácter espectacular (Pérez Rubio 2004: 87-98). Podemos concretar que en el entramado de lo melodramático hay tipologías y situaciones, como son las siguientes:

- Separación física/reencuentro
- Secreto/revelación
- Tortura/sufrimiento
- La familia
- Mundos cerrados (manicomios, hospitales...)
- Cruce de clase sociales

Con respecto a los personajes, podemos encontrarnos con el traidor y la víctima, que casi siempre es mujer, y junto a ella el personaje cómico, que sirve como contrapunto. También hay que tener en cuenta el tono que se le da, que no es otro que el espacio que ocupa la música en ese corpus fílmico. Todos estos elementos aparecen en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*:

- Separación física/reencuentro. Iván (Fernando Guillén) con la madre de su hijo Lucía (Julieta Serrano); Iván con Pepa (Carmen Maura).

- Secreto/revelación. El hijo desconocido de Iván, Carlos (Antonio Banderas), que Pepa descubrirá por azar.

- Tortura/sufrimiento. Pepa es abandonada, ahora que espera un hijo de quien era su pareja.

- La familia. El grupo que Pepa quiere fundar y que fracasa en el intento.

- Mundos cerrados. Lucía, que no hace mucho regresó del manicomio.

- Cruce de clases sociales. Candela (María Barranco) acogiendo a un grupo de terroristas. Carlos y Marisa (Rosy de Palma), estereotipo de la joven pareja burguesa española, junto con personajes ajenos a su mundo.

- El traidor. El personaje de Iván. Las víctimas, las mujeres que le acompañan, incluso el de Candela, que también ha sido abandonada.

- La música. Desde los títulos de crédito suena “Soy infeliz”, interpretado por Lola Beltrán, que define el estado de ánimo de la protagonista a lo largo de todo el filme. Esta canción se repetirá en varias ocasiones y al final, cuando Pepa descubra las estrategias de Iván para dejarla por Paulina (Kiti Manver), escuchamos “Puro teatro”, por La Lupe.

La presencia de estas tipologías melodramáticas en las obras de Almodóvar es continua, ya que el elemento tortura/sufrimiento aparecerá en esos amores imposibles, al igual que la separación física/reencuentro o los conflictos entre padres e hijos, que también se verán implicados por el concepto secreto/revelación. Los amores más allá de lo racional están también apoyados en elementos como el secreto/revelación. La familia será el referente que permanece en el pueblo de nacimiento, mientras que Madrid mostrará ese continuo ir y venir de gentes, lo que en el melodrama canónico se definiría como un cruce de clase sociales. Los sueños y también la tecnología desvirtuarán la realidad para convertirse en lo que en melodrama se define como mundo cerrado, aunque también es cierto que en la filmografía almodovariana los manicomios, hospitales, colegios y seminarios tienen una gran presencia. La mujer, víctima pero heroína, tendrá como contrapunto al traidor, el hombre que la abandona, no la respeta o la engaña.

6. EL CANON DE LO LATINO EN ALMODÓVAR

Estos *clichés* y estereotipos, que se consolidan notablemente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ya se presentaban en los inicios, aunque al exponerse caricaturi-

zados e hiperbólicamente resultaban en ocasiones irreconocibles. Podemos comprobar la aparición de los mismos, si hacemos un recorrido por la filmografía de Pedro Almodóvar:

- Mujeres héroes: desde los inicios de su filmografía las mujeres son el centro de la trama y las que lideran la acción. Desde Pepi (Carmen Maura) en *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, hasta Raimunda (Penélope Cruz) en *Volver* (2006), cuya madre interpreta el papel Carmen Maura. Sexilia (Cecilia Roth) en *Laberinto de pasiones* (1982), o Gloria (Carmen Maura) en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, tendrán una prolongación en Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre* (1999).

Incluso el transexual de Tina, Carmen Maura, en *La ley del deseo* (1986), soportará la violencia de que fue objeto en su infancia y el abandono por parte de los hombres en su madurez.

- Conflicto paterno-filial: desde el enamoramiento de Sexilia (Cecilia Roth) de su padre (Fernando Vivanco) o los abusos sexuales que sufre Queti (Marta Fernández Muro) por parte de su padre, el dueño de la tintorería (Luis Ciges), a los que padecerá Raimunda en su infancia por parte de su progenitor, lo que le hace romper moralmente con su madre en *Volver*. En este ejemplo vislumbramos cómo el acoso y la atracción que aparecen en *Laberinto de pasiones* se consolida y se patentiza como un drama, una tragedia que conlleva una catarsis por parte del personaje de Raimunda, mientras que los de la otra película no profundizan tanto en la situación, aunque esta ya aparece apuntada y además los personajes carecen de la verosimilitud psicológica que tienen los de sus últimos trabajos.

- Conflicto de posesión entre madre e hijo: Ángel y Antonio Benítez, papeles interpretados por Antonio Banderas, con sus madres, en *Matador* (1985) y *La ley del deseo*, respectivamente, al igual que los de Rebeca (Victoria Abril) con Becky del Páramo (Marisa Paredes) en *Tácones lejanos* (1991) o los de la Hermana Rosa (Penélope Cruz) con su madre (Rosa María Sardá) en *Todo sobre mi madre*.

- Amores rotos o imposibles: Sexilia (Cecilia Roth) y Riza Niro (Imanol Arias) en *Laberinto de pasiones* o Ignacio y Enrique en *La mala educación* (2003), al igual que los de Pablo Quintero (Eusebio Poncela) y Juan (Miguel Molina) en *La ley del deseo* o los de Leo (Marisa Paredes) con Paco (Imanol Arias) en *La flor de mi secreto* (1995).

- Amor *fou*: la Madre Superiora (Julieta Serrano) con Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) en *Entre tinieblas*, la madre de Raimunda, o el marido de Raimunda, por su hija, que desencadena toda la acción principal en *Volver*. Benigno (Javier Cámara) por Alicia (Leonor Watling) en *Hable con ella* (2001), que lleva a mantener una relación sexual con la joven en coma, o la violación que la protagonista de *Kika* (1993), Verónica Forqué, sufre por parte de Pablo/Paul Bazo (Santiago Lajusticia). El de María Cardenal (Asumpta Serna) y Diego Montes (Nacho Martínez) en *Matador* al de Víctor (Liberto Rabal) por Elena (Francesca Neri) en *Carne trémula* (1997). Y el de Ricki (Antonio Banderas) por Marina (Victoria Abril) en *¡Átame!* (1989).

- La música como elemento narrativo: en las primeras películas la música se incorpora como apoyo a la trama, ya que es un elemento diegético. En *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* o en *Laberinto de pasiones*, los personajes tienen vinculaciones con grupos de música, cuyas actuaciones aparecen en la realización. En *Entre tinieblas*, el bolero “Encadenados” sirve para subrayar la pasión de la Madre Superiora por Yolanda, la máquina de escribir de Pablo Quintero marcando el ritmo del bolero “Lo dudo”. Otras remarcan sentimientos de los protagonistas, como “Luz de luna” en *Kika*, “Sobreviviré” en *¡Átame!*, “Piensa en mí” en *Tacones lejanos* o “El último trago”, por Chavela Vargas, en *La flor de mi secreto*.

- Los sueños: la inconciencia, los sueños y hasta el duermevela es algo común en esta filmografía, respondiendo a la simbología que Lacan otorga a los sueños como metáforas del deseo. Así sucede en *Laberinto de pasiones*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Todo sobre mi madre* o *Volver*, donde creemos que el personaje de la madre es una aparecida, o en *La flor de mi secreto*, donde Leo intenta suicidarse pero en ese estado de duermevela oye la voz de su madre en el contestador telefónico y eso la salva. También hay sueños en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, cuando Pepa ve a Iván planteando sus múltiples facetas como seductor, o el de Marisa, en el que ella cree que ha perdido la virginidad.

- La tecnología: la máquina de escribir de Pablo Quintero en *La ley del deseo*, que finalmente destruirá puesto que las cartas que desde ella pergeñó le han supuesto la pérdida de sus dos amores; el teléfono en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que la incomunica; el automóvil en *Todo sobre mi madre* o en *Hable con ella*.

- Madrid: salvo en *Todo sobre mi madre*, en la que tiene mayor protagonismo Barcelona, Madrid será el referente común de Almodóvar. Es la ciudad escogida como símbolo de tierra de libertad. En las primeras películas será una ciudad transgresora, noctámbula (la ciudad más divertida del mundo, afirman en *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*), para convertirse en una ciudad más glamorosa a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, como vemos en *Tacones lejanos*, en *Hable con ella* o en *La flor de mi secreto*, aunque haya referencias a barriadas marginales en *Carne trémula*, pero como lugar de paso. En *¡Átame!*, Ricki comprará heroína para Marina, pero no convivirá con ese mundo, solo lo utiliza para calmar el dolor de su amada. Sin embargo, en *Laberinto de pasiones*, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* o *La ley del deseo*, los personajes cohabitan con el mundo de los camellos y las drogas.

- El pueblo: los orígenes es un referente que ya aparece en *Laberinto de pasiones* o en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y tendrá continuidad en *¡Átame!*, *La flor de mi secreto* y *Volver*.

7. CANONIZACIÓN DE UN ESTILO

Con la anterior sucesión de ejemplos de la filmografía de Almodóvar comprobamos que los referentes ya aparecieron en sus primeras creaciones, pero en *Mujeres al*

borde de un ataque de nervios estos se consolidan y canonizan, configurando un modelo a seguir, veraz, próximo a la realidad, aunque en ocasiones tenga un tono hiperbólico, propio del melodrama latino, pero nunca desfigurado, esperpentizado o caricaturizado. El joven camello de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, que escribe las cartas a su abuela y falsifica tipos de caligrafía da paso a la mujer sofisticada; Leo, de *La flor de mi secreto*, que en su pueblo natal escribía las cartas a las vecinas. Siguiendo con las mismas películas, la hermana de Leo, Rosa, vive en un piso de las afueras de Madrid, pero en una ciudad de las llamadas dormitorio, con un salón pretencioso, sin la falta de espacio y precariedad en el mobiliario que había en el otro filme. Ambos hogares forman parte de un espectro kistch, pero el segundo es menos desbordante que el de la otra producción. Es decir, lo que Almodóvar consigue es canonizar determinados elementos que, arrancando de su ideario, son transformados en un referente universal, dado que hace verosímiles los mismos al retirarlos de la deformación a la que los había sometido. Por ejemplo, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* aparece una niña telekinésica, Vanesa, a todas luces alejada de la realidad; el personaje de la madre aparecida en *Volver*, Carmen Maura, es justificado de forma verosímil.

En sus primeras realizaciones planteará cuestiones morales y sociales de forma más irreal y hasta frívola. En *Laberinto de pasiones*, el propio Pedro Almodóvar afirma en una escena, antes de interpretar “Suck it to me”, que un grupo musical no podrá actuar porque tiene problemas por hacer tráfico de niños y trata de blancas. Hay, por lo tanto, una consolidación y una evolución. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la abuela va con el nieto y su amigo a un bar y se ponen junto a un azulejo de la Alhambra de Granada, kistch y camp; Leo, en *La flor de mi secreto* aparece ante un cartel a todo color de una playa del Caribe. Es decir, hay una evolución y un romper fronteras, las propias que algunos autores se infringen para negarse a evolucionar e implicarse en un ideario más ambicioso. Los amores imposibles o *fou* del principio parecían tramas ajenas a la realidad. Sin embargo, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son más verosímiles, ya que partiendo de un universo determinado se revisten de planteamientos más globales, como son los precedentes del melodrama latino. Incluso la música logra mayor peso dramático frente a las primeras películas, donde en ocasiones eran muestra de una época determinada de la historia del pop en España o quedaban un tanto disparatadas, como las monjas de *Entre tinieblas* cantando “Salí porque salí”. Sin embargo, las interpretaciones en *playback* de Loles León (Lola) en *¡Átame!*, la de Gael García Bernal (Zahara) en *La mala educación* o de Penélope Cruz (Raimunda) en *Volver* tienen una justificación y resultan creíbles y hasta conmovedoras.

Por ello el éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y la consiguiente consolidación de Pedro Almodóvar, quien sin traicionar sus planteamientos originales procura adaptar y traducir estos a un código más universal, del que él mismo había partido, pero que auspiciado por unos determinados planteamientos de ruptura y

trasgresión, había desvirtuado un tanto, hasta que de nuevo lo lleva a su fuero original, convirtiéndolo en lo que habría que catalogar como el canon de lo latino.

Mujeres al borde de un ataque de nervios da cuenta de la brillantez creativa de Almodóvar y de cómo es un realizador que ha asimilado perfectamente las fuentes de las que bebió, que arrancan de la cultura popular latina, tamizadas por su creatividad pero dotándolas de un carácter universal que convierte su mundo y personajes en íconos universales, en referentes de determinados aspectos de la condición humana. Son héroes, heroínas, preferentemente, que se sobreponen a cualquier adversidad y que dan muestra de la facultad del ser humano para superarse a sí mismo, como si de dioses se tratara, que a fin de cuentas los semejan, ya que nos encontramos ante mitos del ideario universal.

NOTAS

¹ Señalemos las películas de cine negro rodadas en clave de melodrama como *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945) o *Que el cielo la juzgue* (Leave her to heaven, John M. Stahl, 1946).

² Baste recordar, como ejemplo, *Abismos de pasión*, 1954 (Wuthering Heights), de Luis Buñuel, basada en la obra literaria *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte.

³ El propio realizador ha asegurado que en sus primeras películas “me sentía muy orgulloso de que era la demostración de que España había cambiado”. Declaraciones para el documental *Adiós, censura, adiós*, producido para el programa de Televisión Española, *Informe Semanal*, emitido por dicha cadena el 1 de diciembre de 2007.

⁴ El propio realizador lo ha asegurado cuando ha presentado la edición en CD de sus bandas sonoras.

⁵ Muchas veces malinterpretada, ya que se ha visto equiparada con la gran comedia hollywoodense, cuando en realidad es más común con filmes como *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948), de Giuseppe de Santis, *Senso* (Senso, 1954) de Luchino Visconti, o *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1965) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971.
- COLÓN, E. (2003) *Medios mixtos. Ensayos de comunicación y cultura*. San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor.
- DERRIDA, J. (1980) “The law of genre” en *Critical Inquiry*, Vol. 7, nº1, otoño 1980.
- ECO, U. (1986) “Casablanca o el renacimiento de los dioses” en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1988) “Géneros, tipos, modos” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Garrido Gallardo.

- GUBERN, R. (2005) “Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* de F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (eds.), 45-57. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MONTERDE, J. E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1994) “El melodrama cinematográfico” en *Dirigido* 224, 52-65.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004) *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, T. (1988) “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Garrido Gallardo.
- TUDOR, A. (1970) “Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism” en *Screen*, Vol. 11, nº6, 1970.
- WILLIAMS, L. (2005) “El melodrama melancólico: el dolor y las relaciones homosexuales perdidas en el cine de Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* de F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (eds.), 307-317. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

GUSTOS Y SABORES DEL ALMODRAMA

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL Y ANNA MARIA BALOGH

1. DE GUSTOS, DELEITES Y PLACERES

El término gusto tiene varias acepciones. Puede significar el sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, el sabor que tienen las cosas o el deleite que se experimenta con algún motivo o se recibe de algo. Claro que el gusto, en cuanto tema, es algo universal en lo que se refiere a la relación que el animal humano tiene con el mundo a través de su cuerpo, pero eso no quiere decir que el gusto se manifieste de la misma forma, o sea, hay que apostar al principio de que cada cultura posee maneras propias de domesticar los instintos naturales de los seres, pues es evidente que el gusto, entendido, por ejemplo, como sabor, tiene sus raíces en experiencias vitales muy singulares. Por eso, en el marco de la semiótica, el sabor de las cosas se expresa, forzosamente, mediante un sistema de connotación. Vale decir, por consiguiente, que el significante que representa el significado del sabor que pueda tener un alimento, pongamos por caso, constituye una forma expresiva que oculta el sentido originario de ese alimento.

Esa característica desencadena asociaciones y provoca nostalgias inesperadas. En otras palabras, las formas expresivas del gusto configuran diferentes modalidades de sinestesia difusas a que los sujetos receptores se acercan de manera emotiva. En lo atinente a los signos musicales, las sinestesias se presentan de manera menos opaca y en lo que se refiere a los signos visuales, esa figura se hace más transparente y próxima.

Desde ese punto de vista, la evolución de lo melodramático, definido en los dominios de lo tímico, se intensifica por la variabilidad de soportes –palabras, bandas sonoras, imágenes, etc.–, que evolucionaron en estos últimos años de manera fantástica. Hoy en día, las sinestesias tienen una fuerza extraordinaria, pues no es difícil sugerir el olor de una flor a través de una representación fotográfica de la misma en primerísimo plano y auxiliada por la combinatoria de una banda sonora que evoque la paz o la ternura.

Créase, por lo tanto, una paradoja, cuando afirmamos que la representación del gusto, entendido a partir de las relaciones del cuerpo con el mundo, se realiza a través de un sistema de connotación en el cual el significado más arraigado en lo ancestral se esconde y, conforme las materialidades expresivas ensanchar su campo de acción, esos sentidos se hacen más evidentes. Todo parece indicar que sea así, pero lo tímico favorece, en la jerarquía de una lectura común, las funciones emotivas del lenguaje, y la intensidad que los nuevos soportes propician a esas funciones relegan lo poético a un plano de fondo enrarecido por la voluptuosidad de los deleites sensoriales.

Eso se percibe bien, por ejemplo, en los años de oro del cine mejicano, en los melodramas arquetípicos de Roberto Gavaldón y del Indio Fernández. Pero a lo que consta, el público de esa época se deleitaba ante la ambigüedad de algunos personajes femeninos y sucumbía su razón cuando se veía frente a frente con la belleza de María Félix o Dolores del Río. El deleite, pues, provocado por el melodrama se apoderaba de lo irracional mediante la exacerbación de la función emotiva y, en ese caso, el lector se olvidaba casi completamente de su papel de sujeto-receptor y caía de lleno en la pasividad que las trampas melodramáticas le preparaban.

El gusto latino encontró en esas experiencias un manantial inagotable, un manantial que no sólo servía para generar el arrebató de las masas, sino que también se aprovechaba para imbuir en las mentes del pueblo un conservadurismo adecuado a las ideologías políticas dominantes en aquellos tiempos. Todo eso se ajustaba perfectamente a un molde seguido con rigor por otros medios de comunicación, a un molde que hasta hoy tiene vigencia, como lo atestigua el éxito de las telenovelas. Pero los géneros, aunque tengan rasgos invariables, están sujetos asimismo a los cambios de la historia, y en esos cambios se producen matices que alteran, de alguna manera, el gusto. Claro que, en ese cuadro, el melodrama persiste y continúa moldeando el gusto latino. Pero no se puede negar que sus características clásicas están abiertas a otras posibilidades y, entre ellas, no podemos dejar de señalar que el espectador de una película melodramática puede, de repente, sentir el placer de su lectura cuando, al percatarse de su pasividad, descubre que los sentidos ocultos de las cosas más obvias pueden transformarlo en un sujeto activo.

2. RAÍCES DEL GUSTO MELODRAMÁTICO

Lo que queremos resaltar es el hecho de que, en la paradoja aludida, los sentidos que se ocultan, casi siempre a través de metáforas o sinestias que conducen a lo metafórico, transmiten, muchas veces sin que el espectador se dé cuenta, intensidad a los trazos melodramáticos más evidentes. O sea, es posible lidiar con la hipótesis de que el gusto latino por lo melodramático tiene unas bases más profundas y puede ser una fuente de placer que se concreta en el acto de lectura, en el acto de descubrir que tras la obviedad subyacen significancias más entrañables. Para muchos, el melodrama sería una de las formas estéticas más características de Occidente. En teatro surge después de la Revolución Francesa y tiene, en esos tiempos, fuertes influencias de los espectáculos populares, principalmente de la pantomima. Eso nos lleva a pensar que lo melodramático se hace sugestivo a través del exceso de la gestualidad. La profusión de esa característica trasciende los códigos construidos por la cultura y afecta otros sistemas de signos como, por ejemplo, el vestuario, la narrativa y el cromatismo. De cualquier modo, los gestos exagerados de las representaciones melodramáticas son, quizás, indicios de esas raíces ancestrales a que ya nos referimos.

Así, si anclamos algunas de nuestras ideas en el ya clásico ensayo de Algirdas Greimas titulado *Conditions d'une sémiotique du monde naturel* (1979: 49-91), no nos sería muy difícil, partiendo de la dicotomía gestualidad natural vs. gestualidad cultural, penetrar en los entremedios de lo mítico y de lo lúdico conviviendo con el presupuesto de que el melodrama se realiza en los juegos emotivos que esas dos dimensiones establecen. Por otro lado, teniendo en cuenta la menor o mayor complejidad de los sintagmas gestuales, hay que reconocer, basándose en las ideas de Greimas respecto de esta cuestión, que los signos gestuales que tienen una función mimética y que, a nuestro ver, son frecuentes en las manifestaciones melodramáticas; sirven para exagerar la expresividad, pues un signo gestual mimético no traduce exactamente el contenido de un signo verbal, sino su expresión y, precisamente por ello, siempre puede añadirle a las palabras y a los sonidos otros matices semánticos. Desde esa perspectiva, no hay que olvidarse de que el cine tiene mucho que ver con la pantomima y la gestualidad carnalesca, siempre vista con fuerte "sabor" humorístico, no sólo en América Latina, sino también en muchos otros países. Caso contrario no se entendería la universalidad de las películas de Charlie Chaplin, muchas de ellas emparentadas con el melodrama.

Las raíces entrañables del gusto melodramático nos obligan a abordar este género no como un espectáculo despreciable cuyos niveles culturales serían muy bajos. Creemos que tanto Peter Brook (1976) como Jean-Marie Thomasseau (1984) probaron ya hace tiempo que los procesos melodramáticos —teatrales, cinematográficos o televisivos— rescataron la poesía de ese género de la marginalidad artística. Los latinos sentimos que cuando el espectáculo melodramático nos invita a ser sujetos participantes,

tenemos el placer de vivir las singularidades que caracterizan la individualidad y el derecho de no tener miedo de nuestros sentimientos. Es comprensible que las culturas de herencia latina parezcan tener una especial inclinación hacia el melodrama como lo han apuntado diferentes críticos: Monsiváis (1994) en el cine mexicano, Beatriz Sarlo (1985) en los folletines femeninos de Argentina, Silvia Oroz (1992) en el cine latinoamericano. El hecho de que el melodrama siga persistiendo, con presencia más fuerte en las culturas latinas, nos recuerda la posición de Lotman (1992: 131-145) en lo atinente a la dinámica de las culturas, cuando defiende la tesis de que cualquier cultura nunca mantiene un contacto dialógico con una tradición única, sino que da firmeza y seguridad a sus propias especificidades para contribuir a la construcción de una diálogo auténtico.

Nos parece que los códigos gestuales y sonoros alimentan de manera muy especial las acciones melodramáticas y de ellos provienen sus valores simbólicos. El hecho de que la música prepare el momento dramático no constituye una repetición. Al contrario, esa antecedencia sonora prepara un diálogo entre códigos diferentes y, simultáneamente, monta el plano de la expresión de un sistema de connotación. O sea, la semiosis, en ese plano de la expresión, mima el gusto de los espectadores, pero en su dimensión connotativa el dominio semántico se ensancha y en esos territorios brotan otros sentidos que nos pueden llevar al deleite o al placer de la interpretación. Ese procedimiento nos queda claro, para dar un ejemplo, en el guión de *La flor de mi secreto*. Nos referimos al pasaje en que el creador del personaje nos dice: “A pesar de tener ordenador sobre la mesa, Leo prefiere escribir en su máquina eléctrica, de margarita (o de bola). Le gusta cómo suena. Se ha acostumbrado a ella. El sonido de las teclas le acompaña”. (Almodóvar 1995: 15). El motivo, sin duda, es trivial, pero pierde ese atributo cuando, tanto en el guión como en la película, perseguimos la isotopía sonora. En el guión, cuando Paco rompe sus relaciones con Leo, se nos dice: “Leo permaneció en donde estaba, como robotizada, escuchando una a una las pisadas de Paco, los escalones que le van separando de ella definitivamente”. (Almodóvar 1995: 113). Es significativo que en la película, las escaleras sean de mármol y que el ruido de los tacones de los zapatos del personaje que se separaba “de ella definitivamente” resuenen como golpes fúnebres. Claro, la escena melodramática gana intensidad en el instante en que el espectador capta el sentido que se esconde en tal expresividad audiovisual.

En nuestra opinión, es legítimo, considerando los aspectos dialógicos del melodrama, que el gusto latino se configure como una reacción contra el silencio, una especie de atracción por el barullo en todos los sentidos que esta palabra tiene: confusión, desorden, mezcla de gentes o cosas de varias clases. El bullicio es la sal que los latinos le ponen al silencio para que éste tenga sabor. Y en ese punto, el melodrama metaforiza la algarabía para condimentar el revoltijo melodramático de los códigos puestos en acción: gestos, posturas, gritos, cantos y acción.

3. EL GUSTO DEL ALMODRAMA

De hecho, el tango, el bolero, la samba-canción, las fotonovelas, los folletines impresos, las películas de melodrama, así como las telenovelas confirman que se tiene en este género un paradigma que requiere su conservación. Pero, como sabiamente se ha observado en el *tao*, la única forma de permanecer es cambiar constantemente. Así es que el melodrama permanece, pero siempre un poquito más “salado”, con nuevos matices. Y es precisamente de algunas de estas transformaciones que trataremos ahora.

El melodrama *tout court* es considerado más bien un género muy propio de la cultura masiva y de la cultura popular. Llama la atención, sin embargo, que un cineasta *cult* como Pedro Almodóvar lo conozca tan bien y que lo utilice en sus películas de un modo muy peculiar. Al mismo tiempo que se sirve de los elementos más característicos del género, los está siempre transformando, revisando, dándoles nuevos matices, repensándolos desde un punto de vista metalingüístico y creativo. Basta ver *Entre tinieblas* (1983) para darse cuenta de ello, ya que en la interioridad de un convento, como dice uno de los personajes, están todas las novedades del mundo: desfile de modas, amores descarrilados —y no por eso son menos amores—, un tigre de África —metáfora de todos los instintos—, drogas al por mayor y, claro, un bolero cantado por Lucho Gatica.

Todo esto anticipa muchas de las singularidades de *La ley del deseo* (1987), filme a que Nuria Vidal se refiere de esta manera: “... es un gran melodrama, pero no respeta casi ninguna de las convenciones del género. Hay música, hay emociones pero no hay maniqueísmo, que es una de las condiciones primeras del melodrama. En el melodrama siempre ha habido buenos y malos, ahora no puedes mostrar a los personajes tan simplemente. No hay gente buena o gente mala, todo es más complejo” (1988: 228).

Para esa autora, Almodóvar desnaturaliza el género. Pero tal vez lo que construye el cineasta no sea sencillamente una desnaturalización. Quizás sea más legítimo amarrarse a la idea de que el director inyecta en sus personajes porciones pulsionales arraigadas en los instintos del animal humano y, con eso, le da al género mucho más sabor, pues rescata de los entorpecimientos culturales una posibilidad de degustación que los que vivimos en estos tiempos de comidas prefabricadas no solemos gozar. Ese paladeo del “almodrama” se vincula, si se nos permite acceder a las acciones a que remite el verbo paladear, destacando, entre ellas, la que se refiere a poner en el paladar al recién nacido miel u otra cosa suave, para que con este dulce o sabor se aficione al pecho y mame sin repugnancia. Sugestiva acción que, transformada en metáfora, puede indicar un gesto de las relaciones del sabor con lo melodramático.

4. LAS AMBROSÍAS DE LOS SECRETOS Y LOS DELEITES INTERTEXTUALES

En la película *La Flor de mi secreto* (1995), el polémico cineasta español hace una insinuante ‘movida’ en el melodrama, que atañe tanto a lo literario como a lo fílmico.

La trama gira en torno a Leo, que escribe novelas rosas bajo el pseudónimo de Amanda Gris. Las panorámicas de presentación de la protagonista son preciosas, mientras ella está inmóvil en la cama cual una Bella Durmiente, los movimientos de cámara nos presentan fragmentos de su vida en su habitación: la foto de Paco, su marido, de quien está perdidamente enamorada, su máquina de escribir eléctrica que utiliza para escribir sus exitosas y fantasiosas novelas, muchos libros, todos de literatura de vanguardia, cuyas autoras, como lo dice Almodóvar en su entrevista, *son mujeres siempre contracorriente, muchas veces calificadas de locas*.

Aunque de gustos literarios cultos, la vida de Leo está más bien para el estilo de Amanda (enamoradísima del indiferente Paco) Gris (siempre sola y triste) – los nombres de los personajes de Almodóvar no son propiamente apodos, pues designan valores entrañables–. Su vida es un perfecto melodrama que el cineasta utiliza de forma inteligente para hacer una revisión crítica del género a la que no falta ni siquiera el indefectible triángulo amoroso: Betty, su mejor amiga, y Paco, su querido marido, la traicionan sin que ella se dé cuenta. Como la mayoría de las heroínas de las novelas sentimentales, así como las del melodrama, cuyo ámbito de actuación se limita, en general, al hogar, Leo es totalmente inconsciente de su realidad. La figura de la inconciencia es, de hecho, muy del “gusto” de Almodóvar y aparece con frecuencia en su filmografía. Ramón, el fotógrafo de *Kika* (1993), es cataléptico, y la protagonista de *Habla con ella* lleva una vida vegetativa después de un accidente, personajes simbólicos de algunas características del melodrama pero también de los robóticos seres del mundo contemporáneo.

La discusión de Leo con sus editores después de la entrega de la novela *La cámara frigorífica* –que resume su estado de espíritu en aquel momento, totalmente *dark* y *noir*– parece una escena lapidar para la comprensión de esta visión crítica de Almodóvar en relación con el género, pero, en el fondo, el volumen del libro sobre la mesa connota la voluntad de hacer visible la interioridad frágil de la escritora. Los editores están furiosos con el cambio de estilo de Amanda Gris, contratada para escribir tres novelas al año en la colección “Un amor verdadero”, título que ya lo dice todo. Su jefe vociferante le dice hablando del contrato: “Novelas de amor y lujo, en escenarios cosmopolitas... sexo sugerente y sólo sugerido... deportes de invierno, sol radiante, urbanizaciones, subsecretarios, *yuppies*... Nada de política, ausencia de conciencia social... , hijos ilegítimos los que quieras, eso sí... Final feliz...”.

Varios son los intelectuales que al referirse al melodrama, tienen el concepto peyorativo que externa el editor de las novelas de Leo. Pero Almodóvar transforma esa visión negativa del género y constantemente se sirve del melodrama para expresar su ironía o, entonces, para “carnavalizar”, en el sentido de Bajtín, lo tragicómico y utilizar ese recurso para criticar los valores cristalizados de las sociedades conservadoras o del poder político monolítico. Para algunos críticos, las películas del cineasta manchego no son exactamente melodramas, porque para esos críticos el creador de *Taco*

nes lejanos es incapaz de conseguir los tres objetivos fundamentales de lo melodramático: continuidad dramática del relato o argumento, identificación sentimental con los personajes y gradación musical de las secuencias. Sin embargo, Paul Julian Smith (1994: 126-133) afirma lo contrario, aunque reconoce también que Almodóvar rinde homenaje a una “certain Spanish reading of Hollywood in which unlimited excess triumph over domestic inhibition” (1994: 130).

El modo peculiar que tiene del cineasta de hacer esta revisión crítica del melodrama también conduce, en muchas direcciones, a la evolución de la telenovela brasileña. El género empezó en Brasil con la importación de dramas latinoamericanos, sobre todo de Cuba. El contrato draconiano de Amanda Gris tiene muchas semejanzas con el famoso decálogo de Gloria Magadan; basta cambiar ministros por condes y élites extranjeras, urbanizaciones por castillos o mansiones, la misma inconciencia social, etc. Gloria Magadan era la todopoderosa directora del núcleo de teledramaturgia en los años 60 en la Globo. Con el tiempo, la novela brasileña fue acercándose más a lo cotidiano brasileño, multiplicando tramas y con fuerte inclusión del humor, que relativiza los excesos pasionales del melodrama. Pero esos aspectos son circunstanciales, ya que en el fondo, las exageraciones melodramáticas las traduce metafóricamente el cineasta mediante de una expresividad fílmica en la que intervienen características de casi todos los géneros cinematográficos. Con eso, como se puede comprobar en *¿Qué he hecho para merecer eso?* (1984), el texto audiovisual adquiere una polisemia semejante a las mezcolanzas que se pueden paladear, literalmente, en la Casa de los Azulejos, en la ciudad de México.

A veces, los zumos emanantes de esos amasijos tienen un discreto sabor latino y un suave perfume tropical. Esas metáforas aquí utilizadas –zumos y amasijos– se “sienten” de manera muy particular en *Carne trémula* (1997), principalmente si el espectador se adentra en las urdimbres de la intertextualidad, pues en ella podrá encontrar ambrosías espirituales muy típicas del surrealismo latinoamericano, aunque algunos prefieran emplear la expresión realismo mágico. La sombra de Luis Buñuel está explícita e implícitamente proyectada en la película del director manchego. Basta, por ejemplo, ver con atención las secuencias relativas a la entrada de Víctor en el piso de Elena. En esas escenas se engendra el melodrama y el almodrama de una forma insólita. Almodóvar cita pasajes de *Ensayo de un crimen* (1955) y algunas se ven en la televisión prendida en la sala, pero la más relevante es la que nos remite a la muerte de la institutriz a causa de una bala perdida disparada desde la calle por los revolucionarios mexicanos. En la película de Almodóvar, la bala rebota al haber chocado en una ventana y hiere a uno de los policías. Es significativo observar que en el caso de Buñuel, la bala desmorona una escena melodramática viniendo de fuera para dentro, mientras que en *Carne trémula* la bala viene de dentro y desencadena una serie de situaciones típicas del melodrama almodovariano. O sea, es necesario despellejar el melodrama para sentir el olor de su carne.

5. EL MAL SABOR DE BOCA DE LOS EXCESOS PASIONALES

En *La flor de mi secreto*, la familia de Leo correspondería a este núcleo de humor y comicidad, así como de acercamiento a lo cotidiano popular, en este caso la baja clase media española o la de cualquier país latinoamericano, presumiblemente. ¡Vaya familia! La hermana sacrificada de Leo, peleándose constantemente con la madre vieja, cascarrabias y estreñida, el marido desempleado, Leo ayudando, la hermana ofreciéndole comida sin parar, discusiones que son verdaderas “perlas” de la gracia, de la comicidad de lo cotidiano. No por casualidad Leo le regala su última novela a la hermana... que bien debe necesitar leerla.

La trayectoria melodramática de Leo tiene algunos *turning points* significativos para esa revisión de género. El primero ocurre cuando el flemático Paco viene de licencia del servicio militar desde Bruselas. Leo lo espera ardiendo de pasión y él reacciona con olímpica indiferencia, hasta que por fin se pelean. Leo, desesperada, le pregunta si hay alguna posibilidad de salvar su matrimonio (¡puro melo!) y él se va diciendo un seco y sonoro “¡No!” Leo se hunde e intenta el suicidio tomando montones de píldoras, *turning point* dos. Pero... y de nuevo, puro melodrama, la voz de su madre al teléfono le hace levantarse del tortor y arrojar todo lo que lleva dentro por la habitación.

La escena es un bello ejemplo de la coherencia de la película también en el nivel simbólico –tema tratado más a fondo por Allison (2003)–, aparte de que se puede considerar el melodrama como una vasta galería de pasiones, tanto eufóricas como disfóricas, cuyo análisis en profundidad hubiera hecho las delicias de algunos de los discípulos de Greimas y Fontanille. En su obra *El cuerpo y sus símbolos*, Leloup nos recuerda que el vientre y el pecho unen simbólicamente nuestro universo afectivo, pues Leo, después del puñetazo emocional que ha llevado de Paco no podía sino arrojarse... Otra escena inicial de la película también protagonizada por Leo es importante en los aspectos simbólicos. Amanda Gris escribe sus novelas y recuerda que Leo siempre viste algo que le regaló el marido Paco. En aquel día preciso viste unos botines que la aprietan tanto que tiene que parar de escribir y buscar quien se los quite. El crítico francés dice también que los pies han sido en casi todas las culturas símbolos sexuales, así que la sexualidad de Leo va bastante mal, sobre todo si nos acordamos de que es Betty, la maga traidora, la que le saca los botines. Leloup también nos señala que los pies nos muestran si estamos bien plantados en el mundo, si tenemos raíces. La pobre Leo, en su inconsciencia y sufrimiento no tiene raíces en el mundo real.

Las ricas y plurales modulaciones pasionales de la trayectoria de Leo de la inconsciencia a la conciencia, del melodrama al amor real son bien enfatizadas por Almodóvar a través de los colores. Las pasiones eufóricas siempre acompañadas de colores calientes, sobre todo el rojo. Las pasiones disfóricas siempre acompañadas de colores fríos con predominancia del azul. Aparte de los colores y como conviene en el me-

lodrama, Almodóvar puntúa los frecuentes momentos de tristeza y desesperación de Leo con boleros, sobre todo de Bola de Nieve, los que el cineasta considera como “algo muy popular... el *feeling* cubano, el bolero más personal... el que lleva el ritmo acompasado al de la sangre de quien está cantando”.

La *saison en enfer* de Leo está, pues, llena de boleros, colores y regada de alcohol, hasta que va surgiendo despacito y sin que ella lo note el “príncipe encantado”. Pero no hay que olvidar que estamos en una película de Almodóvar que juega con los clisés del género, así que el príncipe es un hombre de media edad más bien gordito, con un finísimo sentido del humor y de la realidad, significativamente llamado Ángel. Ángel trae al mundo claustrofóbico, melodramático y agobiante de Leo la ‘indefectible ligereza del ser’, del ser que es feliz, normal y que parece estar bien en su piel.

6. PARA SABOREAR UN PLÁTANO HAY QUE QUITARLE LA CÁSCARA

El exceso de lo pasional lleva la trama con frecuencia al extremo opuesto: rápidamente se puede pasar de la pulsión de vida a la pulsión de muerte. La risa, la comicidad, la ligereza de Ángel y de la familia de Leo impiden que la película camine hacia un tal desenlace. La postura crítica de Almodóvar y su gran logro en confrontar la vida de Leo con las novelas de Amanda Gris, la literatura de vanguardia y las novelas sentimentales en la representación de las pasiones humanas. La trayectoria de Leo se mezcla indefectiblemente con sus novelas puesto que es puro melodrama: cuando está sola y añora al marido escribe: “indefensa ante el acecho de la locura...”, cuando está completamente resentida con la frialdad en que Paco la dejó escribe: “Te odio, te odio”. La fantasía y la representación de la trayectoria de una vida supuestamente real, la de Leo, se mezclan y hacen de este complejo tejido un “laberinto de pasiones”.

Ángel, además de personaje, es un *alter-ego* del eclecticismo de Almodóvar mismo, no es inseguro como Leo, no tiene que plegarse a lo políticamente correcto, la nueva plaga de la academia. Como redactor-jefe del suplemento del periódico *El País*, Ángel conoce perfectamente la literatura de vanguardia admirada por Leo al mismo tiempo que está muy a gusto escribiendo críticas favorables a las novelas de Amanda Gris bajo el divertido pseudónimo de Paqui Derma en una alusión a sus michelines. Al mismo tiempo, invita a Leo para escribir en contra de Amanda Gris y .ella lo hace, con furia. Además de todo eso, Ángel escribe en nombre de Amanda Gris cuando ella está demasiado deprimida para hacerlo. Con sus imperfecciones, con su ligereza, su humor y su humanidad, él trae al universo claustrofóbico del melodrama una brisa de realidad transcendida, presente en *Don Quijote*, en *Cien años de soledad* y en casi todas las películas de Buñuel. En fin, el almodrama le pone la salsa a lo melodramático cuando lo despelleja de sus exageraciones y de sus excesos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLISON, M. (2003) *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- ALMODÓVAR, P. (1994) *Conversations avec Frédéric Strauss*. Paris: Cahiers du Cinéma, Éditions de L'Etoile, 1994.
- _____ (1995) *La flor de mi deseo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BROOK, P. (1976) *Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP.
- GREIMAS, A. J. (1970) *Du sens*. Paris: Seuil.
- LELOUP, JEAN-Y. (1998) *O corpo e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Vozes.
- LOTMAN, J. M. (1992) *La semiosfera*. Venecia: Marsilio.
- MONSIVÁIS, C. y BONELL, C. (1994) *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro.
- OROZ, S. (1992) *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo.
- SARLO, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.
- SMITH, P. J. (1994) *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. New York: Verso.
- VIDAL, N. (1988) *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.

EL BOLERO Y LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

MARÍA DEL CARMEN DE LA PEZA

1. EL AMOR Y EL EROTISMO EN EL BOLERO

El tema central del bolero son las relaciones amorosas, específicamente las relaciones erótico-sexuales entre los enamorados, que eran siempre un hombre y una mujer. En los boleros de los años 30, 40 y 50, las expresiones alusivas a la sexualidad, que hoy nos suenan muy *indirectas* y *tenués*, entonces resultaban *fuertes* y *atrevidas*.

En el bolero, el sujeto expresa sus deseos, en un discurso elíptico, con metáforas que remiten indirectamente a la sexualidad y al código del amor pasión, como se puede apreciar en las siguientes expresiones: “Quiero [...] la llama embriagadora del beso tuyo que me turba la razón”;¹ “Tengo [...] una sed infinita de amarte [...] deseo de tenerte [...] quisiera [...] besarte con el desvarío de mi pasión”;² “[...] ansia fuerte y loca/ de estrecharte en mis brazos/ y de morder tu boca con desesperación”.³

En otras expresiones el sujeto pasa de la expresión de deseo a la demanda, e igualmente remite a la intimidad amorosa: “Abrázame así [...] Acércate a mí”;⁴ “Déjame [...] saciar los antojos de mi frenesí”;⁵ “Bésame con frenesí”;⁶ “Quiéreme hasta la locura”.⁷ En el bolero, el amor pasión se describe o califica como “veneno mortal [...] ansiedad que quema [...] fuego fatal”,⁸ “loca pasión”,⁹ “amor salvaje”,¹⁰ “furia salvaje”,¹¹ “besos de fuego [...] llama embriagadora”,¹² “llama de un volcán”.¹³ La intimidad se describe de manera muy general, como beso y abrazo, y se califica como frenesí y locura. Todas estas metáforas hacen referencia a la sexualidad, al

deseo y a la entrega de manera eufemística, evitando las alusiones más directas al cuerpo y sus secreciones.

2. CARACTERIZACIÓN DE LOS LUGARES FEMENINOS Y MASCULINOS EN EL BOLERO

En el bolero, al igual que en la lírica cortesana del siglo XVI o en la lírica romántica del siglo XIX, la actitud misógina del hombre frente a la mujer es frecuente. Ya sea que se exprese abiertamente por despecho ante el desprecio de la mujer o que emerja veladamente como elogio a la belleza femenina (Báez 1969: 31-32).

En el bolero el hombre es el sujeto activo de manera predominante. El hombre se constituye como sujeto de la acción amorosa, canta, declara, describe, juzga. Él es el que enuncia, el que nombra a la mujer y, a la vez, el que no debe ser nombrado, y en la Biblia el innombrable es Jehová, Dios. En el bolero, generalmente el hombre tiene el poder del ejercicio privilegiado de la palabra. Un ejemplo de ello se puede ver en las siguientes estrofas: “Si eres la callejera qué me importa/ si mi cariño tornó tu estigma en felicidad”,¹⁴ “No importa que te llamen perdida/ yo le daré a tu vida... la verdad de mi amor”.¹⁵ Queda de manifiesto que solamente el hombre, con su amor y con su reconocimiento, tiene el poder de devolver a la mujer su dignidad perdida.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL BOLERO

En la investigación mencionada se pudo observar asimismo que en el bolero la mujer se ve concebida de maneras distintas. Por un lado, la mujer se constituye en el objeto del deseo masculino. Es aquello de lo que se habla en el bolero. A la mujer se le atribuye la función pasiva de obedecer, decorar, cuidar, responder. Socialmente, ha sido reducida al silencio y, por consiguiente, a las estrategias no verbales de seducción, siempre imprecisas, engañosas y ambiguas. Por otra parte, se la describe tanto como un ser bello, un ángel o una reina o como una prostituta.

Desde el romancero tradicional se han utilizado ciertas metáforas para hablar de la belleza femenina. La imagen de la mujer se constituye a partir de adjetivos calificativos y del uso intensivo de la metáfora. Mediante dichos mecanismos se va construyendo un conjunto de representaciones culturales de lo femenino. La femineidad se articula en torno a los semas: fragilidad y delicadeza, como las flores; dulzura, como la miel; sensualidad y suavidad, como el raso y la seda; fragancia y pureza, como el perfume de las flores. Entre otras metáforas, podemos mencionar las siguientes: “rosa gentil”,¹⁶ “perfume de gardenias”,¹⁷ “Flor de alborada”,¹⁸ “capullito de rosa”¹⁹.

Desde la perspectiva del bolero, la mujer debe ser inaccesible como los dioses o como los astros, de “virginal pureza”,²⁰ “místico candor”,²¹ “un ángel”²² o “una reina”.²³ Si no cumple con esa norma social, se la considera una prostituta.

La figura de la prostituta fue codificada en las canciones en la tensión entre dos polos, como mujer víctima del engaño y del abuso sexual masculino: “Flor de azalea... que la vida en su avalancha te arrasó”;²⁴ “¿Por qué te hizo el destino pecadora si no sabes vender el corazón?”;²⁵ “Si tuvieras un cariño verdadero tú serías tal vez distinta”.²⁶ O, por el contrario, es una mujer que engaña a los hombres con sus seducciones y finalmente los traiciona: “Hipócrita... perversa/ te burlaste de mí”,²⁷ “eres mala y traicionera/ tienes corazón de piedra”,²⁸ “las palabras de una mujer sólo saben engañar”,²⁹ “toda mujer bonita/ será traidora”.³⁰ En síntesis, la *doxa* advierte: “Dale amor a una mujer/ y verás cómo te paga/ o te engaña, o te empalaga/ o se busca otro querer”.³¹

4. EL BOLERO COMO DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN

La canción de amor como dispositivo de enunciación ofrece lugares para ser ocupados por distintos sujetos, hombres y mujeres, en las relaciones amorosas. El bolero, canción de amor, es un acto de enunciación en primera persona, mediante el cual el sujeto toma la palabra, ya sea para hablar de sus sentimientos, para interpelar o dialogar con el tú o para relatar o describir una historia amorosa. El bolero como dispositivo de enunciación prescribe y/o proscribire las cosas que pueden ser dichas acerca del amor y las relaciones amorosas.

En el bolero, el modelo amoroso de identificación legítima fue la relación de pareja monogámica y heterosexual. De acuerdo con los resultados arrojados por el análisis del corpus de canciones, quedó claro que “el bolero permite de manera privilegiada una forma de juego amoroso entre sujetos de sexos distintos, y excluye y censura las relaciones entre sujetos del mismo sexo” (De la Peza 2001: 61). No obstante, según quedó de manifiesto en la investigación citada, el bolero como dispositivo de enunciación en primera persona no tiene marca de género y, por lo tanto, permite distintas formas de uso, como señala Zavala, “permite que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual u homosexual” (Zavala 1991: 76).

Algunas cantantes, como Chavela Vargas, han aprovechado el carácter transitorio del lugar neutro de la enunciación para dirigir su canto a destinatarias del mismo sexo, como se expresa claramente en su ya mítica canción “Macorina”, grabada por Orfeón en 1961: “Después, el amanecer /que de mis brazos te lleva,/ y yo sin saber qué hacer/ de aquel olor a mujer,/ a mango y a caña nueva/ con que me llenaste/ al son caliente de aquel dancón/ Ponme la mano aquí Macorina/ ponme la mano aquí...”. Como señala la propia Chavela Vargas (2002: 69):

“*Macorina* produjo, en su época, algún morbo. Lo explicaré: una mujer, Chavela Vargas, cantaba una canción como aquella y apretaba los dientes y susurraba cuando seducía a la joven y la piropaba: “Ponme la mano aquí, Macorina... que al ver tu talle tan fino/ las cañas azucareras/ se echaban por el camino,/ para que tú.../ Ponme la mano aquí, Macorina”.

5. EL AMOR Y EL EROTISMO EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

A diferencia del bolero, la canción romántica moderna utiliza un lenguaje mucho más abierto y directo al describir los cuerpos y los encuentros amorosos. Un primer análisis permite constatar el uso de nuevas metáforas para hablar de las relaciones amorosas. Luis Eduardo Aute, en su disco “Alevosía”, del sello EMI, Virgin Records España S.A. 1995, presenta una canción que se denomina “Mojándolo todo”, cuya letra se inspira en un verso de Paul Eluard que dice “... sexo líquido, universo de licor”.

La canción de Aute se puede clasificar en el género de “poesía erótica”. El tema es el acto amoroso que realizan un hombre y una mujer. La canción está estructurada en cuatro estrofas y estribillo. En ella, el sujeto que enuncia es un hombre, el cual mediante el uso de un lenguaje poético lleno de aliteraciones y paronomasias como incita/ invitas, delatas/ dilatas, zumos y zumbidos, olas y alas, espumas y plumas, juega entre la expresión a la vez directa y figurada del encuentro erótico.

En las dos primeras estrofas habla de la mujer y de su cuerpo y en tercera y la cuarta habla del hombre, en los siguientes términos: “Tendida,/ con los muslos/ como alas abiertas, /dispuestos al vuelo [...] Húmedas llamas/ los labios que con tus dedos/ delicadamente delatas, dilatas para mí [...] Mi boca/ besando tus labios incendiados [...] lamiendo la miel salada que te fluye/ y quema mi lengua que vibra [...] Mis alas/ de cera batiendo, combatiendo tu fuego...”. Como se puede apreciar, ya no se habla sólo de besos y abrazos, aquí se alude de forma más directa a los cuerpos.

Al final de cada estrofa se repite el estribillo: “Mojándolo todo... volando con universos de licor...”, aludiendo al semen y a los fluidos vaginales. Asimismo, se describe el órgano sexual femenino y sus fluidos con metáforas como “cueva del milagro”, “lácteas vías y negros agujeros”, “jardín del Edén”, “pétalos de carne”, “incandescente fuente” y “lechosa lava”. Como en el bolero, en esta canción se sigue utilizando la metáfora del fuego para hablar del amor pero en nuevas combinaciones. Gracias al contraste que imprime el uso de dos elementos contrarios como incandescente fuente o lechosa lava en una relación de coordinación-determinación, las metáforas adquieren una gran fuerza expresiva.

6. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS LUGARES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

Un primer análisis de la canción de amor contemporánea muestra la existencia de algunas transformaciones en la retórica de lo amoroso en la forma transitiva y más flexible en que conciben los lugares femeninos y masculinos. Por ejemplo, en la canción antes mencionada de Aute se puede apreciar un intercambio de roles pasivo/activo entre hombre y mujer. Si bien es cierto que el hombre sigue siendo el sujeto de la enunciación, en las dos primeras estrofas el sujeto narra el intercambio amoroso poniendo el énfasis en el papel activo de la mujer y sus juegos de seducción con verbos como in-

citar, invitar, mostrar, mientras el hombre adopta el rol pasivo que se manifiesta en las expresiones: *me incitas, me invitás*. En las dos estrofas siguientes, el papel activo pasa de nuevo al hombre. Como se puede observar en el pronombre *mi* junto al nombre boca o *mís* junto al nombre alas y el uso de los verbos en primera persona. El sujeto relata su participación más activa en el acto amoroso como un proceso de gradación creciente, mediante el uso de los verbos en gerundio: *besando y lamiendo*, que utiliza en la tercera estrofa para pasar, en la cuarta, a los verbos: *batiendo y combatiendo*, los cuales tienen una connotación más fuerte y violenta, aludiendo al orgasmo. El falo, la penetración y el momento del clímax se describen, de forma mucho menos directa que cuando se habla del cuerpo de la mujer, mediante las metáforas siguientes: “Icaro volando tan alto... tan alto, /que a punto de entrar en el jardín del Edén/ fundido su vuelo por tu derramado sol/ cae, como el ángel exterminado/ al mar de los naufragios,/ mojándolo todo...”. Si bien en esta canción el hombre sigue siendo el que toma la palabra principalmente y a él le corresponde un papel más activo que el de la mujer, cuya actividad es de carácter más bien seductor y receptivo, la mujer adopta un papel activo en la seducción y no por ello se le otorgan los atributos de mujer fatal o prostituta.

Por su parte, Fito Paéz, en su disco “El amor después del amor”, editado por Warner Music, Argentina 1992, presenta una canción denominada “La balada de Donna Helena”, cuyo tema central es el relato en primera persona de un encuentro amoroso fugaz entre un hombre —el que relata— y una mujer, Donna Helena. La canción está integrada por cinco estrofas, dos de ellas con un contenido explícitamente erótico, sexual. El sujeto cuenta su experiencia: un hombre que es seducido por una mujer en un auto. Ella adopta el papel sexualmente activo, tradicionalmente reservado para el hombre: “Empezó a recorrerme con su boca y no estaba mal/ y su lengua parecía casi como loca vamos a chocar...”. A diferencia de la canción de amor tradicional y particularmente del bolero, la mujer actúa como sujeto frente al hombre, quien se constituye en objeto. En esta estrofa se alude al cuerpo del hombre, específicamente al falo —aunque no se le nombra— como objeto del deseo femenino: “y bajó mis pantalones sin apuro/ y tragó, tragó, tragó y había algo puro”. El hombre, por su parte, adopta una actitud receptiva que se expresa en el uso de la voz pasiva y en el clímax amoroso, el orgasmo aparece como pérdida de la identidad y el extravío que se asocia con la muerte: “me quemó con la luz de un super flash/ y algo extraño comenzó a sudar/ y tan pronto desapareció este mundo/ y así fue como me fui del mundo”.

7. IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

También existe otro tipo de canciones con carácter más romántico, como “El breve espacio en que no estás”, de Pablo Milanés, que se publicó en el volumen II del disco: Querido Pablo, producido por BMG Ariola Eurodisc, S.A. en 1992, en donde se presenta una imagen de la mujer muy distinta a la que proyecta el bolero, como se

puede apreciar en la siguiente estrofa: “rompe todos mis esquemas/ no habla de uniones eternas/ más se entrega cual si hubiera/ sólo un día para amar”.

Asimismo, se presenta una concepción más libre de la sexualidad femenina, que rompe no sólo con el estereotipo tradicional de la mujer santa o prostituta, sino que también rompe con el mito de la virginidad y la fidelidad femeninas propuestas por el bolero: “la prefiero compartida/ antes que vaciar mi vida/ no es perfecta más se acerca/ a lo que yo simplemente soñé”. La libertad sexual de la mujer no se ve valorada negativamente.

8. LA CANCIÓN DE AMOR HOMOSEXUAL: EL SILENCIO, EL SECRETO Y EL ESTIGMA

En la canción de amor contemporánea, si bien el modelo de relación de pareja dominante y legítima sigue siendo la pareja heterosexual, el tema de las relaciones homosexuales tanto femeninas como masculinas empieza a aparecer de manera explícita en las canciones que se transmiten en los medios masivos de comunicación. Sin embargo, todavía aparecen como relaciones socialmente estigmatizadas, en busca de legitimación. El grupo español Mecano, en un disco doble producido por el sello BMG Music Spain S.A. en 1998 y distribuido por BMG Entertainment México S.A. de C.V., presenta dos canciones que abordan el tema de la homosexualidad. La primera canción que nos interesa es del viejo repertorio del grupo, se denomina “Mujer contra mujer” y habla del amor entre mujeres. La otra, del nuevo repertorio, se titula “Stereosexual” y se refiere explícitamente a las relaciones amorosas, erótico sexuales, entre hombres. “Mujer contra mujer” es una balada romántica que se compone de dos estrofas y estribillo. La primera estrofa es un breve relato acerca de “dos mujeres que se dan la mano” y añade más adelante: “luego a solas tras las manos el resto de la piel”. Es la historia de una relación erótico-sexual entre mujeres que se realiza en un mundo que estigmatiza la homosexualidad y la confina al secreto, según indica el verso “un amor por ocultar”. El relato abre dos espacios, uno íntimo, privado “aunque en cueros –refiriéndose al amor– no hay donde esconderlo” y otro público: “lo disfrazan de amistad cuando salen a pasear por la ciudad”. El amor entre mujeres se experimenta como un estigma, algo que desacredita, algo que produce vergüenza y, por lo tanto, hay que mantenerlo en secreto. En la segunda estrofa, el narrador introduce dos situaciones hipotéticas. En la primera toma el lugar de testigo del amor lésbico que se hace público: “si equivoco la ocasión/ y las hallo labio a labio en el salón”, frente a lo cual adopta una actitud de respeto utilizando la sentencia evangélica: “no estoy yo por la labor/ de tirarles la primera piedra”, y más adelante reafirma su postura “ni siquiera me atrevería a toser”, rechazando con ello cualquier forma de reprobación, por moderada que sea, como la tos que utilizan algunas madres y maestros para llamar al orden a sus pupilos. Mediante una segunda oración condicional el narrador adopta una postura hipotética de desacuerdo “si no gusto ya sé lo que hay que hacer”, mediante

un argumento incompleto deja entrever la necesaria tolerancia ante las diferencias cuando concluye: “Y con mis piedras hacen ellas su pared”.

Además del relato que se despliega en las estrofas, en la primera parte del estribillo podemos distinguir las voces de los personajes, citadas por el narrador mediante la forma de discurso indirecto: “una opina que aquello no esta bien... la otra opina que qué se le va a hacer”; a dichas voces se añade el comentario del narrador: “lo que opinen los demás está de más”. Las distintas voces del narrador como testigo y las voces de las participantes manifiestan la relación conflictiva y polémica entre las mujeres que se aman en relación con las expectativas sociales, las cuales pretenden imponer las relaciones heterosexuales como norma general. En la segunda parte del estribillo que se repite después de cada estrofa se habla de un amor incontenible, inevitable, mediante una metáfora que se formula como pregunta retórica en forma exclamativa y a la cual se le imprime un tono imperativo: “Quién detiene palomas al vuelo/ volando a ras de suelo/ mujer contra mujer”. Para terminar la canción, se repite musicalmente la melodía de las estrofas para concluir con el estribillo, el cual a la vez se repite dos veces con una intensidad creciente, como un himno, clímax expresivo de la canción: “Quién detiene palomas al vuelo/ volando a ras de suelo/ mujer contra mujer”.

La canción confronta las distintas voces que constituyen la identidad de la subjetividad lésbica: por un lado el amor, la pasión y el deseo incontenibles y, por el otro, las voces sociales externas e incorporadas en ellas mismas y que las estigmatizan. Voces que, por otra parte, se ven cuestionadas en la propia canción. La segunda canción a analizar se denomina “Stereosexual”. El título mismo se constituye en un juego de palabra entre heterosexual y homosexual. Stereo remite a la vez a sonoridades múltiples y, metafóricamente, a relaciones también múltiples: ni homo ni hétero, sino stereosexuales. La estructura dramática de la canción nos recuerda la tragedia griega en dos dimensiones. Primero, por el tema mismo de la canción, que pone en escena el conflicto existencial del personaje, y luego por la presencia del coro que cumple la función de voz de la conciencia tanto del sujeto como de los espectadores. La canción se estructura en tres estrofas que alternan con el coro. Las estrofas adoptan la modalidad de relato autobiográfico.

En la primera estrofa se plantea el conflicto: el protagonista del drama, al despertar de una borrachera, descubre que durmió con un hombre y cree haber perdido su identidad “heterosexual” a causa del alcohol: “Cuando me desperté/ y vi a otro tío acostao/ de espaldas a mi lao/ me dije pavo este quién es/ luego ya razoné/ la culpa es del alcohol/ debí mezclar ayer/ hasta volverme maricón”. En la segunda estrofa, el protagonista-narrador da por hecho su cambio de identidad sexual y se plantea algunas consecuencias de asumirse como *gay*: “Con mi novia no sé/ creo que se lo diré de forma gradual/ para que no se sienta mal/ pero por el squash/ es mejor no volver/ no sea que un día en las duchas/ no me pueda contener”. En la última estrofa se produce el desenlace del drama como “proceso de develamiento de la identidad” (Trías 1974

[1993]: 105), cuando su pareja nocturna despierta, el protagonista descubre que no era un hombre como creía sino una mujer y, por lo tanto, el drama ha ocurrido sólo en su imaginación: “Cuando me había hecho a la idea/ el varón no despertó/ y resultó ser una tía con el pelo a la López Jones/ y aunque ya se fotocopia/ por delante y por detrás/ a mi me sale más a cuenta/ por un lado nada más”. El estribillo, por su parte, consiste en un diálogo que se establece entre el protagonista y el coro: “y qué dirán de mí/ dirán que eres gay/ lo tendré que asumir/ No te apures rey/ me aceptarán tal cual/ verás como si/ Stereosexual/ y por el otro lao/ por el lao de atrás/ no debe estar tan mal/ pero si es normal/ si hay tanto personal/ pruébalo y verás”. En el diálogo con el coro aparece en los primeros seis versos la ambivalencia del sujeto en torno a su propia identidad sexual, el temor al rechazo y la respuesta tranquilizadora del coro. Los siguientes seis versos son expresión del estereotipo de las relaciones homosexuales masculinas como coito anal y el reconocimiento de la homosexualidad como una práctica normal, bastante generalizada y claramente deseable.

Entre el bolero y la canción de amor contemporánea se puede apreciar un trayecto que va del silencio al que ha sido condenado el amor homosexual como inefable, que no puede ni debe ser dicho, hasta la posibilidad de ser nombrado. Si bien es cierto que gracias a la confrontación del discurso heterosexual ejercido desde los movimientos lésbico y gay se ha logrado romper el silencio, nombrar las cosas, descubrir lo oculto, creo que todavía no es posible hablar de una canción *de* amor homosexual propiamente dicha. Las canciones que abordan el tema se acercan más a una canción *sobre* el amor homosexual. Para sostener esta afirmación es necesario entender la diferencia entre canciones de o sobre el amor homosexual. La canción *de* amor homosexual sería aquella que ha sido producida, amasada desde la experiencia del amor ya sea entre mujeres o entre hombres como una canción emitida desde la experiencia propia, en primera persona, y:

... como producto de cambio en las condiciones sociales y en la lucha social, [en donde] ciertas palabras empiezan a surgir, a brotar, y van configurando un universo discursivo que parece más autónomo, más propio, incluidos algunos elementos que podrían entenderse desde un comportamiento o desde las estrategias, pero como si fueran producto no sólo de la práctica homosexual, sino de la producción del lenguaje (Jitrik 1993: 313).

En cambio, la canción *sobre* el amor homosexual es aquella producida en tercera persona, como un relato o una descripción formulada desde una mirada externa, ya sea propiamente externa o incorporada como estigma. La experiencia homosexual se configura en la canción de amor todavía desde la experiencia del estigma, en donde el sujeto estigmatizado vive su calidad de homosexual, cuando ésta es conocida, como ser desacreditado, y cuando no es conocida, como desacreditable. El estigma es un atributo profundamente desacreditador, pero más que un atributo, el estigma es un término relacional: “un atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede

confirmar la normalidad de otro” (Goffman 1963 [1989]: 13). Como señala Claudia Hinojosa (1993:276):

las caricaturas que se han inventado socialmente en torno a las lesbianas y los homosexuales han sido una forma eficaz de colocar la homosexualidad en un punto de referencia fijo que explique y alumbre las relaciones amorosas sanas y normales [...] así, el mito de la normalidad se mantiene vivo diariamente, ejerciendo su poder y su control tanto sobre los normales como sobre los anormales.

9. A MANERA DE CONCLUSIÓN

A partir de la comparación que hemos realizado entre el bolero y la nueva canción de amor, es posible observar que existen nuevas canciones en las cuales se manifiestan cambios en la concepción de las relaciones amorosas entre compañeros de distinto o del mismo sexo, así como una mayor apertura para hablar del erotismo, la intimidad y el cuerpo. Es importante señalar que tanto el bolero y estas nuevas canciones de amor coexisten y se transmiten en los medios masivos de comunicación. Asimismo, hasta ahora las concepciones más convencionales de los roles femeninos y masculinos y de las relaciones amorosas heterosexuales que propone el bolero han sido retomadas por la balada contemporánea, la música pop y el rock y siguen siendo dominantes. Por ello, como conclusión de este trabajo surgen algunas preguntas importantes. ¿Hasta qué punto los cambios observados en la nueva canción romántica están hablando de cambios de comportamiento entre las parejas? ¿En qué medida los impulsos de cambio de las nuevas generaciones se concretan en cambios a largo plazo en las definiciones sociales del amor y las relaciones amorosas? En síntesis, cabría preguntarse cuáles son los alcances que tienen las nuevas concepciones de lo amoroso propuestas por la canción de amor contemporánea en la educación sentimental de las nuevas generaciones en México y América Latina.

NOTAS

- ¹ DE JESÚS, Benito. “Besos de fuego”.
- ² CORTÉS, Tito. “Deseo”.
- ³ VALLADARES, Miguel. “Este amor salvaje”.
- ⁴ CLAVEL, Mario. “Abrázame así”.
- ⁵ DALMAR, Álvaro. “Solo un minuto”.
- ⁶ DOMÍNGUEZ, Alberto. “Frenesi”.
- ⁷ GREVER, María. “Júrame”.
- ⁸ BRUNI, A./CORTÁZAR, E. “Ansiedad”.
- ⁹ VIDAL, Alex. “No podré olvidarte”.
- ¹⁰ VALLADARES, Miguel. “Este amor salvaje”.
- ¹¹ CORTÉS, Tito. “Deseo”.

- ¹² DE JESÚS, Mario/Villoldo, Ángel. “Besos de fuego”.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ CRESPO, Carlos. “Callejera”.
- ¹⁵ NAVARRO, Chucho. “Perdida”.
- ¹⁶ HERNÁNDEZ, Rafael. “Perfume de gardenias”.
- ¹⁷ LECUONA, Ernesto. “Como arrullo de palmas”.
- ¹⁸ SIMONS, Moisés. “Marta”.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ HERNÁNDEZ, Rafael. “Perfume de gardenias”.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² FLORES, Pedro. “Irresistible”.
- ²³ SALAS, Adolfo, “Es mi Reina”.
- ²⁴ GÓMEZ URQUIZA/ESPERÓN, M. “Flor de azalea”.
- ²⁵ LARA, Agustín. “Pecadora”.
- ²⁶ MALDONADO, Fernando Z. “Amor de la calle”.
- ²⁷ CRESPO, Carlos. “Hipócrita”.
- ²⁸ CURIEL, Gonzalo. “Traicionera”.
- ²⁹ ESPARZA OTEO, Alfonso. “Mentirosa”.
- ³⁰ JIMÉNEZ, Nico. “Nobleza”.
- ³¹ CORTÁZAR/ARCARAZ. “El que pierde una mujer”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÁEZ, Y.J. (1969) *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: Colegio de México.
- DE LA PEZA, C. (2001) *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Porrúa.
- GOFFMAN, E. (1963) *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New Jersey: Prentice-Hall. Traducción española por Leonor Guinsberg: *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- HINOJOSA, C. (1993) “El amor al que le cambiaron de nombre y no ‘el amor que no se atreve a decir su nombre’: los excesos del discurso del amor heterosexual” en *Las palabras dulces. El discurso del amor* de N. Jitrik (comp.) 271-278. México: UNAM.
- JITRIK, N. (1993) *Las palabras dulces. El discurso del amor*. México: UNAM.
- TRÍAS, E. (1974) *Drama e identidad*. España: Destino, 1993.
- VARGAS, CH. (2002) *Y si quieren saber de mi pasado*. España: Santillana.
- ZAVALA, I. (1991) *El bolero. Historia de un amor*. España: Alianza.

“LARGO TUS LÁGRIMAS BLANCAS Y ME VOY” *

UNA CONVERSACIÓN ENTRE EL MELODRAMA Y LA GENERACIÓN DEL 60

SILVIA OROZ

Parece una paradoja que el momento actual, más oscuro y menos transparente según Vattimo, permita recolocarnos y cambiar de lugar para re-ver fenómenos culturales de gran significación. Bienvenida esa “confusión”. Los elementos que dictaban nuestra aceptación subjetiva con las “necesidades” objetivas de la cultura están entrando en colapso ante los cambios estructurales e institucionales. El propio transcurso identificatorio, a través del cual nos arrojamos en nuestras identidades culturales, se volvió más provisorio, variable y complejo. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias no reunidas en función de un “yo” coherente. Y así es el panorama cultural donde construimos nuestros objetos a analizar, donde los re-pensamos y re-colocamos.

A sesenta años aproximadamente del desarrollo del género melodrama en nuestra cinematografía y a cuarenta del surgimiento de la llamada generación del 60, cuando ese pasado cinematográfico corresponde ya a la historia del tiempo presente, o sea, se articuló en memoria para manifestarse como tal, estableceré una charla entre ambos. Ese diálogo melodrama-generación del 60, caerá fundamentalmente entre melodrama-*Dar la cara* por ser este un filme emblemático que replica al género explícitamente. En el personaje de Pablo Moret, el hijo de un productor de géneros, Martínez Suárez, señala las diferencias entre lo “viejo” y lo “nuevo” en el cine argentino.

Es interesante notar que los hacedores de melodramas eran una generación constituida por inmigrantes o hijos de estos. Tinayre (francés); Amadori (italiano), Soffici (italiano) y otros más. No frecuentaron círculos muy intelectuales. Eran prácticamen-

te pioneros que estaban apostando a la modernidad del cine, o sea, a la revolución industrial en el área del espectáculo (Hauser 1977). Plasmaron la sintaxis y ayudaron a dar forma al negocio cinematográfico. Sin olvidar que estaban en sintonía de clase con su público (Oroz 1999).

Muy diferente de sus sucesores, que son todos nacidos en Argentina; la excepción sería el chileno Lautaro Murúa. Ese hecho hace que la relación con el país sea, entonces, diferente; se es más “dueño”. Hay una noción, no declarada, de me pertenece/le pertenezco. Y eso modifica radicalmente la visión del mundo y el lugar desde el cual se va a hacer cine. Sin descontar que casi todos acabaron el secundario y coquetearon con alguna facultad. Estaban también integrados a círculos intelectuales. Y, sobre todo, fueron la primera leva de cineastas que se formó en la Cinemateca y los cineclubes. Por lo tanto, son los primeros hombres de cine en tener a este como una referencia más o menos organizada. Esas dos formas de hacer cine estaban enraizadas en la experiencia cultural de ambos grupos.

Mientras los pioneros se concentraron en el mito, o sea en el relato popular, la generación del 60 eligió dar cauce a un relato en que la “verdad” era la conductora dramática y la razón de ser estética. El ejemplo emblemático es Torres Ríos/Torre Nilson, padre e hijo, que construyeron su cine desde lugares diferentes. Cuando en *Dar la cara* le es mostrado un libro a Pablo Moret, este es *El juguete rabioso* de Arlt. Los años 60 y su re-valorización de lo nacional. Si un libro hubiera sido mostrado a un personaje del cine anterior, hubiera sido un clásico de la literatura universal: Balzac, Zola, Dostoyevski. Y es comprensible; los hacedores de melodramas creían en la cultura “universal” como una forma de distinción de clase. La generación del 60 debía deconstruir esas preferencias. Ahora era Girondo, Arlt.

1. LA NARRACIÓN... “PERO A MÍ EL CINE ARGENTINO, FRANCAMENTE”

Los sitios de ambas generaciones están delimitados cuando en el filme de Martínez Suárez se desarrolla este diálogo:

Pablo Moret: Esta noche estrenamos, venís.

Medina Castro: Me gustaría, pero a mí el cine argentino, francamente.

Pablo Moret: Estamos haciendo cosas buenas...

Lo que a Medina Castro no le gusta es la marca de las grandes formas romanescas del siglo XIX. Griffith reivindicó a Dickens para probar la relación entre cine y narrativa literaria clásica. El personaje no quiere saber nada de las técnicas cinematográficas al servicio de la claridad, de la coherencia narrativa, la homogeneidad, la linealidad. De la sucesión de escenas y secuencias que se da en una dinámica de causa y efecto clara y en progresión. “El melodrama, como la generalidad de las narrativas populares, se construye en la bipolaridad bien/mal; amor/odio; amor/deber; pasión/poder.

Bipolaridad que no excluye lecturas y contra-lecturas. Negar las mismas supone una negación autoritaria a las mediaciones (Martín-Barbero 1987) entre género/individuo/grupo social. A la cultura occidental hegemónica, sustentada a partir del razonamiento socrático de la búsqueda de la verdad única, le es difícil asimilar narrativas vinculadas a la “movilidad” de las mediaciones, donde la verdad absoluta se relativiza (Oroz 2004). Y Medina Castro no está interesado en el género, en el relato estructurado a través de normas y patrones. Él está apostando a una narración en que la intriga tenga menos valor que la descripción de la sociedad. Él está amando el neo-realismo italiano. Y no es para menos. Pero Medina Castro no sabía de las lecturas y contra-lecturas del género, simplemente porque en los 60 esa perspectiva teórica estaba en formación; y el mito estaba lejos del campo intelectual de esa generación. Según John L. Fell (1997): “No se puede dejar de lado tan fácilmente el melodrama al menos cuando apele para dispositivos alegóricos y psicológicos y no en tanto operativos, en la conciencia del hombre occidental. Cuando esto ocurre el melodrama es percibido con conflictos no estereotipados que, de alguna forma, tendrían que ser resueltos por el enfrentamiento”. Y Carlos Monsiváis (1992) dice: “La cultura urbana ve al cine y al melodrama como instrumento de comunicación interna: marca los límites de la sociedad, informa de las combinaciones perfectas del habla y gesticulación, sustenta la nueva comicidad citadina y, sobre todo, actualiza el melodrama –tarea para la que son imprescindibles los mitos y los personajes–, que requiere un público formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia y la sociedad”.

Los géneros son formaciones fluctuantes, que como un camaleón, se acomodan a los diferentes momentos histórico-culturales, informándonos sobre ellos a través de las innumerables lecturas y contra-lecturas. Es interesante destacar a ese respecto que los públicos latinoamericanos y argentino supieron leer esos mensajes y contra-mensajes en los primeros 30 años del sonoro mucho mejor que las elites. Porque la imagen, otra forma de lectura, que no es más ni menos *afectividad*, o sea, la otra cara de la razón, fue comprendida con más facilidad por el público de los melodramas que por el público “culto”, para quien la afectividad estaba desterrada como forma de conocimiento. Y ese hecho hizo de los espectadores de esa época el primer público de masas con acceso a la lectura a través de la imagen. Y no sólo eso: a la comprensión de una forma de lectura que alcanza su ápice en la post-modernidad (Oroz 1999).

Cuando Pablo Moret, después de ser descalificado por su padre, el viejo productor del cine argentino, va a la pensión de Medina Castro y le pregunta: “Vos no tenés miedo de fracasar”, está colocando uno de los motivos del trípede: fracaso--traición--compromiso que norteó la generación del 60 y, desde luego, la narrativa de esa época—. Ahora no funciona más el trío pasión-deber-poder, que desde la tragedia griega hasta llegar al melodrama fue un motor narrativo de gran importancia. El relato cinematográfico de los primeros treinta años del sonoro supo llevar a la cúspide ese trípede, recreando las más diferentes historias en función de él. A ello no fue ajena la

cinematografía argentina, que a través de los géneros supo emblematizar un período histórico-cultural. “Se examina la narrativa no como un fenómeno de comunicación fijo y estable sino más bien como parte de un terreno complejo y cambiante de sentido que constituye el mundo social (Mumby 1997).”

La narrativa de los años 30-40-50 remite a la lejana etapa oral de la literatura, cuando el placer era contar –escuchar historias, alegorías de la propia comunidad–:

Toda metáfora implica la búsqueda de un modelo en otro lado, en otra serie, una conexión isomórfica que nos permita explicarnos, ordenar el sentido frente a algo que nos resulta nuevo, inexplicable, o por lo menos no fácilmente formalizable (Ford 1996).

Esa condición metafórica es lo que da al género la riqueza de innumerables lecturas, interpretaciones. “... la narrativa es como una bolsa de gatos que aspira todo lo que entra en ella, y lo organiza en función de CONTAR UNA HISTORIA” (Oroz 1998). Y esa historia que se cuenta no tiene compromiso con la verosimilitud, es deliciosamente mirabolante, rocambolesca. “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, el lenguaje del discurso melodramático es el del sentimiento... (Mazziotti 2003).

Medina Castro está cansado, casi agotado de las historias de género. De las normas externas que rigen toda condición genérica. Quiere que las reglas sean internas. Que el autor decida los principios del juego. ¿Y por qué no?. Quiere que la “realidad” que lo conmueve ocupe las pantallas. No quiere estrellas, que a su modo de ver son tontas como el personaje de María Vaner. En fin, Medina Castro quiere el protagonismo social y estético que la nueva coyuntura social exige.

2. EL EXCESO. “LARGO TUS LÁGRIMAS BLANCAS Y ME VOY”.

El exceso está emparentado con la retórica, si entendemos ésta como reintención de un concepto. Y es el componente fundamental de las narrativas populares porque es la gran afrenta a la verosimilitud que se impone el realismo, este sí aceptado por la “inteligencia” ya que busca la verdad central ansiada por el pensamiento positivista, que fue definitivo en la impugnación de los géneros populares (Oroz 1998). Cuando Pablo Moret le dice al padre, en la cabina de proyección: “Largo tus lágrimas blancas y me voy”, está poblando el territorio del exceso, está subrayando su ida con ironía, con sarcasmo. Está descalificando la producción del padre. Pero el plus queda por ahí, porque Moret no quiere hacer cine excesivo, retórico. Mientras su padre cree en Amadori, Romero, él cree en Rossellini, De Sica. ¡Qué fácil resulta hoy aceptar los dos cines! ¡Qué difícil era entonces!

Pero el exceso, a diferencia de la retórica, es sedicioso, porque es ingobernable en un marco textual donde la narrativa es ama y señora:

La noción de lo que es el exceso carece de organización o patrón, es discutible. Quizá sea más adecuado decir que en las películas narrativas el exceso es lo que no entra en un esquema analítico determinado; es el ruido que queda cuando acordamos los límites de lo que pasará como información (Nichols 2003).

Cuando Ingrid Bergman le dice a Humphrey Bogart, en *Casablanca*, algo parecido a “No sé si son los cañonazos o los latidos de mi corazón”, está pecando de exceso. Pero eso no impidió que el filme fuera siempre recordado como una gran historia de amor. De alguna manera, eso demuestra lo que Bill Nichols señala: “Las películas de ficción están cargadas de exceso”.¹⁶

El exceso está objetivado también en los títulos de filmes. Desde *Lirios partidos* (Griffith 1919), a *Pobre mi madre querida* (Manzi y Papier 1948), *Dios se lo pague* (Amadori 1948), *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (Borcosque 1944) y otros. Es interesante destacar la falta de importancia que hasta ahora los títulos provocaron en la teoría cinematográfica. Y si las películas de ficción están cargadas de exceso, las melodramáticas más aún. No se puede dejar en el olvido *Pobre mi madre querida*, que desde el comienzo hasta el final traspassa los límites. En la primera escena del filme vemos la toma inicial, que es una ventana con una madera rota (Ralph Pappier era escenógrafo), que nos introduce a un cuadro desolador: una viejita camina, lentamente con sus penas; lo hace entre yuyos, en un escenario devastado. Es pobre, miserable, diría. Su mirada está perdida. Se escucha una voz en *off* que dice: “Todas las tardes junto con las primeras sombras cruza las mismas calles del arrabal como si sus pasos buscaran algo más allá de la neblina. Los perros son la única compañía de su cansancio y la acompañan silenciosos como si supieran qué recuerdos la empujan hasta este desolado corralón, como si conocieran también qué fantasmas se mueven para ella entre esas ruinas que ocultan el ayer”. Sobre el final de la escena entra la melodía de la música “Pobre mi madre querida”. Y el final de la escena es un maravilloso plano de Emma Gramática contra una vieja rueda y luego, su paso lento, moroso, como si fuera su fin. Y después el *racconto*, todo el filme, de los días felices, en que Hugo del Carril era un buen hijo, hasta que se cruza con Aída Luz, la prostituta. Este texto modelo de lo que es el exceso nos coloca en lo que Nichols dice:

Decir que algo es un “exceso” equivale a reconocer su subordinación a otra cosa. Al igual que el concepto de marginación, el exceso hace que se pierda el derecho a cualquier reivindicación de autonomía. Sin un sistema dominante el exceso no existiría (Nichols 2003).

Y ese sistema dominante estaba dado por un afán de exclusión de lo popular, por el miedo a la contaminación. Estaba dado también para alimentar la dicotomía culto/popular. Estaba dado para descalificar “al otro”, al desconocido, al mejor lejos que cerca. Y volviendo al filme, vale la pena destacar la actuación melodramática de Emma Gramática. ¡Es genial. No en vano, para una encuesta realizada este año para el día de la madre fue votada la mejor madre! Y era ese exceso, de esos tonos ampulo-

sos, de esas actuaciones acentuadas (esenciales para el género), de esa pobreza limpia que Pablo Moret y Medina Castro reclamaban. Querían la pobreza de *paisa*. Y querían también su dignidad. Era una generación que comenzaba a decidir su destino; ¡eran los años 60!

Es interesante señalar lo que al respecto del exceso dice Pérez Rubio:

Toda esta contextualización general está determinada por el exceso y la desmesura, así como por tratarse de un relato asentado sobre la base de la connotación, pero también por la redundancia, es decir, por la creación de un entramado de redes de significados que dotan a los relatos de una notable densidad simbólica, que en pocos géneros cinematográficos —quizá sólo, parcialmente, en el western— adquiere esta espesura semántica. Probablemente una herencia del simbolismo romántico y pos-romántico del que se nutre buena parte de la tipología melodramática (Rubro 2004).

El exceso se ejemplifica modelarmente en la imagen del pingüino sobre la heladera. Como no bastaba el frío del aparato, era necesario el pingüino para reafirmar el concepto de frío. Eran los 40, y la magia de una heladera (que enfría) parecía mentira.²¹

El exceso no es más ni menos que la *historia*, y esta está del lado de la narrativa y el exceso. “La historia como exceso es un sistema propio. Es algo más que una confrontación entre ilegales y legítimos (Nichols 2003)”, y en el mismo texto Nichols afirma:

El exceso es un proscripto contra el dominio del propio sistema del texto. La historia, como exceso, a la que siempre se alude pero nunca se caza, censura las leyes establecidas para contenerla; las rechaza, las modifica, se resiste a ella y las niega (Nichols 2003).

De esta manera, la narrativa melodramática y el exceso están siempre juntos. Una no existe sin el otro. Son, melodramáticamente hablando, como la hiedra y la pared; ¿Dónde comienza una y dónde el otro? ¿Cuál es la identidad individual de ambos?

3. EL *KITSCH*. “TIENE NOMBRE DE PRINCESA”

El *kitsch* es el ámbito natural melodramático porque está integrado sin premeditación a la narrativa. Y el exceso es un campo fértil para él. Diría que en los 30–40–50 se consumía sin conciencia de su significado. Lo que no pasó décadas después. Y su consumición en las tres décadas primeras del sonoro tenía que ver, entre otras cosas, con la condición de clase de hacedores del cine y espectadores. Pienso en el final de *Madreselva* (Amadori 1993), cuando Libertad Lamarque, en un primer plano, se confunde con una virgen. Las flores y ella estructuran una imagen donde la actriz se mimetiza con las azucenas. No creo que Amadori se haya reído de la resolución, ni los espectadores tampoco de lo que estaban viendo. O en el mismo filme, cuando Libertad hace su gira por Europa como cantante. Se superimprime el rostro de la actriz haciendo diferentes personajes, como Madame Butterfly. La superimpresión en los 40

era “cosa de magia”, y la solución para dar paso de tiempo funcionaba. Ahí aparece la funcionalidad del *kitsch* y su relatividad. Lo que es de “mal gusto” para una clase no lo es para otra. Indudablemente es otra forma de cultura. A ese respecto es bueno señalar lo que Jean Franco asegura:

Que las culturas generadas para satisfacer las necesidades de entretenimiento, simulación, juego de apariencias, deseo, placer y ansiedad, en las zonas de las sociedades latinoamericanas que han accedido a los medios de comunicación de masas, sea una arena de lucha y resistencia contra totalitarismos (Sarduy 1996).

Umberto Eco llama al *kitsch* “la manifestación mal disimulada de una pasión frustrada” (1968). Pero a mí me gusta cuando Manuel Puig (1997) dice, en un cuento inédito, que traduce un diálogo entre un niño y una maestra: “¿Entonces un melodrama es un drama hecho por alguien que no supo, señorita?”. Y el cuentito acaba cuando el niño, con pavor de tener un destino melodramático, dice: “No señorita, a mí me da miedo. Voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático”. En la ingenuidad del niño está, tácita, la colocación de no verosimilitud melodramática y del exceso. Está la definición del melodrama como “mal gusto”, pero desde el lugar del gusto y el respeto por el *kitsch*. Cuando en una novela Luis Rafael Sánchez (1982), dice: “Me gusta cómo canta María Félix, precisamente porque lo hace muy mal”, está colocando desde qué lugar escribe y da el tono del relato: el humorismo, que irrita sus múltiples alternativas. La post-modernidad, con su acento puesto en lo cotidiano, hace de ese supuesto mal gusto uno de sus elementos favoritos. La vida cotidiana es *kitsch*: el amor, un ser querido enfermo, la retórica de la muerte, de la alegría:

Los ensayos sobre estética kitsch y camp (y en menor medida los trabajos sobre el pop) conforman un mosaico de posturas que pueden agruparse en dos grandes líneas: de índole estética (acusación de efectismo, imitación y falsedad) e ideológico-política (manifestación del gusto, consumismo, evasión); ambas suelen unificarse en posiciones que alcanzan lo ético-moralizante. En realidad, no sólo instauran el kitsch como un fenómeno de la modernidad sino que son lecturas hechas desde la modernidad. Recién en los últimos años las perspectivas post-modernas dejan de lado los juicios estético-éticos para considerarlo un fenómeno cultural que ya no resulta el polo negativo del “arte genuino” (Asnar 2000).

Cuando un personaje de *Dar la cara* dice: “Tiene nombre de princesa” al referirse a una niña recién nacida, vemos que ni Martínez Suárez pudo soslayar el *kitsch* cotidiano; está ahí, omnipresente a contragusto. Nené, el personaje de *Boquitas pintadas* de Puig, al hablar de la novela radial que escucha todos los días, lo hace como si estuviera hablando de filosofía. Y es la filosofía del melodrama la que rige su vida, porque si no es por ella, ella muere, no soportaría la apatía de la vida doméstica. Sarlo (1985) asegura que las novelas sentimentales constituyen el apogeo del modo estético de la vida cotidiana. Nené participa de la sociedad, pero actúa en las grietas que ésta presenta. Sólo así se constituye en ella misma.

La literatura de masas hereda del cuento popular el premio a la virtud y el castigo al vicio. Pablo Moret y Medina Castro no quieren esa gratificación, quieren la crudeza del realismo, la imposibilidad de ser feliz individualmente. La certeza de que el hombre no puede alcanzar la dicha si no es colectivamente. Y el *kitsch* no es eso, el *kitsch* es ilusión de felicidad. “Lo kitsch no es lo que se quiere pero no se puede, sino lo antiartístico que se puede, lo cursi querido” (Hauser 1977). De alguna manera, se puede decir que es la cercanía de lo exótico. O la familiaridad. Lo que importa es que genera una ilusión de felicidad, o alegría, o tranquilidad. Todo esto en contra de los principios de Pablo Moret y Medina Castro. Ellos ansían una forma “del hambre”, donde la estética de una cámara en la mano y una idea en la cabeza sea hegemónica y el director sea un instrumento para cambios sociales. De alguna manera, era la generosidad social de una generación la que estaba en funcionamiento y comenzaba a andar.

La narrativa, el exceso y el *kitsch* son elementos que están presentes en el melodrama de los años en cuestión, y se dan juntos, por separado o binariamente. Ellos son el tono filmico, la identidad. Cuando en *Dios se lo pague* Arturo de Córdova comienza pobre, casado con una buena mujer que muere, va preso, después se hace mendigo, para pasar a mendigo rico y al final queda develada su verdadera identidad, la narrativa está presente como una verdadera “bolsa de gatos”, entran muchas cosas que tienen que ver con la esencia del drama según Aristóteles, acciones y más acciones. Los melodramas no dan tregua al espectador, en la medida que pasa de todo. Y ese es el sentido del género. O cuántas cosas le pasan a Libertad Lamarque en *Madreselva*, hasta que el padre la rechace. Famosa es la frase que el viejo le dice: “Blanca, hay que elegir: o ese hombre o su padre”. Y ella responde: “Usted, papá”. Es en esa narrativa incansable que el género se explaya.

En *La maestría de los obreros* (Zavalía 1942), cuando Delia Garcés recita a sus alumnos pendencieros y adultos “cultivo una rosa blanca... y para el cruel que me arranca el corazón con que vivo, cardos ni ortiga cultivo, cultivo una rosa blanca”, de Martí, el exceso se instala, supremo. Dicho en ese espacio, el poema está limitando la extralimitación. O la escena final de *Dios se lo pague*, cuando Zully Moreno, vestida por Horace Lannes, y Arturo de Córdova disfrazado de mendigo entregan las joyas a otro pordiosero. Es un exceso, sí, pero la pasión es desmedida y es respetada. Ahí están los famosos lugares. Mientras que la pasión es calificada, el exceso es melodramático, es punido.

El *kitsch* es omnipresente en el melodrama. Está donde menos se lo espera. En *Safo, historia de una pasión* (Christensen 1943), Mirtha Legrand y Ángel Magaña bailan el pericón. Ella dice un verso. No se sabe qué quiere decir ese poema. Pero está dicho. Y parece trascendente. Y está relacionado con la estructura dramática. Entonces, el *kitsch* es el tono del melodrama, su vestimenta.

No hay duda de que pasadas varias décadas del cine melodramático y el de la generación 60, lo interesante no es más colocarlos como antagonicos, sino como parte de una misma historiografía. Fueron dos momentos histórico-culturales de una mis-

ma historia y hoy vemos cómo tienen un posible diálogo y no una separación. Esos dos tiempos culturales dieron lo mejor de sí, cada uno en sintonía con el famoso espíritu del tiempo. Y hay que tener en cuenta que para intentar romper una sintaxis, como la generación del 60 quería, es necesario que esta esté constituida. El melodrama, el género más caro de la producción industrial, organizó el lenguaje, le enseñó a “hablar”. Sólo que su tiempo cultural se acabó en los 50, para reaparecer a partir de mediados de los 80 en dos corrientes: una post-moderna, de la cual Almodóvar sería el representante; y otra híbrida, donde los conflictos son más suaves que en los 40, por ejemplo *El hijo de la novia* (Campanella 2001). O sea: siguiendo su larga historia cultural de mutar, el melodrama está en la segunda generación cinematográfica. Esperemos las otras, porque vendrán.

Es interesante recordar a Jesús Martín-Barbero y lo que llama de escalofrío epistemológico. Habían ido él y unos colegas de facultad a ver un filme mexicano de los 40, un melodrama. La película tenía un éxito enorme en la ciudad, Cali. Cuando empezó la sesión, Barbero y sus amigos reían a carcajadas. Pero el resto de los espectadores permanecía en un silencio respetuoso, cosa extraña en ese tipo de sala. Hasta que varios hombres se acercaron al grupo al grito de “cállense o los sacamos”. La vergüenza se apoderó del protagonista, que comenzó a ver los rostros de los espectadores, compenetrados, llorosos, tensos por el drama.

¿Que veían ellos que yo no podía ver?... la película que ellos estaban viendo no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y entonces, si todo mi pomposo trabajo desalienante y “concientizador” no le iba a servir a la gente del común, esa que padecía la presión y la alineación, ¿para quién estaba yo trabajando? El escalofrío se transformó en una ruptura epistemológica: la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas. Y el desplazamiento metodológico indispensable... (Martín-Barbero 2002).

El público de la época debe ser visto como paradójal en la medida en que iba al cine a compartir una experiencia cultural, y al melodrama entenderlo como una zona privilegiada de conocimiento, donde aparecen, por la existencia o la falta, las formas de vida de un período histórico-cultural. Seguramente, Medina Castro pensaría hoy de una forma más leve sobre “la realidad” y el cine. También, creo yo, le llegaría a gustar algún melodrama.

NOTAS

* Del filme *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962). Intérpretes: Luis Medina Castro, Pablo Moret, Leonardo Favio, Dora Baret, Ubaldo Martínez, Lautaro Murúa, entre otros. Es la historia de tres muchachos, uno hijo de un productor de cine, otro estudiante y el tercero, ciclista. Los tres están unidos por el servicio militar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADORI, L.C. (1939) *Madreselva*. Argentina.
- _____ (1948) *Dios se lo pague*. Argentina.
- ASNAR, A.M. (2000) *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BORCOSQUE, C. (1944) *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. Argentina.
- ECO, U. (1968) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FELL, J. L. (1977) *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres tiempos.
- FORD, A. (1996) *Navegaciones, comunicación y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HAUSER, A. (1977) *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- MANZI, H. y PAPIER, R. (1948) *Pobre mi madre querida*. Argentina.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002) *Los laberintos del gusto: leyendo un país desde los gustos que lo comunican*.
- _____ (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gili.
- MAZZIOTTI, N. (2003) “Sobre las relaciones entre la ética y géneros de ficción audiovisual” en *Signo y pensamiento. Mutaciones mediáticas, realidad, ficción y comunicación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- MONSIVÁIS, C. “Cultura urbana y creación intelectual”. La Habana, Casa de las Américas, N° 116.
- MUMBY, D. (1997) *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLS, B. (2003) *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- OROZ, S. (1998) “Quién le teme al melodrama”. Presentado en Primer Congreso de la Telenovela. Caracas, Venezuela.
- _____ (1999) *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____ (1999) “Imagen, afectividad y conocimiento”. Ponencia en el *Congreso de TV de calidad*, São Paulo.
- _____ (2004) “Anotaciones sobre melodrama, estrellas y la eternidad de las camelias” en *El personaje y el texto en el cine y la literatura* de F. Baiz (comp.). Caracas: Comala.
- PÉREZ-RUBRO, P. (2004) *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- PUIG, M. (2004) *Un destino melodramático*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- SÁNCHEZ, R. L. (1982) *La Guaracha del Macho Camacho*. Barcelona: Argos Vergara.
- SARDUY, S. y ALMODÓVAR, P. (1996) *Del barroco al kitsch en la narrativa y el cine post-moderno*. Madrid: Pliegos.
- SARLO, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogo.

SITCOMS: ENTRE O LÚDICO E O SÉRIO

ELIZABETH BASTOS DUARTE

1. CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Um dos subgêneros ficcionais produzidos, nos últimos tempos, com maior êxito pela tevê brasileira, do ponto de vista da audiência, são os sitcoms: esse tipo de programa consegue captar, melhor que muitos outros, o gosto, o espírito e as diferentes nuances do humor nacional, desempenhando, talvez mais eficientemente que outros, as funções de entreter e, por que não, de fazer refletir. A Rede Globo de Televisão (RGT) vem investindo pesado nesse tipo de emissão, pois se trata de mercado em expansão mundial. Mas o que configura verdadeiramente uma comédia de situação? Em que residem seus aspectos distintivos? O que lhes confere identidade e as diferencia entre si. Afinal, estão no ar, somente pela RGT, quatro sitcoms semanais.

A presente reflexão centra-se no exame deste tipo de produção televisual, e sai em busca da definição de tom, porque acredita que acertar o tom é entrar em empatia com o gosto e a expectativa de uma comunidade.

Aliás, não é preciso avançar muito na análise dos produtos televisuais para constatar que, exatamente porque eles variam na direção das mestiçagens e hibridações, são, por isso mesmo, obrigados a investir estrategicamente em outras formas de endereçamento e interpelação, ligadas a determinadas configurações discursivas de interação, que então passam a funcionar como uma chave de leitura e de controle mais efetivo

dos sentidos veiculados. Mas também como convite à partilha de gostos e interesses comuns. É, nesse contexto, aliás, que propomos a noção de tom.

Embora os estudos sobre televisão venham ignorando, de modo geral, esse aspecto tão relevante da produção televisual, não se pode esquecer que o tom é seguidamente o que torna o telespectador cativo de uma emissão. Daí a necessidade de adequá-lo ao gosto do grupo social que a emissão deseja atingir. Logo, quanto mais amplo for esse público, mais esse tom deve refletir o seu gosto comum e partilhado. A leveza ou seriedade de um programa, o humor sutil de outro, a irreverência de um terceiro têm o poder de reter o telespectador frente à telinha bem mais do que outros recursos ou artimanhas. Mas, finalmente, o que seria o tom e qual a sua função? Que relações o tom estabelece com o telespectador? E que tom é esse que qualifica diferentes tipos de subgêneros e formatos televisuais? Como o tom pode caracterizar simultaneamente subgêneros e formatos? Como o tom pode auxiliar a distinguir entre si produtos que pertencem a um mesmo subgênero?

Na verdade, foi na busca de resolver impasses desse tipo que recorremos à conceitualização do tom. Trata-se de um termo que aparece reiteradamente mencionado tanto na bibliografia especializada sobre humor –Bergson, Propp, Freud–, como nos próprios textos de crítica aos produtos televisuais. Embora não se tenha encontrado nenhuma definição consistente de tom que permitisse sua operacionalização, o conceito foi ganhando contornos e relevância em nossa investigação, razão pela qual nos dispomos a examiná-lo com mais vagar, aplicando-o a um tipo específico de produto televisual: os sitcoms.

2. SOBRE O TOM NO DISCURSO TELEVISUAL

Pode parecer estranho que se introduza, sem qualquer tipo de aviso prévio, o termo tom na análise da produção televisiva. Não obstante, não há necessidade de maiores pesquisas para se constatar que este termo é freqüentemente empregado pelos estudiosos e pela crítica de televisão, bem como pelos profissionais do mercado de produção televisual. É de se perguntar, isto sim, que conteúdos se lhe imputam.

Com vistas a melhor entender e precisar o conceito de tom, de maneira a tornar possível sua operacionalização, fomos, antes de tudo, buscar inspiração nos autores que fazem menção a ele.

Localizaram-se umas poucas referências ao conceito de tom especificamente direcionadas à produção televisual. Dentre elas, destaca-se um texto de Miguel Ángel Huerta Floriano (2006), que menciona que os profissionais do meio televisivo utilizam o termo tom para se referir a uma característica essencial dos programas televisivos, tendo a ver com o estilo particular, com o gosto, com as ferramentas genéricas aplicadas e com as óticas que se adotam. Itânia Gomes também pensa os modos de endereçamento como formas e práticas comunicativas que constituem o programa, dentre eles referindo o tom. François Jost (1999: 28) que alerta para o fato de que

as emissões caracterizam-se desde o início pelo tom que delas emana, enfatizando as funções e os efeitos do tom e seu caráter interativo.

Mas é preciso que se diga, tais referências são vagas: Floriano, Gomes e Jost reconhecem as dificuldades de definição do termo, imputam-lhe relevância e indicam suas relações com o estilo e as convenções de gênero, mas não avançam. Suas observações, não obstante, possibilitaram, através de um processo dedutivo, com que se formulassem algumas proposições teóricas, que se passa a explicitar e fundamentar. Acredita-se que a situação comunicativa televisual comporte, para além das ancoragens de tempo, espaço, aspecto e atores, um outro dispositivo sintático-semântico, a que ousamos chamar de tonalização do discurso. Tal dispositivo diz respeito à conferência de um tom ao discurso, isto é, de um ponto de vista a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida. Esse processo, distinto dos de modalização ou de sensibilização passional, cujas presenças podem ser observadas nas três instâncias de geração dos sentidos, não deve com eles ser confundido, tampouco com a força ilocutória ou perlocutória atribuída ao que é enunciado, embora se acredite que o dispositivo em exame participe, em nível discursivo, da articulação dessas categorias, pertencentes a diferentes níveis de estruturação dos sentidos e da significação. O processo de tonalização teria, assim, por tarefa a atribuição estratégica de um tom principal ao discurso produzido e a sua articulação com outros tons a ele correlacionados.

Dessa forma, o que aqui se denomina tom no discurso televisual seria decorrente de um alargamento do sentido do termo –tal como é empregado por linguagens isoladas, como a música, a cor, ou o verbal–, alargamento esse sustentado pelo deslocamento da percepção inicial e imediata dos traços significantes responsáveis por sua expressão, em direção ao seu conteúdo. Esse deslocamento de percepção para o plano do conteúdo se deve possivelmente à complexidade dos textos televisuais, para cuja expressão concorrem simultaneamente diferentes linguagens, bem como à ampliação do nível de pertinência semiótica para o processo comunicativo televisual como um todo.

O tom, nesse contexto e âmbito de pertinência semiótica, pode ser definido como a presença de determinados traços do conteúdo da situação comunicativa atualizada por um produto televisual, responsáveis pela definição de um tipo específico de ancoragem, isto é, de ponto de vista, a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida. Isso implica o fornecimento de outras indicações, que dêem a conhecer ao enunciatário como ele deve interagir com o produto que lhe está sendo ofertado.

O processo de tonalização, isto é, de conferência de um tom ao discurso televisual é responsabilidade da instância da enunciação, decisão estratégica do(s) enunciator(es), proposta, convite e promessa de interatividade, de partilha de interesses e gostos comuns. O tom principal inscrito em um texto é determinante, pois em torno dele se organizam outros tons e modos que se sucedem no decorrer de sua discursivização, segundo as regras de tonalidade. Essa deliberação, não se refere à maneira como o su-

jeito quer apresentar a si próprio, nem caracterizar o desenvolvimento propriamente dito da ação ou do tema, mas àqueles traços indicadores do tipo e forma de interação que o texto como um todo pretende manter com o interlocutor. É preciso ter presente que, para além de inclinações, tendências ou outras peculiaridades, a escolha de um tom em televisão é uma deliberação de caráter estratégico. Precisa atingir o gosto de um público muito grande. Mais ainda, essa deliberação sobre o tom confere-lhe um caráter interpelativo: acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica que ele seja reconhecido e apreciado pelo telespectador. Se isso não ocorrer, todo o processo de conferência fica comprometido – não obtém êxito.

Assim, o tom se dirige, necessariamente, ao meio social. Ele supõe um interlocutor virtual ou atual e um gosto comum. Na medida em que é capaz de detectar e apreciar o tom conferido a um produto televisual, ele torna-se cúmplice do(s) enunciador(es): percebe sua proposição engajante, adere ao convite que lhe é feito pela instância de enunciação. Trata-se de um jogo que, mais do que para fazê-lo refletir ou entreter-se, tem uma intenção estratégica: mantê-lo cativo, jogo esse que é demasiado astucioso para ser verdadeiramente informação ou mero entretenimento.

Como é previsível, a proposição de um tom orienta-se por um feixe de relações representadas pela tentativa de harmonização entre o tema da emissão, o gênero/subgênero do programa, o público a que se destina, e o tipo de interação que pretende manter com ele. Sua escolha não é nunca neutra, procurando sempre fazer jus ao conjunto do real que quer dar a conhecer a partir de um ponto de vista singular. Implica movimentos de modulação e gradação: a modulação compreenderia a passagem do tom principal aos a ele correlacionados; a gradação corresponderia ao aumento ou diminuição de ênfase em determinado tom. Os tons podem combinar-se entre si para dar corpo a uma determinada emissão televisual. Assim, as marcas tonais devem encaixar-se no sofisticado mecanismo do programa, articulando-se harmonicamente com os outros componentes narrativos e discursivos, com os mecanismos expressivos, com os entornos e práticas sociais.

Acredita-se que cada subgênero televisual atualize, enquanto gosto, expectativa social ou prática de audiência, um tom principal ou uma combinatória tonal. As noções de gênero e subgênero, à maneira de Foucault, têm por papel controlar os poderes e perigos do discurso, adonar-se de acontecimentos aleatórios. Correspondem, de certa forma, à manifestação textual dessas formações veiculadas pela mídia televisão, possuindo, dentre as regras que lhe são próprias, certamente, aquelas referentes à agregação de determinados tons ao discurso genérico. Não se pode esquecer de que o tom, certamente, é um dos mecanismos responsáveis pela configuração do poder discursivo. Mas, é de se perguntar o que podem esses tons, em relação ao discurso? Certamente muito! Os discursos televisuais interagem, interpelam o telespectador, eles podem fazê-lo rir ou chorar, dançar ou brincar, pegar em armas e marchar para a guerra ou recolher e bater em retirada. Como

então deixá-los fluir à deriva? Não, isso seria bastante temerário. Daí por que a sociedade os controla.

Por outro lado, no processo de realização de um subgênero televisual, cada formato manifesta sua escolha tonal, expressa por uma determinada combinatória de tons, que passam e identificam a emissão. O tom, como estrutura acionada pelo enunciador, compreende a relação entre o que já está posto, é conhecido e preditível, —e, portanto, da ordem da cultura, da apreciação coletiva— e o que pode variar, sendo da ordem do intersubjetivo. Assim, o tom de cada emissão televisual é composto por elementos dados e elementos novos. Envia, obrigatoriamente, a combinações tonais pré-existentes, previstas pelo subgênero, mas reserva espaços opcionais para as novas combinações que passam, então, a identificá-lo enquanto formato. Trata-se de uma relação semântica estreita entre o que ditam as normas do subgênero, ponto de partida dado, que o enunciador e o enunciatário conhecem a priori, e o formato, uma vez que, para assumirem suas especificidades, os formatos rompem com seus tons de origem, substituindo-os, alterando-os, propondo novas combinações tonais. Dessa forma, o tom é traço distintivo entre subgêneros e formatos, pois, embora as produções televisuais de um mesmo subgênero apresentem, em princípio, semelhanças tonais, elas operam com determinadas combinações tonais que as distinguem entre si, tornando-se sua marca registrada. Ainda que não sejam sempre absolutamente originais, essas combinações atuam como signo de diferenciação com forte potencial fidelizador do público telespectador.

Nessa perspectiva, as diferenças de combinações tonais podem constituir-se em traços distintivos dos diferentes formatos de sitcoms; cabe ao enunciador acessar essas duas vertentes tonais, selecioná-las ou combiná-las, projetando uma sobre a outra, com a finalidade de conferir ao programa identidade e adequação com o seu entorno. As escolhas do enunciador operam sobre um fundo comum de discursos que compõem o paradigma do subgênero. Mas, seguidamente o entorno cria condições locais que vão de encontro ao esquema geral.

Resta ainda ressaltar que o tom se expressa de forma dissipada e difusa nos produtos televisuais, exigindo que se perscrute o texto em busca desses elementos que sustentam sua manifestação. Do ponto de vista discursivo, interfere na configuração dos atores, do tempo, do espaço, bem como na da própria organização narrativa. Em nível textual, o tom se impõe como uma pretensão de conteúdo em busca de diferentes traços expressivos que o exteriorizem. Eles não se dão imediatamente a ver: encontram sua forma de expressão em estruturas dissipativas de diferentes níveis, ligando-se aos subgêneros e formatos, à harmonização de cores, formas e sons, ao jogo de câmeras e edição, aos registros de língua, ao guarda-roupa, cenário, encenação. Os tons configuram-se estrategicamente através da articulação de diferentes substâncias e formas de expressão, que servem simultaneamente para veicular outros sentidos.

3. SITCOMS: DAS PROPOSIÇÕES DE SERIEDADE VERSUS GOZAÇÃO

Os sitcoms são comédias de situação, crônicas do cotidiano que a televisão exhibe, normalmente sob a forma de seriados, com apresentação semanal de episódios que variam entre 30 a 40 min., tirante os intervalos comerciais. Com personagens fixas, os sitcoms não têm encerramento pré-definido, podendo estender-se no tempo enquanto houver audiência e, conseqüentemente, patrocínio e/ou publicidade. Os episódios de um sitcom apresentam histórias curtas e independentes, centradas na vida e atividade de um grupo ou família; trata-se de produção barata, com locação e cenários pré-estabelecidos, sem necessidade de muitas externas. Tradição já antiga na programação televisiva nacional, esses seriados, que chegaram inicialmente como produtos importados das emissoras americanas, afinaram-se com gosto nacional: os temas em torno dos quais giram os sitcoms são muitas vezes relevantes –poderiam alimentar tragédias se seu tratamento não fosse simultaneamente sério e lúdico–. Intercalam momentos de seriedade com a apresentação sistemática e reiterada de situações trágico-cômicas. Por isso, aos poucos, começaram a ser produzidos também pelos canais brasileiros, aproveitando sua larga experiência com a ficção televisiva, representada pelas telenovelas. Como textos de humor, são jogos destinados ao entretenimento, ao riso e ao prazer do telespectador; ambíguos, implicam, de certa maneira, a consciência de sua própria futilidade.

Como subgênero televisual, esses programas estão ligados às categorias do gênero ficcional supra-realidade –plano de realidade– e verossimilhança –regime de crença–; por seus aspectos ligados ao engraçado, ao cômico, por sua pretensão de fazer rir, divertir, privilegiam enquanto tons principais alguns eixos da categoria tonal disposição, combinados com outras categorias. Há uma comicidade inerente à própria vida, que oferece objetos ou situações engraçadas ou ridículas a um sujeito capaz de identificar esses traços. Daí por que essas comédias televisuais tomam como tema os aspectos cômicos da vida cotidiana: fazem algumas vezes humor com situações cotidianas bem conhecidas do telespectador que, no momento de sua ocorrência, parecem graves ou trágicas; desnudam práticas, comportamentos, valores familiares, sociais ou políticos, apontando suas contradições e incoerências. O objetivo dos sitcoms é divertir através da exposição dos pequenos percalces do cotidiano, deslizes, acasos e azares a que todos estamos expostos diariamente. Mas, como salienta Propp, o nexó entre o objeto do cômico e o sujeito que ri não é nem obrigatório, nem natural, até porque cada época e cada cultura têm seus próprios e específicos sentidos de humor. O humor precisa de eco, pois o riso é sempre o riso de um grupo: os sitcoms contam com a consciência lúdica do telespectador. Isso explica bem as razões de seu sucesso junto aos telespectadores brasileiros. Eles afinam-se com o gosto e espírito nacionais.

Bergson acredita que o cômico se constrói sobre um desvio que insiste em se apresentar como simplicidade e naturalidade: o efeito cômico é obtido “ao se transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade” (1987: 66). Para o autor, os

meios de transposição são numerosos e variados, apresentando uma rica seqüência de tons, o que permite à comicidade passar por uma gama infundável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas de humor e ironia. Distinguem-se, não obstante, dois tons extremos, o solene e o familiar.

As combinatórias tonais que identificam os sitcoms, oscilam entre os termos da categoria disposição, estruturados em torno das tensões entre seus dois pólos extremos –sobriedade e ludicidade, recorrendo a determinados esquemas de conteúdo e expressão que se alternam sobre oposições como ingenuidade vs malícia–: babaquice ou simploriedade, grosseria ou baixaria, astúcia ou malandragem, escrachamento ou descaramento. As transposições que cada sitcom faz desses tons extremos uns pelos outros, de forma sistemática e reiterada, acaba por dotá-lo de identidade e distinguindo dos demais. É verdade que em seriados, o difícil é manter o tom.

De modo geral, nos sitcoms da RGT, há uma recorrência insistente a procedimentos irônicos, em meio a calorosas discussões existenciais. Ora, a ironia fina se estabelece entre o trágico e o cômico, entremeando piadas e gozações à enunciação de discursos profundos e densos tem a nossa cara. A exposição, às vezes delicada e suave, de afetos e sentimentos, mediada pela aspereza da linguagem empregada, eivada de palavrões e termos chulos é a nossa marca registrada. Todas essas estratégias concorrem para garantir uma certa neutralização da tensão decorrente da oposição entre seriedade vs. humor. Nesse sentido, outras categorias tonais, de atitude, de espessura, de intensidade, de peso, são mobilizadas e colocadas a serviço de um tom predominante, o que faz com que esses sitcoms contraponham categorias tonais –sério e humorístico, liso e áspero, suave e ríspido, superficial e profundo, leve ou pesado, simples e complexo, disperso e concentrado– no tratamento dos temas propostos, fazendo com que suas narrativas assumam esse tom de crônica do cotidiano, inteligente e bem-humorada, que reafirma o gosto nacional e justifica o interesse do telespectador em relação a esse subgênero de programa.

No contexto brasileiro, isso poderia levar a pensar que os aspectos mais refinados do cômico não sejam acessíveis a todos, ficando reservados às pessoas cultas de espírito e educação. Propp, não obstante, rejeita essa categorização da comicidade fina ou vulgar como sendo destinada respectivamente a pessoas cultas, aristocratas de espírito e origem, ou à plebe, ao vulgo, à multidão. Segundo o autor, ninguém pode negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas; a vulgaridade pode ser encontrada em todos os setores da produção cultural (1992: 23). Quem examina, entretanto, a distribuição desses sitcoms na grade de programação, passa a duvidar, em parte, dessa posição, bem como compreender por que a escolha de combinatórias tonais para as emissões de televisão não se constitui tarefa fácil; sua inserção na grade diz muito de sua forma de endereçamento. E, na RGT, elas são exibidas às 22h 20m, terças ou quintas-feiras, dias de trabalho, em que grande parte da população deita cedo, pois deve acordar

também muito para a labuta cotidiana, o que de per si já define o tipo de telespectadores com que os sitcoms querem interagir.

Segundo Bergson, as estratégias discursivas mais empregadas na arquitetura do cômico são: a repetição de situações, comportamentos, atitudes; a referenciação, a alusão ao que não é do conhecimento de todos; a reversibilidade – a inversão de papéis, de situações; a ruptura com as expectativas sociais – a transgressão de gêneros, de convenções; a inflexibilidade, a falta de jeito; a oposição, a apresentação do que é no lugar daquilo que deveria ser, a ironia; o exagero na imitação dos personagens, das situações, a caricatura, a paródia; a exibição da casualidade, dos revezes da sorte, das incoerências inerentes à vida; a superposição e interferência de duas ordens de fatos, de dois planos de realidade que permitem interpretações diversas – o quiproquó; a exibição do grotesco, do simplório, do grosseiro–.

Quando se analisam os sitcoms exibidos pela RGT, constata-se que essas estratégias discursivas tão bem apontadas pelos grandes mestres do humor, continuam vigindo. Só que, nos sitcoms, elas se revestem de formas de expressão e cacoetes da gramática televisual. Assim, se é verdade que os sitcoms falam do cotidiano, é preciso enfatizar que eles, acima de tudo, para, além disso, fazem humor sobre o próprio fazer televisivo e sobre os próprios produtos televisuais disponíveis no mercado, parecendo supor um interlocutor virtual ou atual, que possua o domínio da gramática e da programação televisual; capaz, portanto, de captar os sentidos das referências –auto-reflexividade e metadiscursividade– que a televisão faz de si própria e das mídias em geral. Dessa forma, figuras como a repetição, por exemplo, ganham a forma da intra e da intertextualidade, utilizando-se de dois procedimentos que podem aparecer de forma isolada ou combinada: a metadiscursividade –referenciação, alusão direta ou citação de outros textos–, que é da ordem da recursividade; e a auto-reflexividade –auto-referenciação, operação de si como objeto de seu discurso–, que é da ordem da incidência. Pense-se na grande repetição que é *A grande família*, um remake da série homônima apresentada na década de 70, adaptação do seriado americano *All in the family* (CBS), que recuperou a *Família trapo* (TV Record) e inspirou o *Sai de baixo* (RGT). A versão atual está no ar desde março 2001 em diferentes temporadas. Lembra-se aqui, à guisa de exemplo, o processo de referenciação (metadiscursividade e autoflexividade), representado pelos próprios títulos dos episódios deste seriado, dentre os quais citam-se: *Os boçais* (04/09/2002), aludindo a *Os normais*; *Grandes famílias, pequenos negócios* (11/04/02), fazendo menção ao programa *Pequenas empresas, grandes negócios*; *A presença de Lineu* (13/12/01), reportando-se à minissérie *Presença de Anita*; *Big família Brasil* (04/04/02), atualizando o *Big Brother Brasil*, entre muitos outros. É curioso observar que esse processo de auto-referenciação, de auto-reflexividade, ao indicar tom, o faz dirigindo-se a um telespectador que, cativo da televisão, saiba indetificar as referências sobre as quais constroi o seu humor.

A ruptura com as expectativas sociais de que fala Bergson, toma a forma da superposição e interferência de diferentes planos de realidade discursiva, manifestando-se pela transgressão às regras do gênero ficção e do subgênero sitcom, o que convoca os conhecimentos do telespectador sobre a gramática do televisual. Embora se caracterizem como discursos ficcionais, os textos desses sitcoms entremeiam estratégias discursivas, fortemente reiteradas nos episódios, que, de certo modo, são desconcertantes no contexto da ficção, embaralhando propositalmente diferentes planos de realidade, sob a forma de: (1) interpelação e/ou fala dirigida ao telespectador; (2) convocação explícita de flashbacks; (3) enunciação de discurso interior; (4) assunção escrachada do contexto de programa televisivo; (5) utilização assumida do merchandising e da autopromoção; (6) recorrência ao desenho animado; (7) marcação ostensiva do andamento da narrativa; (8) utilização de recursos gráficos para a marcação do tempo, etc.; (9) simulação de possíveis acontecimentos. O exagero, por sua vez, sustenta-se, na imitação de personagens, na caricatura, na paródia; mas, quando isso ocorre em televisão, empregam-se novamente processos de auto-referenciação: são repetidos jargões, jeitos e trejeitos de personagens –atores sociais ou ficcionais, apresentados pela própria televisão–. O tom que caracteriza as diferentes sitcoms movimenta-se entre os eixos da categoria disposição, combinando-os diferentemente não só entre si, mas como os termos de outras categorias. Assim, há sitcoms que oscilam entre seriedade e gozação ou espirituosidade e prosaicidade; outros ainda, entre gozação e prosaicidade ou espirituosidade e gozação, combinados com termos como grossura ou cortesia, morosidade ou ligeireza, profundidade ou superficialidade, suavidade ou rispidez, leveza ou peso.

Do ponto de vista de sua expressão, essa combinatórias tonais ganham forma pela caracterização das personagens, guarda-roupa, maquiagem, penteados, tatuagens, cenários, músicas-tema, falas feitas em linguagem coloquial, prosaica, permeadas por palavrões. A isso, alia-se uma estética televisiva eivada por cortes, planos, contraplanos e planos fechados numa cadência rítmica acelerada e fragmentada. Nesse contexto de recorrência a diferentes substâncias de expressão, a diferentes linguagens, o tom emerge, primeiramente como traço de conteúdo, que se manifesta de forma difusa: ora pela camiseta que veste um personagem, ora pela maquiagem exagerada de outro, ora pelo tipo físico do ator, ora por suas falas, ora pela jarra de abacaxi, o pinguim em cima da geladeira, a janela basculante em cima da sala de estar, ou o rosa choc da cozinha que compõem o cenário. E RGT costuma ser muito atenta a esses detalhes. Há ainda que se falar das promessas tonais contidas nas vinhetas dos sitcoms, muitas vezes em animação gráfica, bem como das publicidades intervalares.

O processo comunicativo televisivo traz consigo uma dupla mensagem: a par dos conteúdos que veicula através de seus produtos, anuncia sua própria venda. Mas qualquer venda só se materializa com a compra, que, no caso, é representada pela assistência, de parte do telespectador. Daí a necessidade de interatividade, consubstancia-

da pelo modo de endereçamento, pela partilha do tom, feito de humor, disposição e graça que têm de ser compartilhados, estarem afinadas com o gosto do público telespectador. Mas vale novamente pontuar: as estratégias discursivas e textuais empregadas pelos sitcoms na expressão de sua combinatória tonal, dirigem-se e interpe-lam um telespectador cativo da mídia televisão. Só ele poderá interagir, apreender e compartilhar desse tom que muitas vezes se constrói e se expressa de forma tão auto-reflexiva. Assim, a análise dos sitcom aponta não só para gosto tonal do telespectador brasileiro; ela diz também de gosto pela mídia –a televisão–, uma das grandes paixões nacionais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, H. (1987) *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- DUARTE, E. B. (2004) *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.
- HUERTA FLORIANO, M. A. (2006) *A dos metros bajo tierra, una serie de calidad: análisis narrativo del capítulo piloto*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOMES, I. (2006) “Das utilidades do conceito de modo de endereçamento para análise do telejornalismo” em E. Bastos Duarte e M. L. Dias de Castro (eds.), 107-123. Porto Alegre: Sulina.
- JOST, F. (1999) *Introduction à l’analyse de la télévision*. Paris: Ellipses.
- PROPP, V. (1992) *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.

KITSCH, ROMANTISMO E CONSUMISMO NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS E MEXICANAS

CRISTIANE COSTA

Na década de 90, a TV brasileira foi invadida pelas novelas mexicanas. Muita gente torceu o nariz: “mexicanização” virou sinônimo de kitsch, sentimentalismo e popularesco. Paralelamente, o México também viveu uma espécie de “abrasileirização” do formato tradicional de suas novelas. Temas como a crítica ao narcotráfico, à misoginia da sociedade e à corrupção política saltaram direto do noticiário para as novelas. Esse fenômeno opôs dois modelos de ficção televisiva de inegável apelo popular: o *culebrón* mexicano, francamente melodramático, e a novela brasileira, com seu padrão Globo de qualidade e temática modernizante. Mas como o mesmo público convive com dois conceitos estéticos e retóricos tão diferentes?

A “mexicanização” do Brasil foi analisada pela imprensa local como fruto da persistência de um gosto pelo dramalhão que já se supunha ultrapassado. Uma espécie de retorno do arcaico recalcado pelo processo de modernização brasileiro. Estariam o kitsch, o brega e o melodramático enraizados na alma dos habitantes deste continente tão afeito ao melodrama, do qual o Brasil nunca deixou de fazer parte? Ou, talvez, muito pelo contrário: o sucesso das mocinhas inocentes protagonizadas pela estrela mexicana Thalia (Ariadna *Thalía* Sodi Miranda) na trilogia *Maria Mercedes*, *Marimar* (figura 1) e *Maria do bairro* pode ser lido como uma demonstração de que o telespectador brasileiro já teria percebido que, ao trazer para a dramaturgia cada vez mais assuntos em pauta no noticiário, as novelas nacionais fazem pouco mais do que ma-

quiar, com tons de realidade e novidade, as mesmas velhas tramas codificadas do passado. De qualquer forma, com a comparação entre os dois modelos, o que percebe-se claramente é que, “nas telenovelas brasileiras, assim como nas mexicanas, a questão social será tão silenciada como obsessivamente repetida”(Costa 2000: 119).

1. O PRAZER DE SOFRER

Gênero romanesco que corresponde à terceira e derradeira fase do folhetim, os “dramas da vida”, no melhor estilo “desgraça pouca é bobagem”, tiveram uma rápida aclimação na América Latina. Seja em forma de capítulos publicados em jornal, declamados no rádio, ou diariamente exibidos pela TV, os frutos da imaginação melodramática inegavelmente alcançaram um grande apelo popular no continente.

Esse vale de lágrimas, que começou com o folhetim e passou pelas novelas de rádio e pelo cinema, acabou desembocando num fenômeno de comunicação de massa genuinamente latino-americano: a telenovela. Embora Argentina, Venezuela e Colômbia também possuam uma indústria vigorosa, com características fortemente locais, Brasil e México são os maiores produtores de telenovela do continente. A tão propalada natureza melodramática latino-americana é hoje o principal produto de exportação cultural da região, que também é sua maior consumidora. Exibidas em mais de 100 países, em lugares tão distantes quanto a China, elas são a prova de que, num mundo globalizado e voltado para o consumo, gêneros narrativos locais tendem a se tornar transnacionais. Afinal, os sonhos românticos são praticamente os mesmos num casebre do Rio de Janeiro, da Cidade do México ou de Pequim. Grande mito da cultura contemporânea, o amor atinge a todos, mas não indiscriminadamente. Ao mapear possíveis alterações neste roteiro, percebem-se novos conflitos, contradições e pactos sociais entre homens e mulheres e entre ricos e pobres.

No processo de transnacionalização das telenovelas observa-se uma espécie de antropofagia de moldes continentais, talvez a maior de todas as realizadas pelos povos colonizados, a ponto de inverter o fluxo de importação/exportação de bens culturais. A mesma América Latina que absorveu indistintamente os romances água-com-açúcar ingleses e os folhetins franceses como modelos da modernidade européia tornou-se a grande herdeira da tradição melodramática.

Apelando para a polarização ou hiperdramatização das forças em conflito, o melodrama faz parte de um sistema estético coerente, com um repertório mais ou menos fixo de histórias exemplares. Mas o que exatamente estaria embutido em sua retórica do excesso? “A alienação social não está escamoteada no melodrama: é seu tema, ainda que submetida a uma transposição fantasmática”, diz Jesús Martin-Barbero, para quem a “obstinada pertinência” do gênero e sua adaptação aos novos meios tecnológicos de comunicação, especialmente a televisão não podem ser explicadas em termos puramente ideológicos ou comerciais (Martin-Barbero 1997: 81):

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada economia da ordem, da poupança, da retenção (Martín Barbero 1997: 166).

A estrutura dramática do melodrama, com sua simplicidade formal, seu esquematismo, polarização maniqueísta e apelo direto aos sentimentos, permite ao receptor uma identificação imediata. Conseqüentemente, sua popularização entre as camadas menos cultas (especialmente as mulheres, as crianças e os pobres) que compoem a maioria da população do continente. Apropriado pela cultura de massa, que vai defini-lo como gênero popular por excelência, o melodrama carregará para sempre um estigma negativo. Como a exacerbação sentimental popular e o oposto da contenção pregada pela literatura culta e pelas vanguardas, o adjetivo melodramático é quase sempre sinônimo de vulgaridade estética.

Mas, mesmo tendo o melodrama como sua principal matriz, as telenovelas latino-americanas não são iguais entre si. O controle desse tom melodramático é fundamental para definir opções estéticas e mercadológicas locais, radicalmente diferentes no caso dos dois maiores produtores –Brasil e México– além de orientar alianças com diferentes públicos consumidores internos e externos.

2. NADA PERSONAL

Desde suas origens, a telenovela latino-americana pode ser caracterizada como um gênero transnacional, o que não significa que não tenha adquirido matizes locais em cada um dos países onde vem sendo produzida. Sua matriz cultural é a publicidade, mais do que o imaginário popular. Na era do rádio, e mesmo nos primórdios da televisão, as grandes agências multinacionais contratavam equipes inteiras de escritores, atores, diretores e produtores, alugando horários na programação das emissoras locais, para repetir até a exaustão a fórmula de sucesso das radionovelas cubanas e *soap operas* americanas.

Firmas como Procter & Gamble, Colgate-Palmolive, Lever Brothers produziam elas mesmas as *soap operas* do rádio para entreter as donas-de-casa. Com o sucesso da fórmula, ela foi exportada para toda a América: dos Estados Unidos à Argentina. Mas, por algum motivo –talvez quem sabe o tão propalado espírito melodramático latino-americano–, o modelo de *soap opera* dos EUA foi suplantado pelo da radionovela popularizado em Cuba, nos anos 30. A central de produção de Goar Mestre exportava radiodramas no melhor estilo “desgraça pouca é bobagem” para praticamente todos os países vizinhos. Também patrocinado por fábricas de sabão, as locais Crusellas e Savatés (que ainda nos anos 30 foram incorporadas pela Colgate-Palmolive e Procter

& Gamble), o pioneirismo das radionovelas cubanas se beneficiaria de um sistema radiofônico comercial já bastante desenvolvido nesta época, em comparação ao do Brasil e ao do México.

Seria na virada para a televisão que esses dois países conquistariam seu troféu de donos dos maiores conglomerados de comunicação de massa da América Latina. Em 1958, foi produzida a primeira telenovela do México, *Senda prohibida*. O êxito do telenovela abriu os olhos dos produtores, que se valeram do kinescópio, um antecessor do videocassete, para fazer cópias e vendê-las a cadeias de televisão da América Central e do Sul. No Brasil, a primeira experiência de telenovela data de 1951, com *Sua vida me pertence*, transmitida duas vezes por semana. O ciclo das telenovelas diárias começaria mesmo em 1963, com *2-5499 Ocupado*, mas despertaria pela primeira vez a comoção popular só no ano seguinte, com a versão nacional de *O direito de nascer*, decisiva para a transformação da televisão no meio de comunicação de massa mais importante do país. Cinco meses depois do golpe militar, o Brasil parou para ver o encerramento da telenovela ao vivo, com uma grande festa no estádio do Maracanazinho.

Só na década de 70, com o investimento dos governos na expansão dos sistemas nacionais de telecomunicações e o crescimento do mercado publicitário e da venda de aparelhos de TV, a Televisa do México e a TV Globo do Brasil dariam o salto para se tornarem os principais oligopólios midiáticos da América Latina. Desde então, tanto a Televisa quanto a TV Globo mantiveram a sua hegemonia graças a boas relações com o poder, ditatorial ou não.

No México, assim como no Brasil, a democratização política não foi acompanhada da democratização da televisão, a não ser daquela que apela para a “popularização” da programação, como sinônimo de baixa qualidade estética e de conteúdo. Nos dois países, o sistema de concessões de canais de TV é bastante permeável à corrupção: no caso do Brasil, não faltam relatos de barganha política na troca de concessões de retransmissoras por votos em projetos de interesse do governo no Legislativo; no caso do México, o processo de privatização das TVs estatais foi marcado por um escândalo financeiro envolvendo até a Presidência.

2.1. *Pecado capital*

Para furar a hegemonia da Televisa e da TV Globo, as armas de um país foram usadas contra o outro. O Sistema Brasileiro de Televisão, o SBT, que detém o segundo lugar nos índices de audiência do país e a TV Azteca, que ocupa a mesma posição no México, usaram estratégias inversas para eventualmente chegar ao primeiro lugar. O SBT investiu numa programação popularesca, muitas vezes apelando para o grotesco, num verdadeiro atentado contra o ascético padrão Globo de qualidade. Nessa apelação, fez pouco mais do que reeditar velhas fórmulas já abandonadas pela número 1 em seu salto de qualidade em direção as classes altas: programas de auditório, humo-

rísticos e policiais, além dos melodramas mexicanos importados pelo SBT, ou produzidos aqui mesmo, como a *Pícara sonhadora*, recordam um passado popularesco que a Globo deseja mais esquecer do que lembrar. O que é surpreendente no Brasil é que as velhas fórmulas, quer em seus modelos quase imutáveis, quer em nova roupagem, ainda funcionem.

A TV Azteca, por sua vez, usou estratégias muito parecidas com as que consolidaram a TV Globo na liderança para tentar ultrapassar a Televisa. Contratou roteiristas com passado de esquerda para escreverem novelas “engajadas”, investiu na qualidade técnica e estética, convocando atores consagrados do teatro e do cinema (em vez dos rostinhos bonitos escolhidos ao acaso para participar dos cursos para atores da concorrente); ousou atacar de frente temas tabus como a liberação sexual feminina, o sexo, a violência e a corrupção, trazendo a realidade local para dentro das histórias e, conscientemente, aboliu a Cinicienta ou Cinderela. Com isso, acabou conquistando o que a Televisa jamais conseguiu: que a classe alta e a elite intelectual mexicana assistam e discutam as telenovelas, tirando-as das páginas de fofocas dos jornais para a parte nobre do noticiário.

2.2. *Tex Mex*

O primeiro canal de televisão do México, pioneiro na América Latina, data de 1950. Dele descende diretamente a Televisa, que foi criada em 1973 pela fusão do Telesistema Mexicano e da Televisión Independiente do México (o primeiro surgiu em 1955, resultado da união dos canais 2, 4 e 5, e o segundo em 1968). Com quatro canais de televisão a nível nacional, dezenas de emissoras locais, estações de rádio e TV a cabo, a Televisa controla cerca de 85% da oferta televisiva do México e é o maior produtor de televisão em espanhol. Ela produz mais de 100 mil horas de programação original, que distribui tanto no mercado nacional como em 89 países. É líder de audiência no México, transmitindo em média 90% dos 50 programas de maior popularidade no país.

Nos anos 70, quando a televisão surgiu, o México vivia um período de efervescência e questionamento político, provocado em boa parte pelo massacre dos estudantes de Tlatelolco, em 68, episódio traumático para o país até hoje.

As mobilizações sociais permaneciam e as instituições oficiais necessitavam recobrar o controle das massas. Fatores econômicos, políticos e sociais configuravam um ambiente particular em que os diversos grupos sociais tentavam obter algum tipo de vantagem em benefício. O aparato governamental, por sua parte, acusava uma situação desfavorável. O déficit da balança comercial chegava a US\$ 1 bilhão em 1970, subindo R\$ 600 milhões em apenas dois anos. (Aguilera 1994: 13)

Críticas ao funcionamento dos meios de comunicação de massa, especialmente à televisão comercial, provocaram o temor de uma estatização dos canais já existen-

tes. Na prática, apenas o canal 13 passou para as mãos do governo (mais tarde, ao ser privatizado, daria origem à nova TV Azteca). Diante da pressão estatizante, os concessionários privados deram sinais de inconformismo: sua resposta foi a união do Telesistema Mexicano e da Television Independiente de México para formar a Televisa.

Logo governo e empresários descobririam ser mais aliados do que rivais. Dirigida até abril de 1997 por Azcárraga Milmo, fiel ao Partido Revolucionário Institucional, o PRI que governou o México durante 71 anos, a Televisa tinha o poder de definir o que era notícia no país. E, talvez mais importante, o que não era. Em troca dessa lealdade política, foi protegida da competição interna. Foi a única televisão privada do México até que, em 1993, começou a sofrer a concorrência da TV Azteca. Com a hegemonia garantida pelo monopólio do mercado nacional, a empresa se expandiu em direção ao exterior. Seu carro-chefe de exportação foi a telenovela.

2.3. *A aldeia global*

Assim como no México, as primeiras emissoras de TV brasileira foram inauguradas nos anos 50. Só 15 anos depois, no ano seguinte ao golpe militar, a maior delas – a TV Globo – seria criada. Seu proprietário, Roberto Marinho, já contava com o *background* de um jornal influente, uma rádio popular e um acordo com o grupo americano Time Life. Hoje a TV Globo tem uma rede de mais de 100 emissoras afiliadas em todo o país e é o carro-chefe das Organizações Globo, uma holding de 110 empresas, que incluem rádios, jornais, revistas, TV a cabo e internet. Com uma audiência estimada em 120 milhões de telespectadores, a Globo atinge 98% dos domicílios brasileiros (Hamburger 1998: 484).

No entanto, a televisão no Brasil surgiu como um brinquedo de elite (no final da década de 50 o número de aparelhos não chegava a um milhão), com uma programação voltada para este público, como as das pioneiras Excelsior, Record, Rio e Tupi. “A ausência de uma estrutura comercial-publicitária e o contato estreito com as elites empurraram a TV brasileira incipiente para uma linha culturalista de ação”, lembra Muniz Sodré (Sodré 1977:69. Recitais de música clássica se alternavam com teleteatro e adaptações de romances consagrados.

Em 1967, dois anos depois de ser criada, a TV Globo começou a mudar esse quadro. A arrancada foi baseada numa programação nitidamente popularesca. Programas de entretenimento, como Chacrinha, Hebe Camargo, Dercy Gonçalves e Silvio Santos tinham uma função nítida: formar uma audiência de reserva, similar à mão-de-obra de reserva, integrando as classes C e D da população a um projeto nacional-progressista.

Para isso, ela apelou, entre os anos 68 e 72, ao que convencionou-se chamar de estética do grotesco, um sistema consolatório que atua como polícia, distribui justiça a varejo, oferece prêmios, localiza parentes perdidos, arranja casamentos, abritra lití-

gios entre vizinhos e familiares. Um modelo populista-eletrônico que se consolidaria como o modelo da programação destinada às classes populares até hoje.

Garantida a plataforma numérica, a TV Globo mudou novamente seus rumos, atendendo aos interesses das agências de publicidade. Após 1972, ela se voltou para a conquista de telespectadores das classes mais alta, desfazendo sua aliança simbólica com as camadas populares. Nas telenovelas, o padrão “desgraça pouca é bobagem”, tocado com mão de ferro pela cubana Glória Magadan, cedeu lugar a um projeto nacional de teledramaturgia. Autores saídos da experiência de teatro revolucionário do CPC ou com forte engajamento político foram cooptados para garantir a evolução do gênero: Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso e Oduvaldo Viana Filho, entre outros.

Na verdade, o que temos é o agenciamento, por um segmento de intelectuais autores e diretores, de propostas já legitimadas pelo debate social. Consegue-se dessa forma consagrar uma atividade considerada como menor no campo da cultura, ao inseri-la numa discussão estética e política mais ampla. (Ortiz 1988: 165)

Esse projeto de nacionalização do conteúdo das telenovelas seria fundamental para criar a identificação da elite intelectual e econômica com a televisão brasileira e o estabelecimento da hegemonia do padrão Globo de qualidade. Com a falência das velhas concorrentes Tupi, Record, Rio e Excelsior, só no final da década de 70 o governo resolveu tomar uma medida para diminuir o poder da Globo. O processo de abertura de novas concessões foi concluído em 1981, com a vitória dos grupos Bloch e Silvio Santos. Hoje, mais de 20 anos depois, a hegemonia da Globo parece dar sinais de enfraquecimento, com a entrada da TV a cabo, de um lado, e a apelação, por parte dos concorrentes, aos velhos melodramas e programas erótico-grotescos.

2.4. *Espelho ou fantasia?*

Na guerra pela audiência, os mexicanos foram buscar um modelo oposto ao que era hegemônico em seu país e se aproximaram do brasileiro. A novela *Nada personal*, da TV Azteca, exibida em 1996, foi um marco neste processo. Em vez dos romances água-com-açúcar da Televisa, a novela falava da vida real, incluindo referência a assassinatos de líderes políticos, corrupção e tráfico de drogas.

Nada personal foi produzida por um trio iverossímil: Ipgmenio Ibarra, ex-correspondente de guerra em El Salvador e na Nicarágua; Hernán Vera, ex-guerrilheiro que chegou a dirigir uma rádio rebelde em El Salvador; e María Barrios, ex-militante do Movimento para o Socialismo na Venezuela. Com eles, as lutas políticas finalmente chegaram às telas mexicanas.

Mas a evolução foi muito menos política do que comportamental. Entre 1997 e 98, a novela *Mirada de mujer* levou a TV Azteca ao primeiro lugar na audiência com a história de uma cinquentona que arriscava tudo pelo amor de um homem 17 anos

mais jovem. De quebra, a novela tocou em temas tabus, como Aids, infidelidade, estupro e racismo. Na verdade, era a versão de uma novela colombiana, *Señora Isabel*, adaptada por seu autor para a realidade mexicana.

Curiosamente, a revolução dos guerrilheiros aztecas só foi possível depois do processo de privatização da rede estatal de televisão, a Imevisión, em 1993. Em meio à onda de privatização das empresas estatais, ela fez parte de uma negociação nebulosa, envolvendo o irmão do presidente Raúl Salinas de Gotari e uma suposta intermediária nas Ilhas Caymans.

3. BAÚ DA FELICIDADE

No Brasil, a guerra de audiência seguiu o caminho contrário. Silvio Santos, ex-camelô que mantinha um programa dominical de sucesso na TV Tupi e depois na própria TV Globo, em 1975 ganhou a concessão de um canal de televisão, que iria se juntar às outras 26 empresas que já faziam parte de sua holding, iniciada com a venda de carnês do Baú da Felicidade, que ofereciam eletrodomésticos e até casas como prêmio. O SBT se consolidou no segundo lugar em audiência, com sua vocação mais popular. Mas, se a emissora eventualmente iguala ou ultrapassa alguns programas da TV Globo em audiência, a número 1 mantém sua hegemonia financeira, com anúncios que custam o dobro dos da segunda colocada no mesmo horário.

Desde o início, o SBT apostou no melodrama tradicional como forma de mobilizar o telespectador, com novelas importadas ou velhos sucessos adaptados. O primeiro sucesso aconteceu em 1994, com *Os ricos também choram*. Economicamente, a opção pelos enlatados mexicanos é francamente favorável. Para se ter uma idéia, a Televisa gasta entre US\$ 30 mil e US\$ 45 mil para produzir um capítulo de novela, que é exportado para o Brasil por 10% disso. Sai bem mais barato do que produzir uma novela nacional, em que cada capítulo custa de US\$ 50 mil, dentro dos padrões do SBT, e US\$ 120 mil, na Globo. No entanto, a publicidade ainda está do lado da Globo, com seu modelo mais elitista de telenovela.

A invasão mexicana começaria mesmo com a trilogia *Maria do Bairro*, *Maria Mercedes e Marimar*, novelas que caíram no gosto popular na década de 90. No entanto, segundo o departamento comercial do SBT, esse fenômeno de popularidade, principalmente entre as classes D e E não angariaria nem um anunciante a mais, por ser um público sem poder aquisitivo. Exibida em 1999, *A usurpadora* repetiria o que se convencionou chamar de “efeito tequila”.

Os pontos do Ibope da trilogia mexicana protagonizada por Thalia Ariadna provocaram a relativização de velhas certezas e da auto-imagem do público brasileiro construída pela TV: a página melodramática não estava tão virada quanto se supunha. De repente, uma parcela do público abria mão da qualidade estética oferecida pelo padrão Globo de qualidade, que há mais de 20 anos servia de parâmetro para

qualquer rede de TV, em nome de outra absolutamente kitsch. Apesar de educada numa cultura televisiva obsessiva com a qualidade, de uma hora para outra boa parte da população parecia preferir dar um passo atrás em direção aos velhos melodramas.

Mexicanização, então, passou a ser uma preocupação generalizada. Mas existiria realmente uma involução? O fato é que o modelo global –voltado para as classes A e B, seu público ideal– acaba falando de um universo de consumo e valores estranho à maioria de sua audiência. O processo de mexicanização seria potencializado por uma migração das classes mais altas para a TV a cabo, de um lado, e por uma bolha de crescimento econômico. Causada pelo fim da inflação, ela permitiu que uma massa de emergentes na sociedade de consumo comprasse sua primeira ou segunda televisão. Foram 8 milhões de aparelhos vendidos só em 1997, contra uma base histórica de 2 milhões de aparelhos por ano.

Estará ocorrendo uma espécie de revanche dos telespectadores de baixa renda, os desqualificados pelas agências de publicidade e grandes anunciantes? Ao contrário das teorias sobre a imposição de padrões culturais inferiores para as classes populares, aqui há claramente uma escolha. E é ela que precisa ser analisada.

A cumplicidade com um modelo mais simples de dramaturgia parece funcionar como uma resposta à proposta modernizante cultivada pela TV brasileira. Uma rejeição ao padrão globo de qualidade, especialmente no que ele tem de “avançado”, um avanço que pode ser facilmente confundido com banalização da sexualidade, já que, nas novelas mexicanas – apesar de cheias de filhos bastardos – o sexo é tabu. Enquanto isso, nas brasileiras, o nu, tanto masculino quanto feminino, é banalizado, assim como a infidelidade, o estupro e a troca de casais. Tudo é mostrado como se fosse o comportamento natural dessa sociedade. E é aí que o espelho racha.

Nas novelas mexicanas, não há dúvida: o bom é sempre bom e o mau é mau. Categorias que, desde 1968, com a lendária novela *Beto Rockfeler* vêm sendo embaralhadas nas telenovelas brasileiras. Depois dela, a esperança e o consolo oferecidos pela previsibilidade da estrutura melodramática –o fato de que os bons sempre vencem e os maus morrem no final, passou a dar lugar a uma ácida crítica social–. Mas nem todos entendem ou concordam com esse ceticismo, muitas vezes entendido como cinismo. Assim como o sexo, este vem sendo apontado como um fator de rejeição das telenovelas brasileiras no mercado internacional.

O vertiginoso crescimento do mercado nas classes D e E faz com que ex-excluídos da sociedade de consumo, que não contavam nem como número de audiência, passem a influenciar os rumos da programação, mudando de canal quando os valores morais exibidos se choquem com os seus. Com isso, o universalismo de um padrão único de qualidade vem cedendo lugar a vários padrões, alguns beirando o arcaico, o grotesco e o melodramático.

Assim, a tão criticada “mexicanização” mostra que, embora uma boa parte da população tenha modernizado suas expectativas, nível de informação política, análise

crítica e até senso estético acompanhando as telenovelas nacionais, outra grande parte prefere desfrutar de um produto mais simples. Ou porque esteve por muito tempo excluída desse processo modernizante, e não consegue acompanhar sua crescente complexificação, ou ainda porque seus valores morais são diferentes dos da elite. Alçados momentaneamente à condição de consumidores, são mais sobreviventes do que cidadãos. Mas contam preciosos pontos nos índices de audiência.

NOTAS

¹ Dados do site www.televisa.com.mex

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, F.; TORRES J. (1994). *Telenovelas, televisión e comunicación*. México: Diálogo Abierto.
- COSTA, C. (2000) *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HAMBURGER, E. (1998) “Diluindo as fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano” em *Historia da vida privada no Brasil*, volume 4. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1997) *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- ORTIZ, R. (1988) *Telenovela brasileira: história e produção*. São Paulo: Brasiliense.
- SODRE, M. (1983) *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

LADRÓN QUE ROBA A LADRÓN Y EL MARKETING DE LO HISPANO

TOMÁS LÓPEZ PUMAREJO Y NORA MAZZIOTTI

1. LOS GÉNEROS Y EL MERCADO HISPANO EN EEUU

El filme *Ladrón que roba a ladrón*, dirigido por Joe Menéndez y estrenado en EEUU en agosto de 2007, puede considerarse la primera incursión de importantes figuras del *star system* televisivo latino en las pantallas de los cines norteamericanos. La película recaudó USD 1.600.000 en el primer fin de semana, fue exhibida en 340 cines y hasta octubre de 2007 había recaudado más de \$4 millones USD.

Es sabido que el *star system* mencionado está conformado de manera hegemónica por galanes y estrellas de telenovela. En este caso, la estrategia de ingreso en el mercado cinematográfico fue la de cambiar de género, ya que *Ladrón...* es una película de acción, un *heist movie*. Con ese corrimiento genérico se apunta a un target que no estaba cubierto, se satisface una demanda para la cual no había oferta. La televisión en español en EEUU –y en Latinoamérica– ofrece abundante melodrama, pero el cine para este mismo público necesitaba enriquecer la oferta con la acción, el suspenso o el *heist movie*.

Sobre la pertenencia de género, un *heist film* es una película que tiene una trama intrincada construida alrededor de un grupo de gente tratando de robar algo. Generalmente hay varias vueltas de tuerca y el filme se centra en los intentos de los personajes por formular un plan, llevarlo a cabo y escapar con los beneficios. También hay

con frecuencia una venganza que debe ser satisfecha, que puede ser tanto una figura de autoridad o un antiguo compañero que se separó del grupo o es uno de sus miembros, definición que se aplica con exactitud al film analizado.

Ladrón que roba a ladrón (figura 1) se suma a otras dos películas y a una serie de televisión que marcan un sorprendente crecimiento de la creación intercultural en el panorama de los medios latinos: *El laberinto de fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *La misma luna* (2008), de Patricia Riggen, y la serie de televisión en inglés de la cadena ABC *Ugly Betty* (*Betty la fea*). El último congreso de la Asociación de Productores Latinos, denominado *Sin Límites: Trends in Pan-Latino Cinema*, derivó su título de este fenómeno y se dispuso a explorarlo. *Ladrón...* en particular fue la primera película en español producida, promovida y distribuida por Hollywood que no se confinó a los cines de barrio étnico ni a las escasas salas de cine extranjero e independiente que se encuentran en EEUU.



Figura 1: Cartel de la película *Ladrón que roba a ladrón*

Se debe tener en cuenta que el productor general de *Ladrón...* es James McNamara, con una fuerte relación con una televisión internacional en inglés y en español saturada de telenovelas y de su prototipo, la *soap opera*. Esta vez, con el equipo de Panamax film, McNamara apunta a ofrecer otros géneros al amplio público de éstas mediante el cine (Hoag 2005).

Este precedente pone en evidencia cinco fenómenos tan conocidos como superficialmente discutidos en los medios de comunicación y en el campo de las ciencias empresariales. El primero es que la población hispana alcanza los 40 millones. Sobrepasa así la población entera de Canadá y su mercado de consumo alcanza los 900

billones de dólares, lo cual la convierte, en conjunto, en el más pudiente del mundo de habla castellana. Segundo, que la publicidad, los medios de comunicación y sobre todo la cadena Univisión han convencido a la industria de la publicidad de EEUU de una falacia con base real: que existe, tal como lo señala Arlene Dávila (2002), una variopinta población hermanada en el idioma español cuyo ingreso al sueño americano se realiza mediante el consumo. Tercero, que la influencia de los hispanos en el mercado general va mucho más allá de haber logrado que la salsa mexicana se venda más que el ketchup y que Shakira cante en inglés. Cuarto, que los hispanos son demasiado numerosos y tienen bastante poder económico y político (Subervi 2008) como para que se les continúe considerando un micromercado. Finalmente, que los hispanos por sí mismos constituyen un complejo mercado general cuyas fronteras con la cultura dominante se desdibujan cada día más, sin que esto conduzca a la asimilación cultural o a la desaparición del idioma español.

2. QUÉ SE DIJO DE *LADRÓN QUE ROBA A LADRÓN* EN LOS EEUU

Una lectura de las críticas de cine y del público a *Ladrón...* permite agruparlas en tres modalidades de reacción. La primera es la de los críticos más predecibles, que advierten contra el mal gusto del *heist movie* de Hollywood que lucra sobre todo en el estreno, ya que utiliza estrellas como señuelo (casi todos ven *Ladrón que roba a ladrón* como una copia barata de *Ocean's Eleven* (2001) (Catsoulis 2007), con Brad Pitt, George Clooney y Matt Damon, e indirectamente contra el mal gusto implicado en el hecho de que esta película fue hecha para y por gente que habla español, cuyo género favorito es, como es sabido, la telenovela (Rechthaffen 2007). La segunda modalidad es la de algunos críticos de actitud más liberal y familiaridad con los hispanos que celebran la deferencia a este mercado tan desatendido; y por último, entusiastas miembros de la audiencia recomiendan verla no sólo por lo entretenida, sino también por lo “guapos que están los galanes”, por fin en pantalla grande (Aufsmuth 2007). Es decir, la estrategia de venta tipo Hollywood tan desdeñada por los críticos de rigor funcionó para *Ladrón...*

La crítica del *New York Times* indicó además que *Ladrón...* es *Ocean's Eleven* dirigida por Robin Hood y financiada por Telemundo (Catsoulis 2007). Frank Swietek, un crítico independiente, dijo que si transformaran a *Ocean's* en una telenovela de pacotilla, el resultado hubiera sido *Ladrón...*, un policial que ni remotamente es tan interesante o astuto como se propone y encima no podría tener un final más cursi (*sappy*), y ni siquiera logra mucho con su postura prepotente (*conceit*) en relación con los migrantes, que es la misma de otro filme con la temática de la inmigración a EEUU, *Un día sin mexicanos* (2004), de Sergio Arau, (Swietek 2007). Es interesante observar –y no sólo en el periodismo– la utilización despreocupada y neutra de conceptos como cursi, desconociendo o más bien negando su carga ideológica y valorati-

va. También se puede señalar que en los rangos de prestigio, en el canon de géneros de los medios, el policial se considera por encima de la telenovela, pero *Ladrón...*, al acercarlos por medio de sus protagonistas, lo que logra es hacer descender el policial.

Pero existen también otras lecturas, que se acercan a la mirada de las audiencias o que son más comprensivas del fenómeno. Críticos del *USA Today* (Puig 2007), del *Fresno Bee* (Munro 2007), del *Metromix Chicago* (Phillips 2007) y del *Austin Chronicle* (Rossenblatt 2007) la celebran como gran entretenimiento a lo Hollywood para y por una cultura demasiado ignorada en EEUU, que apenas comienza a percatarse de la inmensidad de su influencia económica y política. Otro del *Orlando Weekly* la elogió al ser elegante, gentil y a ratos muy cómica (Ferguson 2007). Es importante señalar que la ciudad capital de Austin es el oasis del desierto cultural de Texas, estado que no hace tanto era territorio mexicano, que Orlando (Florida) es un enclave hispano donde *Disney* cultiva con esmero este mercado y que Chicago ha sido tradicionalmente el único mercado hispano de importancia fuera del este y el suroeste de los EEUU. Y también es posible preguntarse si los elogios a esta película provenientes de esas ciudades constituyen un operativo de la mercadotecnia o son un juicio honesto.

Entre las alabanzas del público que aparecen en Internet sobresalen dos de comienzos de septiembre de 2007. La primera es el de Venus 25 de Nueva York, bajo el título bilingüe “Por fin! Finally we see Fernando Colunga in the Big Screen” ([...] vemos a Fernando Colunga en la pantalla grande). Y la segunda: “Fantastic...!, Fantástico...!”, Subtitled, but Gringo-Friendly” ([...] subtitulada, pero hecha para gringos). Estos comentarios sugieren que *Ladrón...* cumplió su cometido de apelar a los hispanos y al mercado general de ambos sexos, al combinar el sistema de estrellas de la telenovela con los géneros de acción de Hollywood.

La página web que compila crítica de cine de estreno “Rotten Tomatoes” (tomates podridos) le dio a *Ladrón...* una buena calificación: 64% tomate fresco, es decir, crítica favorable. “Movies.Com”, una página de información sobre las películas más populares, califica con una “A” a *Ladrón...* tanto en crítica como en acogida del público, algo que casi ninguna película, y mucho menos una de este tipo, logra.

La crítica más previsible o tradicional como la del *New York Times* se inscribe en una práctica profesional que puede pensarse como esquizofrénica. Resulta irónico que quienes las escriben trabajen en un país orgullosamente anti-intelectual que es epicentro mundial de la cultura de masas. Estos críticos se esfuerzan por mantener distancia ante su objeto de análisis, y su actitud les permite enmascarar prejuicios étnicos naturalizándolos, haciéndolos pasar por estándar de calidad. De ahí que la conexión de *Ladrón...* con la telenovela y la justicia social a lo Robin Hood se vea de manera incuestionable como demérito. La crítica más simpatizante, como la de los rotativos de Orlando y Austin, responde a una visión estratégica emergente en círculos políticos y empresariales, que atribuye el fracaso de grandes empresas nacionales como la automotriz y la televisiva a que la gerencia de éstas vive a espaldas

de la nueva topografía cultural de los EEUU. La acogida del público expresada en los blogs revela –a pesar de las sospechas mencionadas– una postura más espontánea y desinteresada que las anteriores y coincidente con la estudiada intención de los productores.

La desenfadada mención de la marca Telemundo y de la telenovela en la crítica en inglés del *New York Times* citada es altamente significativa. Esto señala, en efecto, una transformación en la cultura dominante de los EEUU, donde los productos culturales de los hispanos son más visibles que los hispanos mismos, donde Univisión ha llevado la voz cantante. Según Arlene Dávila (2002), Univisión ha cultivado en EEUU (y vendido mediante la industria hispana de la publicidad al empresariado anglosajón) una visión del hispano donde se destaca el hispano parlante recién exiliado que se desvive por su familia y su comunidad, inspirado por un espíritu de superación. Para la autora, esta cadena ha sido “la principal promotora de la latinidad como *ethnoscape* (en el sentido que le da Appadurai (1996) al concepto), una comunidad diaspórica que trasciende los EEUU y las naciones latinoamericanas” (132).

Precisamente, uno de los mensajes de *Ladrón...* es que los inmigrantes hispanos son tan necesarios como invisibles en lo cotidiano, a la manera del retrato del colonizado del filósofo tunecino Albert Memmi. Según Memmi, el colonizador actúa como si el colonizado no existiera, pues está acostumbrado a no tomarlo en cuenta (Memmi 1991) Las mucamas, los conserjes, los jardineros y los mensajeros figuran como parte del mobiliario y la tecnología de las ciudades de EEUU, y de eso se vale el filme analizado.

Los personajes de *Ladrón...* pueden burlar la compleja seguridad del moderno edificio desde donde se controla la vigilancia computarizada de los bienes del malvado, haciéndose pasar por empleados de mantenimiento que no entiende inglés. La invisibilidad de los hispanos en *Ladrón...*, coincidente con la que sugiere asimismo Sergio Arau en *Un día sin mexicanos*, está muy trabajada. Es decir, los mexicanos y los hispanos son invisibles porque su servicio no lo es. *Un día sin mexicanos* sostuvo que el peso de la ausencia de los mexicanos sólo sería puesto en evidencia si estos se esfumaran de repente y, por ende, su labor, que engrana y pone en marcha la vida cotidiana de los norteamericanos.

Ladrón que roba a ladrón trata de dos ladrones reciclados o reformados que le roban a un millonario ex compañero ladrón con un fin justiciero: el de devolver el dinero a los latinos perjudicados. El millonario amasó su fortuna engañando inmigrantes con falsos remedios milagrosos anunciados por la televisión hispana, tal como hace en la realidad la cadena Telemundo. Sus canales transmiten los infomerciales donde anuncian productos que prometen aumento de busto, cura del cáncer (como por ejemplo la “uña de gato”), frascos milagrosos de tierra provenientes de Tierra Santa, pañuelos benditos, curas contra la impotencia, abogados que hacen ricos de la noche a la mañana a quienes demandan por caídas, accidentes o mala praxis médica. De la

misma manera que en el filme, estos anuncios apelan a la ignorancia, el machismo, la desesperanza y la religiosidad de los inmigrantes.

Es significativo que el productor de *Ladrón...* sea el panameño James McNamara, quien era presidente de Telemundo cuando NBC compró la endeudada cadena en 2002. Este lanzó la estrategia de producción y programación de ficción que aseguró la importancia que hoy día disfruta esta red en los EEUU, a la vez que la convirtió en líder en el mercado internacional de la ficción en español de manera casi instantánea (Sutter 2005). McNamara fue nombrado presidente, entre otras cosas, por su experiencia internacional con programas de ficción melodramáticos, específicamente las *soap opera* de programación diurna. Bajo su liderato se habían elevado a *prime-time* dos títulos: *Santa Bárbara* y *The Bold and the Beautiful* en Francia e Italia, con sonado éxito en los años 90. Sólo las telenovelas latinas habían podido acceder hasta entonces ese peldaño al *prime time* (López Pumarejo 1987). La experiencia que McNamara tiene con medios audiovisuales del mercado general, internacional e hispano es tan abarcadora como única. No es de extrañar que su olfato agenciara el triunfo de un híbrido globalizado como *Ladrón...*

3. EL FILME Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS HISPANOS

Según declaró McNamara, *Ladrón...* fue escrita por un méxico-[norte] americano, dirigida por un cubano-[norte] americano, producida por un panameño, un gringo colombiano y otro méxico-[norte] americano, compuesta por un venezolano, y su estelar elenco incluye actores de México, Venezuela, Cuba, República Dominicana, Argentina y los Estados Unidos (Phillips 2007).

Esa misma diversidad está representada en el filme, de manera previsible y reforzando los estereotipos ya establecidos. Lo latino es presentado, en primer lugar, como un conjunto de nacionalidades. Está el ladrón malo, un argentino llamado Claudio Silvestrini que en Los Ángeles adopta el nombre de Moctezuma Valdés (Saúl Lisazo) y los ladrones buenos, un colombiano interpretado por Miguel Varoni y un mexicano (Fernando Colunga). Hay también un cubano (Oscar Torre), que se caracteriza por hablar demasiado y por hacer alarde de una formación profesional (la de actor) que no puede demostrar cuando lo necesita.

No sorprende el hecho de que los personajes estén pintados con muy pocos rasgos, dadas las intenciones comerciales de la película y el modelo de comedia de caracteres en que abreva. Así, Aníbal (Gabriel Soto), el atlético, el guapo, cada vez que abre la boca es para expresar su preocupación por si tiene olor a transpiración. Rafaela, (Ivonne Montero) la muchacha que trabaja como mecánica, adopta un aire varonil y se molesta cuando los hombres la miran con deseo o le dicen piropos; para que no queden dudas, protagoniza cinco situaciones en que se enfrenta tanto con Aníbal (de quien luego, obviamente, se enamorará) como con otros. Miguelito, el cubano, actor

de formación stanislavskiana, orgulloso de los recursos que adquirió con el “método”, se queda mudo cada vez que tiene que lucirse como actor profesional. La película trabaja con lo elemental, reitera una y otra vez los recursos.

La pintura del complejo mundo latino es simplista y maniquea. Esto se hace visible en el hecho de que se toma como verdad incuestionable que sin los inmigrantes se destruye la economía, lo cual también es la premisa de *Un día sin mexicanos*. Se muestra cómo la inmigración ilegal potencia la explotación anónima y anula las conquistas que la clase trabajadora de EEUU ha logrado.

Es sabido que los medios expresan y cimientan un imaginario social y que las maneras en que estos conforman no son simples ni transparentes. Tal como ha señalado Baczko, el imaginario “marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes; fijando especialmente modelos formadores; hace a la estructuración de los aspectos afectivos de la vida colectiva a través de series de oposición” (Baczko 1991: 155). Algunas situaciones narradas en el filme parecerían evidenciar mayor complejidad, por ejemplo la explotación ilegal de indocumentados, cómo la televisión en español burla las leyes de publicidad engañosa y la decadencia de los sindicatos laborales en EEUU. Pero no es así: al analizarlas se observa que sólo responden a los clichés sobre los que se ha construido lo hispano, o lo latino, nutridas y afianzadas por la TV, la publicidad, la industria discográfica, etc.

Una de estas situaciones es al comienzo, cuando el colombiano Emilio (Miguel Varoni), al lograr escapar de quien lo tenía prisionero junto a muchos otros inmigrantes, pronuncia “Odio este país” y ve al mexicano Alejandro (Fernando Colunga) que llega a rescatarlo con un auto descapotable. El diálogo es:

EMILIO: [refiriéndose al auto] ¿Cómo lo conseguiste? ¿Drogas?

ALEJANDRO: ¡Qué comentario más racista! Un latino con buena ropa y un buen carro no siempre quiere decir que esté en drogas.

Se podría pensar que con este diálogo se trata de superar el cliché al cual se reducen los inmigrantes, dada la complejidad de los imaginarios que opera. Sin embargo, también está reforzando ese cliché. Por otro lado, también cabe especular que como Emilio no es obrero, no le interesa el sueño americano del auto lujoso, aunque al final de la película se contradice porque con gusto acepta un Mustang descapotable color ceniza de los años 60 que le regala Alejandro. Este modelo específico es un nostálgico ícono del lujo americano democratizado, cuando la riqueza e influencia internacional de los EEUU estaba en su cúspide.

Una situación sobre la que es interesante detenerse, por lo abiertamente propagandista, es cuando Miguelito, el cubano, presentado como verborágico, se infiltra entre los obreros para hablar de sindicalización y dice: “Esta es la tierra de la libertad, y sólo juntos, unidos, podemos tener una probadita de esta libertad”. Y esa libertad

que pasa por el acceder a una casa, un auto o bienes materiales también implica, aunque sea en el imaginario, un ingreso en el mercado y en el mundo norteamericano.

Otras representaciones del conjunto “hispano” son:

- La religión católica: una iglesia en refacción es el lugar donde los ladrones planifican el robo y se reúnen por primera vez. De hecho, James McNamara hace el papel de cura.

- La destreza: Julio Miranda (interpretado por JoJo Henrickson, que es también el guionista) se encarga de la logística, la planificación del robo, y es presentado como “capaz de arreglar una computadora con un palillo de dientes”; Rafaela (Ivonne Montero) construye un compartimiento estanco en un auto; Aníbal (Gabriel Soto) cava solo un túnel en varias jornadas de trabajo.

- Un *modus vivendi*: la ilegalidad, presente en la forma de vida de los tres personajes principales: *Alejandro*, interpretado por Colunga, vende en la calle copias piratas de películas de Hollywood y credenciales falsas de seguro social; Moctezuma Valdés (Lisazo), por medio de los infomerciales, estafa a los compradores de productos supuestamente milagrosos. Emilio (Varoni) acaba de entrar como ilegal a EEUU para llevar a cabo el plan y se lo muestra en un cuarto encerrado con varios inmigrantes custodiados por un hombre armado que los maltrata y los golpea y a quien hay que pagarle para quedar en libertad.

- La condición de invisibilidad: está subrayada por los trabajos que realizan, puesto que son choferes, niñeras, albañiles, personal de seguridad, peones, vendedores ambulantes.

Si bien se exalta o valora el coraje de los inmigrantes cuando se dice: “Ninguno de ustedes estaría en EEUU si no fuera porque tomaron ese riesgo”, la pintura que se hace de los hispanos los muestra como ingenuos o infantiles, lo cual resulta contradictorio y desvalorizador. En esa pintura, en primer lugar, hay que colocar a los consumidores engañados por los infomerciales. Tal como lo registró de manera exhaustiva Irene Sosa en su documental *Shopping to belong* (2007), el consumismo de los latinos es una manera de reforzar la propia subjetividad, que refuerza el sentido de pertenencia a la nueva sociedad a la que arribaron, y también de paliar el dolor de la distancia.

A estos consumidores se los representa como:

- Crédulos e ignorantes: creen la oferta de los infomerciales y luego, cuando recuperan el dinero, se muestran felices y sorprendidos.

- Religiosos: el agua de Dios es una de las estafas principales de Moctezuma.

- Son hiper-sexuales: otra de las grandes estafas fue la del ungüento que hacía crecer el pene.

- Triviales e ingenuos: en la escena en que se habla de conformar el sindicato, se entusiasman cuando les dicen que Tom Hanks y Julia Roberts van a apoyar el sindicato.

Otra cuestión a señalar tiene que ver con el espíritu justiciero de los buenos ladrones. El robo que organizan a Moctezuma Valdés no tiene un móvil de beneficio para

los que lo planificaron, sino que se sustenta en la reivindicación. El 50% del dinero es para el equipo y la otra mitad, para resarcir a los latinos estafados a través de los infomerciales. El espíritu Robin Hood libera de culpas a los ladrones y es remarcado como un gesto solidario hacia la comunidad hispana. Incluso, el reproche a Moctezuma se basa en que está engañando a los de su propia comunidad.

Hay también pequeñas menciones a hechos de la realidad, mostrados al pasar, pero que refirman la postura de la película: Una es cuando se describe al ladrón malo, Claudio Silvestrini (el Moctezuma Valdés a quien le van a robar), se dice que guarda el dinero en su mansión porque “desde que colapsó la banca en Argentina (2001) ninguno de ellos cree en los bancos”. Y el otro es, nuevamente en relación con el actor cubano: se lo muestra actuando en Cuba, parodiando a Fidel Castro y siendo apresado. Es el único del grupo de quien se muestra un trabajo anterior.

Con sus obviedades y espíritu propagandístico, el filme puede ser visto como una de las maneras en que la industria vende y publicita uno de los temas más importantes de esta etapa, como es el de los migrantes latinos en EEUU. Como lo hacen Telemundo y Univisión, *Ladrón...* operó narrativamente sobre el imaginario de una hermandad que no existe mucho más allá del mundo del marketing y del espectáculo y donde predomina lo mexicano, y apeló a este imaginario mediante la justicia social al denunciar la explotación ilegal de los inmigrantes indocumentados.

También la televisión en español opera de manera semejante al reiterar constantemente los derechos de éstos y al denunciar estafas y abusos, entre chisme y chisme de farándula, en sus telediarios, programas de entrevistas y prensa del corazón, donde los hispanos figuran como comunidad solidaria. Pero la realidad es otra, más allá de la edulcorada pintura que construyen los medios. Al llegar a los EEUU, los conflictos de nacionalidad y clase social no se disuelven ni los hispanos dejan de desdeñarse entre sí por su raza y origen nacional para hermanarse en los centros comerciales a ritmo de la ranchera, el tango y el raggaeton. Tampoco la familia, la comunidad y el trabajo son tan importantes para tantos hispanos, y muchos consideran la categoría demográfica *hispanic* no sólo como una carga, sino también como otra evidencia de la xenófoba ignorancia de los yanquis.

Pero la ilusión de lo contrario, gestada por décadas mediante la televisión en español y las agencias de publicidad hispanas, es tan tangible y fructífera que la inversión en medios de comunicación en español y marketing hispano es la de más crecimiento en la industria anglosajona. Y podríamos pensar que esto acaba de alguna manera siendo, irónicamente, otro caso de ladrón que roba a ladrón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“JAMES McNAMARA Named New Telemundo President and CEO” en *PR News Wire*. Recuperado de <http://www.prnewswire.com/cgi-bin/stories.pl?ACCT=104&STORY=/www/story/07-14-1999/0000981456&EDATE=>

- Reseña del filme *Ladrón que roba ladrón* en *Metromix Chicago Movies*. Recuperado de <http://chicago.metromix.com/movies/review/movie-review-ladron-que/166023/content>
- APPADURAI, A. (1996) "Disjuncture and Difference in Global Cultural Economy" en *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AUTSMUTH, J. (2007) "Ladrón que roba a ladrón" [reseña] en *Palo Alto Online* de <http://paloaltoonline.com/movies/moviescreener.php?id=002565&type=long>
- BACZKO, B. (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CATSOULIS, J. (2007) "Schemes in Spanish" [reseña] *The New York Times*. Recuperado de <http://movies.nytimes.com/2007/08/30/movies/31ladron.html>
- DÁVILA, A. (2002) *Latinos Inc.: The Marketing and Making of a People*. Berkeley: University of California Press.
- FERGUSON, J. (2007) "Film Review: Ladrón que roba a Ladrón" [reseña] en *The Orlando Weekly*, 30 de agosto.
- HOAG, C. (2005) "Spicing Up the Silver Screen" en *The Miami Herald*, 28 de noviembre.
- LÓPEZ PUMAREJO, T. (1987) *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Cátedra.
- MEMMI, A. (1991) *The Colonizer and the Colonized* [traducción de Howard Greenfield] Boston: Beacon Press.
- MUNRO, D. (2007) "These Thieves Speak Spanish: *Ladrón* Offers a Latin-style Version of Ocean 11" en *The Fresno Bee*. Recuperado de <http://www.highbeam.com/doc/1G1-168203066.html>.
- PHILLIPS, M. (2007) *Ladrón que roba a ladrón* [reseña] en *Metromix Chicago Movies*, de <http://chicago.metromix.com/movies/review/movie-review-ladron-que/166023/content>
- PUIG, C. (2007) "Ladrón is Criminally Good in Any Language" en *USA Today*. Recuperado de http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2007-08-30-review-thief_N.htm
- RECHTHAFEN, M. (2007) "Bottom Line: An Ocean Eleven Knockoff" en *The Hollywood Reporter*. Recuperado de http://www.hollywoodreporter.com/hr/imdb/reviews/article_display.jsp?rid=9686
- ROSENBLATT, J. (2007) "Ladrón querobaaLadrón" [reseña] en *The Austin Chronicle*. Recuperado de <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Calendar/Film?Film=oid%3A531122>
- SUBERVI, F. (2008) *The Mass Media and Latino Politics: Studies of U.S. Media Content, Campaign Strategies and Survey Research: 1984-2004*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- SUTTER, N. (2005) "elemundo's Top-Tier Switch: McNamara Ankles Spanish Lingo B'caster" en *Variety*. Recuperado de <http://www.variety.com/article/VR1117920664.html?categoryid=18&cs=1>
- SWIETEK, F. (2007) "Ladrón que roba a ladrón, One Guys Opinion" Recuperado de <http://www.oneguysopinion.com/Review.php?ID=2281>.

NUEVA YORK, CIUDAD DIÁSPORA

JUAN FLORES

La revista *New York* ha cambiado su nombre por el de *Nueva York*, al menos durante una semana. El nombre de la ciudad en español en la portada del 6 de septiembre de 1999 evidencia a los lectores del popular semanario la actualidad de los asuntos –y las palabras– “latinos” entre el público norteamericano. El tema de la revista *Nueva York* y la frase en español, en letras blancas y amarillas sobre una insinuante fotografía de Jennifer López, reflejan “la explosión latina”. La admirada actriz y cantante neoyorquina es sin duda la “Miss Nueva York” de nuestra época: su cuerpo ocupa toda la portada, y el artículo de fondo, titulado “The Star Next Door, Vida López” –en alusión a Ricky Martin–, se propone explicar por qué Jennifer López, vedette del desfile del Día de Puerto Rico en Nueva York, novia –supuestamente– de Puffy Combs, imitadora de Selena, aspirante a ser Barbara Streisand y propietaria del trasero más famoso de Estados Unidos, podría ser el prototipo de celebridad del futuro. Antes de que nos demos cuenta, todos los neoyorquinos y todos los americanos estarán “viviendo la vida loca” en las calles de Nueva York.

Al comienzo del nuevo milenio, la fiebre “latina” está echando raíces en la cultura popular estadounidense a un ritmo sin precedentes, en la prolongada historia de esa seducción continental. Casi todas las semanas hay un nuevo programa especial en los medios de comunicación, y no hay prácticamente ningún aspecto del ocio y de la vida pública –deportes, música, cine y televisión, publicidad, moda, comida– que perma-

nezca ajeno a la enfática presencia latinoamericana. La visibilidad no es un elemento nuevo del “ambiente latino” en la cultura *pop* estadounidense –pensemos en Carmen Miranda, Ricardo Montalbán o Desi Arnaz–, como tampoco lo es el “sabor latino” –*salsa y sabor*–, un nuevo ingrediente en el famoso crisol, ya sea éste musical, sexual o culinario. Pero esas modas pasajeras y esa idea subliminal de otredad han saturado últimamente la esfera pública del *pop*, y lo “latino” ha alcanzado una prominencia tal que lo ha convertido en un forjador de gustos y tendencias.

Bajo esta gran influencia cultural, se ocultan grandes cambios demográficos y económicos que han tenido como consecuencia el crecimiento y la enorme diversificación de la población “latina” en Estados Unidos, de forma que casi todos los países latinoamericanos y caribeños tienen ahora una considerable presencia en muchas zonas, especialmente en los grandes centros urbanos de Los Ángeles, Miami y Nueva York. A principios de los 90, el *New York Newsday* editó un extenso suplemento titulado “The New Nueva York”, y con esa expresión resumió el importante incremento y la diversidad de la comunidad “latina” en la ciudad desde los años 70. La afluencia creciente de dominicanos, mexicanos, colombianos, ecuatorianos y otros grupos provenientes de América Latina significa que el “Nueva York *latino*”, sinónimo de puertorriqueño durante décadas, se ha vuelto panétnico hasta el punto de que los puertorriqueños, aunque todavía son el grupo más numeroso, constituyen menos de la mitad del total. Con el nuevo milenio, ya era hora de que New York se convirtiera en Nueva York y de que esta pujante población con un trasfondo cultural y lingüístico similar tuviera su momento de gloria.

Esta visibilidad, sin embargo, puede servir tanto para iluminar como para oscurecer, sobre todo cuando se concentra principalmente en el imaginario de la cultura comercial. En el caso de los “latinos” que viven en Estados Unidos, la fama es claramente uno de esos espejismos que sirven para camuflar la desigualdad estructural y la dominación. Estos son factores que explican la realidad de la diáspora, a la vez que distraen la atención del público de la triste realidad social de la mayoría de los “latinos”. El éxito espectacular de unos pocos sólo sirve para enmascarar la realidad del racismo, la miseria económica y la inferioridad política que padecen la mayoría de los “latinos”, quienes emigraron al Norte desde sus países natales a causa de las persistentes desigualdades a escala nacional e internacional.

Pero la avalancha “latina” ha creado un “gigante dormido”, un monstruo demográfico y cultural cuyo inmenso potencial económico y electoral empieza a ser aprovechado ahora y que, al despertar, podría socavar el delicado equilibrio necesario para la prolongación del llamado “siglo americano”. El miedo y la fascinación se mezclan con la premonición y el alarmismo ante la amenaza inminente que constituyen supestandamente los “latinos” contra la unidad de la cultura americana y el destino de la nación. Una parte esencial de este pronóstico –repetido como un mantra cuando el debate público aborda el supuesto “*browning* de Estados Unidos”– es la identificación

de los “latinos” como “la minoría en más rápido crecimiento”, el grupo que ya superó numéricamente a los afroamericanos en esta década. El miedo a una “nación extranjera” —título de un reciente libro xenófobo sobre la inmigración— esconde a duras penas una fobia aún más intensa, el miedo ante la posibilidad de una mayoría que no sea blanca. Y todo esto sin mencionar otro gigante dormido: el “peligro *brown*” podría ser eclipsado por el “peligro amarillo”, dado que los asiáticos podrían superar en número tanto a los afroamericanos como a los latinos a mediados de siglo XX.

Estos pronósticos, sin embargo, dejan muchas preguntas sin contestar. Al momento de examinar las relaciones políticas y culturales que predominan en la sociedad norteamericana, dichas perspectivas dan por sentada la unidad sociológica de los diversos grupos “minoritarios”, en este caso “latinos” y negros, como si dichos conjuntos de poblaciones inmigrantes y colonizadas estuviesen en la misma situación histórica y constituyesen el mismo tipo de asociación colectiva, como grupo unificado, dentro de Estados Unidos, en función de su común ascendencia africana y su historia de esclavitud. Los afroamericanos, como cualquier grupo, se han diferenciado hace tiempo en función de la clase social, el género, la identidad racial, la diversidad regional y cultural, entre otros aspectos. Por otro lado, las fisuras en el mosaico “latino” saltan a la vista en cuanto dejamos atrás el despliegue publicitario y los censos optimistas y llevamos a cabo un análisis comparativo mínimamente riguroso. Incluso los elementos comunes como, por ejemplo, la lengua y la religión, resultan engañosos a la luz de los millones de “latinos” que no son católicos ni hablan el español como idioma principal. Aparte de eso, es ciertamente un ejercicio sociológico espurio el tratar de meter en el mismo saco, por un lado, a puertorriqueños y mexicanos, cuya situación en la sociedad estadounidense está condicionada por legados de conquista y colonización y, por otro, a inmigrantes de otros países latinoamericanos que llevan relativamente poco tiempo en Estados Unidos. Las diferencias socioeconómicas, educativas y de recursos empresariales son enormes, como también lo son las que tienen que ver con la raza y la cultura nacional.

Lo que no menciona ninguno de los columnistas en las páginas de *Nueva York* es la más importante de las “supresiones” inherentes a la nominación panétnica: la relación de los “latinos” con la negritud, y en concreto con la negritud estadounidense. Si bien el concepto de “latino” implica generalmente otredad, “gente de color” y no-blanca, la historia de la categorización social ha ido adulterando selectivamente la cuestión, y muchos medios de comunicación aceptan, o fomentan, la idea de compatibilidad con lo blanco; los rostros “latinos” destinados a llegar al gran público —ya se trate de Daisy Fuentes (figura 4), Keith Hernández (figura 5) o Chita Rivera (figura 6)— están situados, sin lugar a dudas, en la zona más clara del espectro. El elemento implícito de la nueva visibilidad “latina”, y del inminente desplazamiento de la comunidad negra como minoría más numerosa, es la supremacía de una minoría no-blanca. Para aplacar los temores de una invasión desde el

Sur está el consuelo de que al menos su presencia no supone tener que tratar con más almas negras.

Pero la experiencia social nos dice lo contrario. La creciente “catalogación racial” –*racial profiling*– y las oleadas de brutalidad policial van dirigidas contra los negros y contra los “latinos”, sin sutiles distinciones de color, pues lo cierto es que en muchas zonas urbanas deprimidas no existe tal diferencia y resulta imposible “distinguirlos”. Lo que la versión consumista y hegemónica de lo “latino” pretende ocultar es que muchos “latinos” son negros, sobre todo si se toma en consideración los indicadores raciales que se utilizan en Estados Unidos. Y, lo que es más, mientras que esta versión tiende a aproximar a los “latinos” a lo blanco –muy en consonancia con el bagaje racista de los países hispanoamericanos y caribeños–, en la calle y en las principales instituciones social lo “moreno” es sospechoso por parecerse demasiado a lo negro.

En Nueva York, donde la presencia latina sigue siendo principalmente caribeña, esta oposición a lo negro resulta cuando menos desconcertante. Muchos jóvenes puertorriqueños y dominicanos han reaccionado contra lo anterior, reafirmando su pertenencia a la diáspora africana. De hecho, en el caso de los puertorriqueños, esta perspectiva implica no sólo una insistencia en la herencia afro-boricua, sino también, debido a las décadas de relación con los negros neoyorquinos, una identificación y una solidaridad con los negros que no tiene precedentes en la historia de la “nación de inmigrantes”. La expresión cultural en todos los ámbitos –desde el lenguaje y la música hasta la literatura y las artes visuales– muestra fusiones y entrecruzamientos, fascinaciones y emulaciones mutuas que han producido gran parte de lo que identificamos, por ejemplo en el terreno de la música popular, con el jazz, el rock and roll y el *hip-hop*. Desde el punto de vista colectivo, y como reflejo de experiencias sociales más amplias, esta realidad demográfica y esta historia cultural conjunta desmienten la existencia de un muro divisorio entre los “latinos” y los negros.

Esta “doble conciencia” latina entre puertorriqueños y otros caribeños se remonta en la vida intelectual a las contribuciones del bibliófilo y coleccionista puertorriqueño Arturo Alfonso Schomburg, activo durante el período del Renacimiento de Harlem. En la historia de la música, al menos a los años 40 con los inicios del jazz “latino”, y en literatura, a los escritos de Jesús Colón en los años 50 y a la novela de Piri Thomas, *Down These Mean Streets*, de 1967. En nuestra época, la juventud “latina” colabora estrechamente con la juventud negra en la creación de nuevas corrientes de *hip-hop* y otras expresiones culturales. En un poema muy citado, “Blues negrorriqueños”, el poeta *nu-yorican* Willie Perdomo trata una vez más los dilemas interraciales puestos de manifiesto treinta años antes por Piri Thomas, y concluye con estos dramáticos versos:

¡Soy *spik*!
 ¡Soy negro!
 ¡*Spik, spik*! ¡Igualito que un negro!
 Abandonado, rechazado, oprimido y deprimido.

Desde los barcos bananeros hasta las casas de vecinos,
 desde las bandas callejeras hasta los cuarteles...
 ¡Spik! ¡Spik! Igualito que un negro.

De manera similar, “Mariposa” –pseudónimo de María Fernández, artista de la palabra hablada– se opone a que la llamen “escritora “latina”, como pretende el mercado literario actual, recordando a su público que “yo misma me siento más unida a mis hermanas [escritoras de origen africano] que, por ejemplo, a poetas chicanas como Sandra Cisneros o Lorna Dee Cervantes.

Sin embargo, Mariposa no cree que esta relación con los negros estadounidenses esté en conflicto con sus orígenes puertorriqueños. Antes al contrario, en su poema “Oda a los diasporriqueños”, ella menciona su “pelo vivo” y sus “manos trigüeñas” como muestra de su identidad nacional, y clama contra los que se avergüenzan de dicha identidad:

Algunas personas dicen que no soy auténtico,
 es decir, boricua,
 porque no nací en la isla de encanto,
 porque nací en tierra firme...
 porque jugaba en un patio de cemento,
 porque mi Río Grande de Loiza era el Bronx River,
 porque mi Fajardo era City Island,
 mi Luquillo, Orchard Beach,
 y las noches de verano escuchaba los ruidos de la ciudad en vez de los coquíes,
 y Puerto Rico era sólo un paraíso que veíamos en las fotos.
 ¿Qué significa vivir en medio...?

Mariposa da voz así a los sentimientos de muchos jóvenes puertorriqueños, y de muchos “latinos” en general, que se rebelan contra esa interpretación social y territorialmente limitada de la identidad cultural. El lugar de nacimiento y la experiencia inmediata no determinan definitivamente la pertenencia a una cultura, que en este sentido depende ante todo de la experiencia social y política, así como de la elección personal. “No nací en Puerto Rico –exclama Mariposa en el estribillo– Puerto Rico nació en mí”.

Como demuestran estos ejemplos, las actuales identidades sociales apuntan simultáneamente en varias direcciones, uniendo a los individuos y a los grupos mediante vínculos que parecerían mutuamente excluyentes si hiciéramos caso de los modelos comerciales e ideológicos de los medios de comunicación. El paréntesis de la revista *Nueva York, New York* como publicación orientada a los “latinos” empequeñece los horizontes culturales de la experiencia “latina” al reivindicar su diferenciación categórica con respecto a la negritud, y también al desvincular la cultura “latina” estadounidense de sus orígenes latinoamericanos y caribeños. No sólo se trata a las celebridades

“latinas” como intercambiables en su trasfondo colectivo, sino que en toda la revista no se hace mención alguna de México, Puerto Rico, Cuba, la República Dominicana o Colombia, salvo como potenciales ampliaciones del mercado estadounidense. Además, no se habla de la emigración masiva desde esos países, ni de las relaciones históricas con Estados Unidos que han generado los modernos movimientos migratorios, como el origen transnacional de la propia presencia y situación de los “latinos” en la sociedad estadounidense.

La situación global en la actualidad nos incita a superar estos puntos de vista tan limitados con respecto a la cuestión cultural, a los que bien podríamos llamar “identidades étnicas de consumo”. La comunidad “latina” es más un proceso que una entidad social concreta, y su formación implica interacciones complejas y a menudo convergentes con otros grupos “no-latinos”, como los negros y los pueblos indígenas norteamericanos. Pero la idea de lo “panlatino” implica necesariamente lo “translatino”, la participación de los “latinos” estadounidenses en la composición de diásporas culturales y políticas de proporciones regionales y universales. La interdependencia de las antiguas y las nuevas “patrias”, la constante influencia de la política estadounidense en las circunstancias vitales de América Latina, impulsan cada vez a más “latinos” a cruzar la frontera y resuenan con fuerza en la vida cotidiana de todos los “latinos”. Pero más allá de esos vínculos geopolíticos directos, el despertar de la conciencia cultural lleva a los “latinos” a pensar en otras diásporas más abstractas pero no por ello menos pronunciadas, especialmente la identidad transnacional indígena y la “atlántica negra”.

El “nuevo Nueva York” está repleto de innovadoras posibilidades culturales y, como nuevo hogar de tantas personas procedentes de tantos países latinoamericanos, ahora se presta a la reinención de América. Un siglo después de las proféticas reflexiones de José Martí acerca de los límites de “nuestra América”, estamos ahora en disposición de conceptualizar la propia “América” en su contexto mundial y los múltiples aspectos de una identidad “americana” como coordenadas de radicales reorganizaciones transnacionales. El hecho de que la “explosión latina” despierte tanto interés en Estados Unidos, las exageraciones y el despliegue publicitario generados por “la vida loca”, son sólo un indicio de un cambio profundo en los asuntos humanos, un cambio que nos hará preguntarnos, con Mariposa, “¿qué significa vivir en medio?”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PERDOMO, W. (1994) “Nigger-Reecan Blues Reflections On The Metro North, Winter 1990” en *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Café* de Miguel Algarin, Bob Holman (eds.). New York: Holt McDougal.
- SALES, N. J. (1999) “The Star Next Door, Vida López” en *New York Magazine*, 6 de septiembre de 1999.

ILAÇÕES SOBRE A CRIATIVIDADE LATINA E LADINA DO “JEITO”

CARLOS TRIGUEIRO

1. DAS ORIGENS CRIATIVAS DO “JEITO”

Ao coordenar idéias para este artigo, resgatamos antiga anedota sobre as origens da língua portuguesa: “Desertores dos exércitos castelhanos havendo alcançado o extremo oeste da península ibérica, e percebendo estarem encurralados entre o oceano desconhecido e a ferocidade das tropas feudais no seu encalce, combinaram falar entre si num castelhano modificado, pressupondo que seus perseguidores os tomariam por habitantes do lugar.

O estratagema logrou êxito, porém a demora das tropas perseguidoras na região, aproveitando o clima ensolarado e a excelência dos vinhos locais, obrigou os fugitivos a continuar falando do tal modo combinado previamente. Só que os astutos desertores não perceberam que com o passar do tempo haviam se habituado a falar do novo “Jeito”, esquecendo o castelhano.” Não obstante a farsa anedótica, tudo leva a crer que o “Jeito”, concebido como expediente sagaz e astucioso, precedeu o idioma português. Hipótese nada inverossímil, ao menos em termos de criatividade ao gosto latino. A verdade histórica sobre as origens da “última flor do Lácio” é bem outra, mas o tom jocoso da farsa exprime o poder criativo, latino e ladino do “Jeito”.

2. DOS SIGNIFICADOS SEMÂNTICOS DO “JEITO”

Até pouco tempo, a ferramenta de pesquisa eletrônica *Google* registrava 12.600.000 referências para o verbete e significante “Jeito”, cujo étimo é o vocábulo latino *jactu*,

com extensa gama de significados, tais como: lançar, arremessar, mover, perseguir, dizer, proferir, abalar, atacar, mostrar-se, gabar-se, empavonar-se, e outros. No sentido contemporâneo, “Jeito” significa modo, maneira, aspecto, feitio, feição, caráter, índole, disposição do espírito, propensão, pendor, habilidade, capacidade, arte, estando ainda presente numa infindável lista de acepções ao formar expressões junto a adjetivos, pronomes, preposições, verbos e advérbios. Por exemplo: ao jeito de, com jeito, sem jeito, dar um jeito, fazer jeito, levar jeito para, desculpar o mau jeito, ser de jeito, não ter jeito, jeito para isso, jeito para aquilo. Tão extensa e maleável é a utilização do “Jeito” nas mais diversas situações coloquiais, que seria praticamente impossível suprimir o peculiar vocábulo do dia-a-dia falado no Brasil.

3. DOS SIGNIFICADOS CULTURAIS DO “JEITO” NO BRASIL

Historiadores, filólogos, antropólogos, economistas, sociólogos, teólogos, escritores e outros estudiosos do comportamento social e ético têm abordado as várias conotações implícitas nos significados do significante “Jeito”. Mesmo sem consenso metodológico, há um entendimento de que, no cotidiano dos cidadãos brasileiros, os significados do “Jeito” vão além da semântica. Assim, o “Jeito” constituiria fenômeno cultural, implicando uma índole oculta, latente e dissimulada no caráter do povo brasileiro. Essa índole teria conotações positivas e negativas, e tanto poderia desencadear uma força propulsora quanto, em oposição, uma ação inibidora no comportamento psicossocial. Nessa hipotética moldura cultural, o “Jeito” seria um modo hábil, especial, e criativo de resolver uma situação difícil, proibida ou não, nos diversos contextos da vida em sociedade, não importando se de cunho administrativo, político, econômico, fiscal, policial, ou de qualquer natureza, inclusive aquelas enquadradas como corrupção, economia informal, desobediência civil, dentre outros ilícitos.

4. DAS OPINIÕES DE ESTUDIOSOS SOBRE O “JEITO”

Opiniões consubstanciadas sobre o “Jeito” no comportamento psicossocial brasileiro aparecem mais amiúde na segunda metade do século XX. A publicação mais recente, específica e condensada sobre o tema estuda as multifaces do fenômeno “Jeito” (Stélio Rega 2000). Pode ser visto como solução criativa para resolver uma emergência, seja burlando regras ou normas pré-estabelecidas, ou sob forma de conciliação, esperteza, ou habilidade (Barbosa 1992). João Camilo de Oliveira Tôres refere-se ao “Jeito” como fenômeno cultural positivo e característico da vivacidade e flexibilidade do brasileiro (Torres de Oliveira 1973). Roberto Da Matta mostra o “Jeito” como uma das características da cultura brasileira, e como um modo de navegação social, de sobrevivência diante de situações sociais e legais (Da Matta 1974). Finalmente, Bernardino Leers diz: “o jeito é a práxis do povo” (Leers 1982).

5. DAS ORIGENS CULTURAIS DO “JEITO” NO BRASIL

Juntando as condições sociais do colonizador que se aventurava além-mar – sem vínculos, sem família, sem planejamento, sem padrões – ao extraordinário processo de miscigenação que ocorreu na terra descoberta, entre brancos, índios e negros – contemporâneos não-coetâneos, desde tupis antropófagos a criminosos degredados, de nobres feudais a escravos africanos –, cujas etnias entrelaçaram costumes díspares, e levando em conta dificuldades logísticas para ocupar um território continental sem vias de comunicação, administrado segundo a tradição ibérica centralizadora e despótica, teremos uma amostra de fatores decisivos na formação de uma cultura com enorme plasticidade. E assim, propícia a desenvolver comportamentos sociais, limpos ou não, capazes de enfrentar situações adversas, contornar imprevistos, e vencer desafios.

5.1 *O caldo de cultura do “Jeito”*

Num cenário em que Portugal tentava sair do atraso medieval, estruturar-se como Estado moderno, e atenuar os poderes da Igreja, tínhamos no Brasil: portos fechados ao comércio internacional; proibição de qualquer indústria que fugisse aos interesses da metrópole; governo exercido pelos Capitães-Generais nas províncias, e Capitães-Mores nas vilas, com poderes arbitrários de polícia e, não raro, cumulativamente, com os de justiça; cargos públicos direcionados para interesses privados de protegidos da corte; corrupção generalizada; analfabetismo esmagador; burocracia e justiça morosas; e o eixo da estrutura produtiva movido a mão-de-obra escrava. Nesse perverso caldo de cultura, formaram-se os grupos sociais brasileiros por três séculos.

5.2 *A herança luso-ibérica como desculpa do “Jeito” brasileiro*

Face ao pretexto acadêmico de que os fracassos civilizatórios do Brasil republicano provêm da herança luso-ibérica, argumentamos que o foco da colonização visava um empreendimento comercial – de segunda classe, pois o Oriente dominava o imaginário português – e não aspectos sociais, apesar do esforço catequisador da Igreja. Tal enfoque contribuiu para a formação de uma cultura eivada de peculiaridades positivas e negativas nos diversos estratos sociais da colônia. A essa cultura foram agregados, dentre outros: valores e favores sociais trazidos pela transferência da corte e família real para o Brasil, em 1808; características sociais oriundas da esdrúxula situação que transformou a despreparada colônia em capital do império português; novas feições políticas, econômicas e administrativas com a proclamação da Independência em 1822; corretivos a muitos dos costumes e valores precedentes, a partir de 1835, quando o brasileiro Diogo Antonio Feijó assumiu a Regência em virtude da menoridade do imperador D. Pedro II. Naquela época o Brasil tinha quatro milhões de habitantes, sendo metade de índios e escravos.

6. ILAÇÕES SOBRE O “JEITO” CRIATIVO DOS BRASILEIROS

Impossível negar a criatividade dos brasileiros diante dos mais variados desafios, o que nos estimula a abrir leque de conjecturas além do conceito consensual do “Jeito”.

6.1 *A criatividade no ar*

Provavelmente, o primeiro vôo pilotado e documentado de um objeto mais pesado que o ar foi o da aeronave inventada por Alberto Santos Dumont, batizada por ele de “14 bis”, com motor de 50 CV, e que decolou do Campo de Bagatelle, no dia 23 de outubro de 1906, em Paris. Cem anos depois, em 2006, especialistas internacionais em aviação reconhecem os feitos da empresa brasileira “Embraer”, sediada em São José dos Campos (SP), portanto fora do circuito dos países mais industrializados, que desenvolvendo tecnologia avançada na fabricação de jatos executivos, e aeronaves de porte médio – com capacidade de transporte de até 120 passageiros –, tornou-se um dos maiores fabricantes de jatos comerciais.

6.2 *A criatividade no mar*

Após o primeiro choque do petróleo, em 1973, quando países exportadores do Oriente Médio aumentaram o preço do produto, atentando que era um bem não-renovável, países importadores viram-se na contingência de reduzir o consumo de combustíveis fósseis, explorar fontes alternativas de energia, ou buscar petróleo nos oceanos. Tendo em vista as reservas brasileiras desses combustíveis se encontrarem em águas profundas e ultraprofundas, especialistas da empresa estatal “Petrobrás” desenvolveram e, hoje, lideram tecnologias de exploração e produção de petróleo em águas profundas.

6.3 *A criatividade em terra*

Técnicos brasileiros desenvolveram tecnologias para utilização do álcool etílico – etanol – como combustível em substituição à gasolina utilizada por veículos automotores. O vegetal escolhido para a produção de álcool foi a cana-de-açúcar, graças à sua adaptação ao clima do país e também pelas suas grandes extensões de terra. Essa tecnologia propiciou duas formas de uso do biocombustível: adicionado à gasolina para reduzir o consumo de petróleo, ou utilizando-o em quantidade suficiente para abastecer veículos movidos a álcool hidratado. O domínio dessa tecnologia mudou o perfil do mercado, e as fábricas passaram também a produzir veículos “bicombustíveis”, aptos a receber tanto álcool quanto gasolina.

6.4 *A criatividade nas artes e no futebol*

Melodias, ritmos e arranjos principalmente do carnaval, samba e da bossa nova cruzam ares e oceanos levando a outros quadrantes a magia da música popular brasileira. Por outro lado, o gênio criativo de Heitor Villa-Lobos levou à música clássica a sonoridade cultural e ambiental do país.

No panorama esportivo, são reconhecidas a paixão e aptidão dos brasileiros pelo futebol. E é expressivo o número de jogadores brasileiros atuando nos principais centros futebolísticos mundiais. Embora invenção inglesa, o Brasil pode ser considerado a pátria espiritual do futebol, não só pela habilidade e criatividade dos seus jogadores, mas também pelos títulos e troféus conquistados por clubes brasileiros e seleções representando o país em competições internacionais. Mas toda a paixão nacional pelo futebol e seu prestígio internacional não impediram que a Taça Jules Rimet, ganha pela seleção brasileira de futebol, em 1970, pela conquista do tricampeonato mundial da FIFA – Fédération Internationale de Football Association – fosse roubada, em 1983, da sala de troféus da Confederação Brasileira de Futebol, no Rio de Janeiro, e tivesse seu conteúdo em ouro – 1,8 kg – derretido em barras para venda no mercado de receptadores – exemplo de “Jeito” criminoso indiferente ao orgulho nacional –.

6.5 *A criatividade nas questões econômicas*

Quando altas taxas inflacionárias flagelavam a estrutura econômica do Brasil, dois artifícios marcaram a vida da população: trocas periódicas da moeda corrente por uma nova, com cortes de vários dígitos na precedente, e a indexação dos valores econômicos com índices de correção monetária. Embora não tenham sido criados por brasileiros, mas graças à plasticidade da sua cultura, tais mecanismos funcionaram com facilidade no país.

Já drástico foi o estratagema decretado, em 1990, pelo presidente Fernando Collor, confiscando os saldos acima de cinquenta cruzeiros – padrão monetário de então –, depositados nas contas correntes e de poupança de todos os cidadãos. O arbítrio, ímpar na moderna história econômica, visava “debelar a inflação num só golpe”. Mas o “Jeito” do presidente não deu o resultado esperado. Em 1992, Fernando Collor foi destituído por processo de *Impeachment*.

Outro mecanismo criativo com “Jeito” de tributo mas, para muitos, um confisco dissimulado, foi criado, em 1993, pelo governo federal na forma de imposto provisório sobre movimentações financeiras de empresas e indivíduos, envolvendo cheques e transferências, incidindo em 0,38% no valor das transações. Com vigência prevista para quatro anos, e arrecadação para financiar a saúde pública, a previdência e combater a pobreza, permanece em vigor, ainda que sob o eufemismo de Contribuição Provisória sobre Movimentações Financeiras. Quase invisível, o artifício rende aos cofres públicos algo como US\$16 bilhões anuais.

6.6 *A criatividade na política*

Entendendo a Presidência da República como vértice dos cargos públicos, seus ocupantes ao término do mandato passariam à História. Em alguns países de base democrática consolidada, ex-presidentes são contemplados com a prerrogativa da vitaliciedade senatorial, como alta honraria. No Brasil, ex-presidentes têm retornado – ou

tentam retornar – por sufrágio universal, a cargos públicos hierarquicamente inferiores, no senado, governo estadual, prefeitura municipal e, por nomeação, a cargos em embaixadas no exterior. Em não havendo outros interesses que se sobreponham aos do país, esse enigmático comportamento talvez se explique pelo inconsciente coletivo do brasileiro, pois já na carta de Pero Vaz Caminha ao rei Dom Manuel I – de 01 de maio de 1500 – há registro de que os tupis desconheciam a hierarquia.

Outro exemplo instigante ocorreu nas eleições presidenciais em 2006. À vista de sucessivos escândalos de corrupção envolvendo ministros de estado, assessores do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, bem como representantes do partido do governo na administração federal e no congresso, com impacto na opinião pública e repercussão nas mídias, era esperado um repúdio à reeleição daquele titular. Apesar dos escândalos, o presidente Lula foi reeleito com 20 milhões de votos à frente do segundo candidato. Analisando a fenomenal votação, e mesmo admitindo o carisma pessoal do presidente, pesaram a seu favor medidas assistencialistas do governo federal às classes pobres da população. Dentre outras, o programa “Bolsa-Família” que consiste na distribuição mensal de cheques entre R\$15,00 a R\$120,00, através de cadastramento de milhões de famílias com renda per capita mensal inferior a R\$ 120,00, representando, estimativamente, 40 milhões de brasileiros. O compromisso dessas famílias para receber o benefício é manter seus filhos em idade escolar freqüentando a escola, e cumprir cuidados básicos de saúde. O Bolsa-Família guarda coerência com promessa repetida várias vezes pelo presidente, durante a campanha à reeleição, de garantir três refeições diárias a todos os brasileiros. Para entender a criatividade política permeando o drama social, nos reportamos a estudos recentes do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome que identificou 18 milhões de residências, onde habitam 72 milhões de brasileiros, quase 40% da população do país, em estado de insegurança alimentar, pois deixam de comer por absoluta falta de recursos. Possivelmente, o Bolsa-Família mensal não só alavancou a reeleição do presidente Lula, ao assimilar centenários currais eleitorais das oligarquias brasileiras que usavam métodos assistencialistas esporádicos – em épocas de eleições –, mas também o elevou à condição de “presidente mais popular da História do Brasil” (pesquisa Datafolha, publicada no jornal “Folha de São Paulo”, 17.12.2006). Num país com assimetrias sociais aterradoras, onde não se consegue acabar com a miséria, dá-se um “Jeito” de torná-la comprável, contra recibo. E voto.

7. O “JEITO” COMO SUBORNO: A “CERVEJINHA”

Desde que se convertam em situações de transgressão à ordem, norma, regra, lei, classificação, hierarquia, prudência, ou ao preceito, mérito, domínio, princípio, regulamento, sentido, padrão, modelo, cálculo, enfim, à coisa certa, conotações negativas do “Jeito” – e do seu diminutivo “Jeitinho” – podem se manifestar em qualquer

circunstância da vida cotidiana. Subornar o guarda rodoviário ou de trânsito com importância em dinheiro alcunhada de “cervejinha”, para fugir de multa, tornou-se ato corriqueiro, quase institucional, um “Jeito” com folclore, jargão e coreografia nacionais. Obviamente, a praticagem da “cervejinha” cobre mil e um tipos de pequenos subornos no dia-a-dia, seja apressar a retirada de documento em repartição pública, permitir a comercialização de produtos falsificados, ou o que for.

8. PROCESSOS DE METAMORFOSE DO “JEITO”

Neste tópico, levantamos hipótese de que o “Jeito” seria passível tanto de variações quanto de mutações no sistema social e, portanto, em diferentes graus de metamorfose (segundo a gravidade dos delitos que implique). Os elementos catalisadores dos processos de mudança estariam, principalmente, na incapacidade organizativa, abulia, leniência e corrupção do poder público.

8.1 *Variação do “Jeito”: A pirataria*

O Brasil é um dos maiores mercados consumidores de produtos copiados, falsificados, adulterados – vestuário, eletrônicos, medicamentos, perfumes, CDs, combustíveis e outros – numa esteira de delitos envolvendo contrabando, sonegação fiscal, burla às leis trabalhistas, comerciais e aos direitos de propriedade e autorais. As comunidades na periferia das grandes metrópoles, atraídas pelos preços baixos dos produtos, formam clientela preferencial. Nessas regiões, também é assustador o número de ligações clandestinas de redes de eletricidade e TV a cabo, chamadas de “gatos” e de “TV a gato”, respectivamente. Porém, em condomínios da classe média alta, não é difícil encontrar ligações clandestinas de água, por exemplo. Sobre o tema, em artigo de 13.03.2007, no jornal “O Globo”, do Rio de Janeiro, o sociólogo Carlos Alberto Rabaça diz: “Afinal, qual o papel do governo, das empresas e da sociedade nesse contexto de ilegalidade?”. E também sugere a criação de um quadro cultural que adote consensualmente a formalidade e o cumprimento das leis, dentre outras iniciativas de responsabilidade social.

8.2 *Mutação do “Jeito”: A violência*

Onde grassa a impunidade, o “Jeito” é suscetível de mutação, tornando-se irrecohecível, como nas manifestações de violência – contra a vida e o patrimônio – que devastam o Brasil atual. Porém, Estado e sociedade não decifram o que está acontecendo, nem estão capacitados para isso. De fato, o processo de reorganização política, a partir de 1985, com a redemocratização do país, subestimou o caráter indispensável dos mecanismos de segurança pública, até por revanchismo aos aparelhos de coerção e repressão da hegemonia militar que funcionavam – para o bem e para o mal – concentrados sob o poder federal, ao amparo de rígido normativo: a Lei de Segurança

Nacional. Após 22 anos de experiência democrática mal liderada, ferve o vulcão social. Políticalha, oportunismo e corrupção minam o aparelho burocrático do Estado, incapacitando-o de suprir necessidades básicas à população, como educação, saúde, transporte, segurança e justiça; de impedir o vil inchaço nas periferias urbanas, e por conseguinte degradando valores sociais, eliminando princípios de civismo, eclipsando a autoridade do poder público, e a supremacia moral do mérito democrático. Aproveitando-se desse eclipse, surge a constelação criminosa: partidos do crime organizado, tráfico de armas e drogas, contrabando de mercadorias, roubo de cargas, economia informal, transportes clandestinos, assaltos, seqüestros, milícias paramilitares, roubo e incêndio de veículos, invasão de terras, “ferros-velhos” receptadores, homicídios por motivos banais, balas perdidas, e muito mais, em grandeza escalar.

Seria injusto não reconhecer manifestações da população quanto ao caos na segurança pública. Existem. Em geral, lutuosas, clamando paz sobre a barbárie, e ação contra a impunidade. Também seria injusto com os contingentes policiais, civis e militares, estaduais e municipais, desmerecer seus esforços, inclusive com perdas numerosas de vidas. Tais forças são órfãs da vontade política federal, carecem de plano global do governo, de aparelhamento e logística à altura dos desafios, e agem sob a vigência de leis penais frouxas e extemporâneas.

Com uma justiça lenta e inoperante, o Brasil tem, aproximadamente, 400.000 presos em cadeias abarrotadas e impróprias; mais de meio milhão de foragidos que se valem de 550 mil mandados de prisão não cumpridos pelas polícias estaduais. Se cumpridos, não haveria celas para todos. Aliás, prestando informações sobre a população carcerária do Brasil, numa solenidade na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, em 19.02.2007, a ministra Ellen Gracie, presidente do Conselho Nacional de Justiça e do Supremo Tribunal Federal (e que foi assaltada, em 07.12.2006, junto com sua comitiva, no Rio de Janeiro, por bandidos armados com fuzis, tomando-lhes o carro oficial e pertences), disse que 62 milhões de processos tramitam no país à espera de decisão da Justiça. Número absurdo: maior que as populações da Espanha, Portugal e Dinamarca somadas.

CONCLUSÕES

Apesar da grande influência cultural luso-ibérica na mentalidade do povo brasileiro, seria imprudente atribuir ao passado colonial o rol de fracassos civilizatórios, mazelas e assimetrias sociais do país. Mesmo porque a criatividade brasileira deve muito ao mosaico cultural que se instalou na colônia. E sobretudo porque, após 184 anos de independência, e de 117 anos republicanos, a sociedade brasileira tende a comportar-se *motu proprio*, ignorando os poderes coercitivos do Estado, ou corrompendo-os, alheia aos preceitos democráticos. E não é excessivo admitir um ciclo vicioso nisso tudo, pois o fulcro da deformidade está no poder público ausente, incapaz, ou

omisso na formação do civismo e da cidadania. Daí essa índole individual contagiosa – à revelia do estrato social – inclinada a subterfúgios imediatos, propensa à anomia, a subverter o dístico “ORDEM E PROGRESSO” da bandeira nacional. Daí essa índole horizontal e vertical, passível de variações e mutações, e que embute um “Jeito” economicamente mais predador que construtivo, mais espoliativo que distributivo; administrativamente mais burocrático que empreendedor; politicamente mais perto do conchavo que do confronto; judicialmente mais prolixo e moroso que justo; sociologicamente mais anárquico que disciplinado; moralmente mais fraudador que honesto; de costumes mais permissivos que castos; historicamente emasculado de consciência crítica sobre o passado, indiferente aos desafios do presente, e incapaz de projetar o futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, L. (1992) *O jeitinho brasileiro – A arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Ed. Campus.
- DA MATTA, R. (1974) *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Salamandra.
- LEERS, B. (1982) *Jeito Brasileiro e Norma Absoluta*. Petrópolis, Ed. Vozes.
- STÉLIO REGA, L. (2000) *Dando um jeito no jeitinho: Como ser ético sem deixar de ser brasileiro*. São Paulo: Ed. Mundo Cristão.
- TORRES DE OLIVEIRA, J.C. (1973) *Interpretação da realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.

SONIDOS Y VOCES DEL MADRID LATINO

FERNANDO SABÉS TURMO

La creciente inmigración que está recibiendo España desde alrededor del año 2000, mucha de ella procedente del ámbito latinoamericano, ha tenido también su repercusión en el mercado de los medios de comunicación, con la aparición de nuevas propuestas destinadas a públicos más concretos y que en muchas ocasiones buscan simular las ofertas existentes en sus países de origen.

Esta situación es la que se pretende abordar con este trabajo, centrado en Madrid y en un medio de comunicación como es la radio, con unos condicionamientos sociales y culturales muy relevantes pero en el que su regulación también juega un papel más que destacable en el caso de España, como veremos posteriormente.

El trabajo elabora los macro-contenidos de diez proyectos de comunicación latina en Madrid, en concreto, diez emisoras que tienen un público potencial muy amplio y que se caracterizan por intentar captar como audiencia la nación latina –término sobre el que profundizaremos más tarde–, aunque sin olvidar a un sector de españoles que se identifican con estos proyectos.

Es, pues, un fenómeno nuevo que se incorpora a los medios audiovisuales tradicionales en España y que deberá tenerse en cuenta tanto dentro de esta creciente inmigración latina en el país como también por la posible identificación del público español ante una oferta distinta a la que tradicionalmente ha venido recibiendo, con unos elementos culturales muy significativos de los países de origen. No obstante, en

el fondo, buscan homogeneizar con el fin de lograr unas audiencias más amplias, aunque es cierto que son limitadas todavía.

El eje de este trabajo es presentar un análisis de los contenidos de la programación que ofrecen las estaciones de radio latinas de Madrid. Hay que indicar que éste es un estudio aproximativo a una materia que todavía no ha sido abordada en profundidad en España, sobre todo por ser novedosa y porque todavía la puesta en marcha de estos proyectos comunicativos es reciente y coincidente con los años de llegada de un mayor número de inmigrantes a este país. No obstante, la creación de radios latinas no es un fenómeno aislado, sino que también se observa la aparición de otros medios en otros soportes, desde los tradicionales, como es el caso de la prensa y algún proyecto de televisión (aunque en este caso muy residual debido esencialmente a los altos costes y a las limitaciones legales), pero también a través de Internet.

1. LA NACIÓN LATINA

La cada vez mayor presencia de inmigración en la Comunidad de Madrid conlleva también la creación de nuevas necesidades comunicativas para este colectivo. Las industrias culturales deben tomar en consideración un amplio público, en parte diverso, pero que puede englobarse como un todo en torno a lo que se conoce como “nación latina”, que ha de tomarse como un público más o menos homogéneo y que puede aglutinar unos intereses y unos objetivos comunes en oposición al resto del colectivo de inmigrantes e incluso también con respecto a los españoles.

El concepto de “nación latina” debe entenderse como un elemento que permite identificar una audiencia amplia, procedente de los diversos países latinoamericanos, independientemente del país de origen. A pequeña escala, el caso de Madrid es muy similar al de los Estados Unidos, es decir que la identificación de una “nación latina” debe entenderse como la manera que tienen estos colectivos de situarse en el mapa socialmente, de contar como audiencia, tanto para los productores de contenidos como también para la publicidad.

Bajo esta idea aparecen las radios latinas en Madrid, con la pretensión de captar un amplio público que, en parte, se siente huérfano sobre todo de dos aspectos: de los ritmos musicales de sus países de origen y de una mayor información procedente del otro lado del Atlántico.

De todos modos, como se verá posteriormente, hay que indicar que en el caso de las emisoras latinas de Madrid hay una cierta diferenciación por países de origen. Existen algunos proyectos que, pese a que al menos en teoría pueden ir dirigidos a cualquier persona de procedencia latina, incluso españoles, están más pensados para que sean seguidos por los inmigrantes procedentes de un país concreto; es el caso, por ejemplo, de los ecuatorianos.

La aparición de estas estaciones, como sucede también con otros medios de comunicación latinos en Madrid, se debe esencialmente al intento de aprovechar las potencialidades económicas que tiene el colectivo al cual van dirigidos. Sin ir más lejos, en las industrias de medios de comunicación españolas hay una falta de productos pensados y destinados a este colectivo. De hecho, algunas cadenas de emisoras sí lo habían ideado, como es el caso de Cadena Dial (Grupo Prisa), pero las modificaciones de la parrilla programática y el cambio en el estilo musical que se ha planteado reduce la presencia a prácticamente el mínimo de programas destinados al público que representa la “nación latina”.

Asimismo, las emisoras latinas madrileñas captan una publicidad que no puede acceder a las grandes emisoras de la capital, sino que son más localistas, lo que hace que prácticamente no entren en competencia directa por el mercado de la publicidad tradicional. Asimismo, además de la publicidad, la organización de eventos y el control de salas de fiestas son otras dos formas de financiación que caracterizan la práctica totalidad de las estaciones latinas en la Comunidad de Madrid.

2. LAS RADIOS LATINAS EN MADRID

El fenómeno de las radios latinas en España no es exclusivo de Madrid, sino que también se puede observar en otras ciudades, en las que han ido apareciendo proyectos de estas características, aunque, como en el caso de la capital española, caracterizados por su delicada situación legal al no disponer de licencias, en la mayoría de los casos, para poder emitir.

Algunas de las redes latinas más significativas que emiten fuera de Madrid son las siguientes: en Barcelona, Radio Gladis Palmera; en Valencia, Tropicalísima, FM Caliente y Kosta Latina; en Murcia, Radio Sensación; y en el País Vasco, Candela Radio. En el caso de Madrid, se pueden encontrar 10 emisoras de radio latinas, aunque es cierto que se ha producido una evolución en los últimos tiempos en cuanto a diferentes proyectos. El sector es, hasta la fecha, algo inestable debido en parte a su situación legal, pero también está condicionado por una consolidación económica de las iniciativas, aunque este segundo elemento es más fácil de superar, sobre todo por el aumento continuado de público potencial ante el incremento de la inmigración latina en Madrid.

Las 10 emisoras contabilizadas en la capital de España son las siguientes: La Super Estación, Energy Radio Radio Tropical, Eurocaribe, Radio Tentación, Mundial FM, Radio Pueblo Nuevo, Ecuatoriana FM, Fiesta y Top Radio. De todas ellas, únicamente Top Radio cuenta con frecuencia legal para emitir. El resto está en una situación de alegalidad/ilegalidad, pese a que también algunos proyectos radiofónicos latinos se han presentado al último concurso de adjudicación de frecuencias de FM que ha convocado la Comunidad de Madrid. Este hecho hace que se conviertan en radios

minoritarias y también inestables, pese a que existe un cierto respeto por parte de las administraciones para que mantengan este tipo de estaciones.

Esta situación de ser radios de “segunda división” se da también cuando analizamos los estudios de audiencia. En España, el sistema de referencia en cuanto a medir el número de oyentes de la radio es el Estudio General de Medios (EGM). Solamente dos emisoras, Top Radio y Radio Tentación, aparecen reflejadas en el EGM. Es cierto que la mayor parte de las radios latinas estudiadas tienen estudios de audiencia propios realizados, algunos incluso aparecen publicados en sus webs, pero éstos no tienen validez para el sector, que únicamente asume como datos válidos los que ofrece el EGM, pese hay que reconocer que existen numerosas quejas por la metodología utilizada.

El análisis que se realizará a continuación de cada una de ellas consta de dos partes. Por un lado, se pretende realizar una radiografía en cuanto a su organización y estructura y, por otra, se llevará a cabo un análisis de la programación que emitían a lo largo de una semana del mes de abril de 2008.

En cuanto al aspecto programático, la metodología a aplicar cuenta con dos variables fundamentales: el macrocontenido y el género. Definimos los macrocontenidos como los grandes bloques temáticos en los que se divide la programación. Establecemos los siguientes: información, entretenimiento, deporte, infantil/juvenil, diverso, cultural y música, entre otros. Por géneros entendemos la forma de transmisión de los macrocontenidos, es decir, por ejemplo, en el caso del macrocontenido información, los géneros serían las entrevistas, los radiodiarios, los boletines, los magazines.

Las radios latinas en Madrid están vinculadas al ocio y al entretenimiento de esta población inmigrante. “El ocio se centra fundamentalmente en prácticas de tipo pasivo, como son ver la televisión, visionar a un vídeo, escuchar la radio, escuchar música y asistir a fiestas privadas en viviendas particulares o en parques públicos, donde se concentran otros compatriotas para conversar y cambiar impresiones” (Cardoso, De Francisco, Fernández 2007).

3. PROGRAMACIÓN RADIOS LATINAS DE MADRID

La programación de las radios latinas en Madrid se centra esencialmente en música –72,75% de la parrilla programática de las emisoras analizadas–. El segundo macrocontenido en importancia es el entretenimiento (13,35%), seguido de la información (9,74%), del diverso (1,98%), del cultural (1,27%) y del deporte (0,91%).

Estos datos convierten a estas emisoras en radios eminentemente musicales; casi se podría decir, emisoras especializadas en música. Este macrocontenido aparece a través de diferentes géneros: diversa (33,7%), especializada (33%), fórmula (28,6%) y magazine (4,7%). El entretenimiento (13,35% del total de la programación semanal) se pone de manifiesto en las parrillas a través del formato magazine.

La información (9,74%) aparece por medio de dos géneros: magazine (93,3%) y boletín (6,7%). Por su parte, el diverso (1,98%) se manifiesta a través de espacios de participación (72%), religiosos (20%) e infantiles (8%). En cuanto al deporte y al cultural, ambos macrocontenidos quedan reflejados bajo un único género, el magazine.

Por emisoras, el 72,06% de la programación de Ecuatoriana FM es música; el 16,18%, entretenimiento; el 5,88, diverso; el 4,41%, información y el 1,47%, deporte.

La programación de Energy Radio es esencialmente música (78,57%), mientras que el resto de la parrilla se divide en partes iguales entre información, cultura y entretenimiento.

La programación musical de Fiesta FM alcanza el 79,17% del total de la parrilla, mientras que el resto del tiempo semanal se lo reparten el entretenimiento (8,93%), la información (5,95%) y el diverso (5,95%).

El 76,79% de la programación de Mundial FM es música; el 10,42%, información y el 11,61%, entretenimiento. Completa los macrocontenidos de este operador el deporte, con un 1,19%.

Radio Pueblo Nuevo es la emisora que menos utiliza la música como macrocontenido en su programación (46,23%), aunque a pesar de ello continúa siendo el bloque mayoritario en su parrilla semanal. Incluye también como macrocontenidos predominantes la información (22,61%) y el entretenimiento (24,12%). Las revistas destinadas a los diferentes países, muy habituales en la programación de esta red, hace que cambie, y mucho, la estructura programática en Radio Pueblo Nuevo con respecto al resto de emisoras latinas de la capital de España. Completan la programación los espacios de deporte (7,04%).

Radio Tentación ofrece una programación en la que el 74,05% son espacios musicales, mientras que el 24,68%, información. Además, cuenta con una mínima presencia de espacios culturales (1,27%).

Música y entretenimiento son los dos macrocontenidos que aparecen en la programación de Top Radio, con un 69,33% y 30,67%, respectivamente. En los programas de entretenimiento de este operador se incluye también un notable contenido informativo.

La oferta de Tropical FM es variada, aunque con una presencia mayoritaria, como en todas las radios latinas de la música (61,9%). Además, aparecen los macrocontenidos entretenimiento (19,35%), información (15,77%) y diverso (2,98%).

4. CONCLUSIÓN

Las radios latinas en Madrid están viviendo en la actualidad un proceso de expansión. En estos momentos, existen 10 estaciones funcionando en un fenómeno en pleno crecimiento. Son redes eminentemente comerciales, es decir, la publicidad es

su principal medio de subsistencia, aunque también se financian con la programación de festivales y en algunos casos con la gestión de salas de fiestas. Aquí la excepción la encontramos en Radio Pueblo Nuevo, que recibe aportaciones de la Comunidad de Madrid y también del Ministerio de Asuntos Sociales, por su función social. Al ser radios comerciales, su principal objetivo es lograr un beneficio económico, aunque no chocan con el resto de emisoras de Madrid, ya que captan una publicidad que no se inserta en las radios tradicionales de la capital de España, sino que está localizada solamente en los ambientes “latinos”.

Sin embargo, este proceso expansivo de este tipo de redes se ve frenado por su situación de ilegalidad/alegalidad, por la falta de licencia para emitir. Únicamente una de las 10 radios latinas madrileñas, Top Radio, cuenta con autorización legal para efectuar sus emisiones.

Esta situación legal un tanto irregular y el hecho de que solamente dos emisoras aparezcan en el Estudio General de Medios hace que este fenómeno se entienda todavía como residual en el sistema radiofónico madrileño.

En cuanto a la organización interna, hay que decir que los trabajadores y colaboradores son en su mayoría hombres y con experiencia en medios de comunicación en sus países de origen o con estudios en la materia.

Asimismo, por lo que respecta a la programación, hay que explicar que son emisoras mayoritariamente musicales, que buscan captar una audiencia ofreciendo a su público unos ritmos que no aparecen en el resto de radios madrileñas y que emulan los que programan las radios de sus países de origen. Intentan ofrecer una programación, en su mayoría, para la “nación latina” en su conjunto, aunque predomina también la oferta destinada a ecuatorianos y dominicanos, esencialmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ CURBELO, S. (2004) “Latinidades” en *Postdata* 17. Instituto de Cultura Puertorriqueña: San Juan de Puerto Rico.
- CARDOSO, J; DE FRANCISCO, J.A.; FERNÁNDEZ, V. (2007) “Las demandas informativas de los inmigrantes latinoamericanos en la Comunidad de Madrid” en *Doxa Comunicación* 5, 99-119.
- COLÓN, E. (2003) *Medios mixtos. Ensayos de comunicación y cultura*. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor.
- _____ (2007) *Dinámicas y perfiles de la inmigración extranjera en la Comunidad de Madrid*. Recuperado de: <http://www.madrid.org/iestadis/fijas/informes/descarga/dinamicaextranjeros2006.pdf>
- DÁVILA, A. (2001) *Latinos, Inc. The marketing and making of a people*. Berkeley: University of California Press.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- _____ (1999): *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

RAMOS, J. (2002) *Atravesando fronteras*. Nueva York: Rayo.

_____ (2004) *La ola latina*. Nueva York: Rayo.

RODRÍGUEZ, A. (1999) *Making Latino News. Race, Language, Class*. Thousand Oaks: Sage.

SABÉS, F. (2005) “Univisión: un espacio de comunicación latino” en *Diálogos de la Comunicación* 71.

II. PUNTOS DE VISTA



SOBRE O GOSTO LATINO

MONICA RECTOR ENTREVISTA EN RÍO DE JANEIRO
AL POETA AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Monica Rector: *O que lhe vem à mente quando se fala de “gosto latino”?*

Affonso Romano de Sant’Anna: A questão do “gosto latino” está ligada a uma questão epistemológica. Ou seja, a partir de que ponto de vista está se falando de “gosto latino”? A partir do gosto norte-americano e europeu? Ou a partir de uma ótica latina? Portanto, a melhor maneira de ir respondendo a essa pergunta é com outras perguntas. Como os latinos se vêem? E quando o fazem, o fazem através de qual lente? Existe um olhar puro ou todo olhar vem acompanhado de uma bibliografia, de uma ideologia, de uma interpretação, de uma distorção ou construção histórica?

MR: *Você que já viveu nos Estados Unidos, tem alguma experiência biográfica sobre essas questões?*

ARS: Sim tive experiências dentro e fora da sala de aula. Por exemplo: lembro-me que ao terminar uma aula na UCLA, em torno de 1965, fiz uma citação de Camões. E como desconfiava que os alunos talvez não tivessem intimidade com aquele nome ou o que ele significava dentro da cultura de língua portuguesa, resolvi dar umas sumárias explicações, dizendo inclusive que Camões escrevia em português e espanhol. Então, lhes perguntei, já que muitos estudavam espanhol, se alguém ali sabia porque

Camões escrevia em espanhol e português: “Eu sei, disse um aluno no fundo da classe. Ele escrevia em espanhol e português, porque não sabia inglês”.

Foi, obviamente, uma piada ideologicamente representativa de uma visão cêntrica. O mundo visto a partir da cultura americana. Isto coincide com o que ocorre no Japão: lá os mapas das escolas são bem diversos dos mapas americanos e brasileiros, lá o Japão ocupa o centro do mapa e não a periferia, como em nossos países.

Posso lhe dar outros exemplos. Eu só virei “latino” quando fui aos Estados Unidos: estava tendo um “date” com uma americana que um dia me confessou que seus parentes estavam muito preocupados que ela estivesse saindo com um “latino”.

Da mesma maneira uma outra namorada americana me fez sentir “latino” positivamente, ao dizer que eu lhe fazia uma porção de gentilezas que nem passavam pela cabeça dos namorados americanos. Em outros termos, é o olhar do outro, é o discurso do outro que vai configurando também a sua consciência, o seu modo de ser e de estar. E depende de você ajeitar-se confortável ou inconfortavelmente nesse olhar do outro. Ou, às vezes, depende também de você até de modificá-lo.

MR: *Há um gosto latino?*

ARS: Há. Como há um japonês e um americano, e dentro desses conjuntos, vários subconjuntos, o gosto de alguém em Tóquio ou na província *distante de Tóquio*, em Nova York ou no Texas.

Somos feitos e estamos impregnados dos cheiros, dos sabores, das cores, dos sons e paisagens da infância. E essas sensações tornam-se mais vivas quando contrastadas com as de outras culturas. Voltar para casa é voltar a essas sensações primeiras.

Um professor brasileiro nascido no Ceará, contou-me que não resistiu ficar em Colômbia, na Alemanha dando aula. Não suportou o silêncio. O silêncio das ruas, o silêncio das casas. O silêncio da vida. Ele vinha de uma cultura barulhenta, com galos cantando, vizinhas falando, buzinas, a melodia do vento nas folhas das palmeiras, os vendedores ambulantes nas ruas, crianças gritando pelas calçadas.

MR: *Essas questões do “gosto latino” não corre o risco de misturar com a questão da “essência e aparência”, de que trata a metafísica?*

ARS: Eis um ponto importante. Estou me lembrando que até os anos 60 as pessoas citavam muito aquela frase de Ortega y Gasset, de que somos nós e nossas circunstâncias. A observação tem ainda seu interesse. Veja bem.

Estou me lembrando da Conferência dos Chefes de Estado Latino-Americanos, que se realizou duplamente na cidade do México e em Acapulco, em 1987. Além das conferências dos presidentes dos respectivos países, estávamos lá também um grupo de intelectuais capitaneados por Octavio Paz discutindo as sempre mesmas e intermi-

náveis questões em torno de nossa identidade. Lembro-me, então, de Leopoldo Zea, o pensador mexicano, reafirmando algo que já havia posto em outros escritos seus, dizendo que a América, na verdade, não foi “descoberta”, senão “recoberta”.

Era uma afirmação arguta, desnorteadora, uma espécie de reformulação epistemológica sobre nossas origens. Assim dito, nossa história teria que ser revista. Não teria se iniciado, como julgavam os europeus, quando eles aqui chegaram, considerando-se, portanto, todo o passado como aquela “tábula rasa”, como se os indígenas não tivessem qualquer espécie de história. Nessa perspectiva quase geológica de Zea, a América teria recebido diversas camadas civilizatórias, com tudo que implicam de devastação, ocultamento, soma e progresso. Camadas históricas perpetradas por portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, ingleses, alemães e, recentemente, americanos. Dessa perspectiva geohistórica, fazer história então era descobrir essas camadas, procurar nelas e/ ou antes delas a nossa identidade.

É um pensamento instigante, mas que, por outro lado, deixa entrever a ingênua idéia de que haveria um “princípio”, uma “origem”, uma “arché” como diria Derrida, uma América pura e original que pudesse ser idealmente resgatada.

Claro que essa teoria do “recobrimento” ao invés da do “descobrimento” tem a vantagem de reavaliar a cultura indígena anterior a 1500 e entender que as culturas ágrafas e chamadas primitivas, também são cultura, que cultura não começa quando chega o invasor com seu alfabeto, suas armas e religião. Como já dizia Levi-Strauss, as culturas ágrafas também têm seus sábios.

Lembro de um cacique da tribo guarani que conheci, cujo nome em sua língua significava “Deus pequeno”. Foi dos maiores oradores que já ouvi e confessava ter aprendido a ler lendo a *Seleções Reader Digest*. Pois discursando para o papa João Paulo II, na Amazônia, em 1980, impressionou o Sumo Pontífice de tal maneira, que este queria saber qual a formação do índio. Nesse seu discurso, sem ter lido Leopoldo Zea, entre outras coisas ele dizia: “Dizem que o Brasil foi descoberto, o Brasil não foi descoberto, não, santo padre, o Brasil foi invadido e tomado dos indígenas do Brasil. Esta é a verdadeira história do nosso povo, santo padre”.

MR: *Você teria algum exemplo contemporâneo que ilustra o choque de culturas?*

ARS: Olha, os mais conservadores falam de “choque de culturas”, os mais democráticos falam de “diálogo de culturas”.

O filme BABEL do mexicano Alejandro Gonzales-Íñárritu é ilustrativo dessas questões em torno do choque e do gosto. Cruzada a fronteira do México para os Estados Unidos, a cena muda totalmente: barulho, movimento, mistura de gentes, pessoas falando alto, enfim, uma festa com comida, bebida e desregramentos. Aparentemente o espaço latino, visto de fora, seria o espaço da desordem, quando, em verdade, é sobretudo, o espaço de uma outra ordem com regras bem explícitas.

Aqui ressurge a velha questão do “eu” e do “outro”, da percepção do “diferente”.

MR: *O gosto muda e como?*

ARS: Muda. Culturalmente se altera. Hoje em dia com a avassaladora influência da televisão, cinema e internet, uma pessoa no Himalaia ou na Amazônia vira consumidora de todo o “trash” produzido pela indústria cultural.

A questão do gosto hoje tem que ser estudada em relação às forças exteriores que o impõem e o modificam. Antes, quando a história era mais lenta, as aldeias e países viviam estaticamente em torno dos mesmos rituais e crenças. Hoje há uma verticalização, no sentido que as culturas mais fortes economicamente impõem seu universo simbólico e seus valores. Assim, num casebre na Amazônia alguém estará assistindo a entrega do Oscar em Los Angeles, quase rotineiramente.

A essa verticalização dominadora corresponde um movimento horizontalizante que ao mesmo tempo em que democratiza a informação impõe a quantidade no lugar da qualidade. Mas existe no mundo hoje também uma forte reação para abrir espaço para o “gosto” das periferias. Queremos ler o que um romancista do Afeganistão tem a dizer; queremos saber a opinião de um intelectual palestino; como é que diretores de cinema na China produzem o maravilhoso e o fantástico; como um romancista do Marrocos ou da África do Sul pode nos revelar o que há de essencial no mundo além e aquém dos odores, ruídos, sabores e diferenças sócio-econômicas.

Neste sentido, o filme BABEL é de novo exemplar. É um mexicano com seu olhar periférico e globalizado sobre o Marrocos, Japão, Estados Unidos e México.

MR. *Como contador de estórias, em suas crônicas, você pode compartilhar uma com o leitor? Uma que fale da questão da “ identidade”, dessa tensão entre o eu e o outro?*

ARS: Conta Carlos Fuentes que, no verão de 1967, encontrou-se com Vargas Llosa num “pub” de Londres. Começaram a conversar sobre um livro que os havia impressionado - “Patriotic Gore”, onde Edmundo Wilson fazia o retrato de diversos personagens da Guerra Civil Americana. Imaginaram, então, que se poderia fazer algo semelhante a respeito da América Latina, só que, no caso, deveria ser um livro onde se retrataria uma série de ditadores latino-americanos.

Pensaram num livro escrito a várias mãos chamado *Os pais das pátrias*. Queriam descrever, por exemplo, o general mexicano Santa Anna, o perneta que gostava de rinhas de galo e que perdeu para os Estados Unidos grande parte do país; o ditador venezuelano Juan Vicente Gomes, que para testar seu poder, teve a ousadia de anunciar a própria morte, para poder, vivo, punir aqueles que a celebrassem. Também iria figurar nesse livro Maximiliano Hernandez Martinez que combateu uma epidemia de escarlatina em El Salvador, mandando envolver as lâmpadas dos postes com papel vermelho. Outro ditador seria o boliviano Enrique Penaranda, sobre quem a mãe arrependida disse: “Se eu soubesse que meu filho iria ser presidente , eu o teria ensinado

a ler e a escrever”. Outro ainda seria o paraguaio José Gaspar Rodrigues Francia, que nomeou-se a si mesmo “Ditador Perpétuo”, reinando entre 1816 e 1840, proibindo que o Paraguai comerciasse com qualquer país ou que qualquer pessoa recebesse cartas do estrangeiro.

A idéia era comentar o presente através do passado e para tanto iriam convidar uma dúzia de escritores latino-americanos. Cada um escolheria seu “tipo inesquecível”, o seu ditador “preferido”, e escreveria sobre ele uma novela de umas cinquenta páginas. Assim foram convocados Augusto Roa Bastos (Paraguai), Julio Cortázar (Argentina), Miguel Otero Silva (Venezuela), García Márquez (Colômbia), Alejo Carpentier (Cuba), Juan Bosh (República Dominicana), José Donoso (Chile) e ainda do Chile -Jorge Edward, não se sabe se por falta de romancista boliviano à mão ou por excesso de ditadores na Bolívia.

Olhando à distância este projeto seria legítimo indagar se não haveria nessas escolhas uma vocação para o surrealismo, para o fantástico, não apenas na realidade, mas na própria imaginação dos ficcionistas. Isto, aliás, justifica uma leitura carnalizada de nossa história como tantos têm feito na ensaística, a exemplo de Octavio Ianni em “Carnavalização e tirania”, quando considera uma série de obras que analisam parodisticamente nossa realidade política, econômica e cultural.

Seja como for, o Brasil não aparecia naquele projeto de Fuentes e Vargas Llosa. Evidentemente não é por falta de ditador ou de escritor. O fato é que a idéia parecia sedutora e logo um editor francês, Gallimard, se interessou. Contudo, passado algum tempo, o projeto fracassou. Fracassou em parte, porque pelo menos três romancistas cumpriram a promessa, e até melhor, se entusiasmaram e transformaram as simples novelas em romances: García Márquez –*O Outono do Patriarca*–, Roa Bastos –*Eu, o Supremo*– e Alejo Carpentier –*Razões de Estado*–.

Tomei conhecimento desse projeto dos anos 60, nos anos 80 quando o panorama político na América Latina já não era mais aquele das utopias revolucionárias de nossa juventude. Aí assistia-se a uma discussão entre Vargas Llosa e García Márquez a respeito do mesmo tema. Agora, no entanto, em posições conflitantes. Vargas Llosa acusava Márquez de ser amigo de Fidel e pactuar com a ditadura comunista. Na mesma direção de Llosa ia Octavio Paz. O continente cultural começou a tomar partido. O correspondente na América Latina para o *The New York Times*, Alan Riding, em 1983, escreveu um longo ensaio “A revolução e os intelectuais na América Latina”. Até o alemão Gunter Grass se viu envolvido na polêmica. Passados vinte anos da década de 60, a questão já não era tão simples como naquele pub londrino. Já não se tratava como ponderava Fuentes de saber se o romancista pode competir com a história e construir personagens mais fascinantes que esses desvairados ditadores latino-americanos.

MR: *Você diria, então, que é possível fazer uma certa “arqueologia” dessa questão da “origem”, dessa tensão entre o eu e o outro, o nativo e o estrangeiro?*

ARS: É sempre didático retomar aquele incidente que alguns ensaistas (como Tzvetan Todorov, *A conquista da América*) mencionam e interpretam, do primeiro diálogo entre o colonizador e o indígena americano.

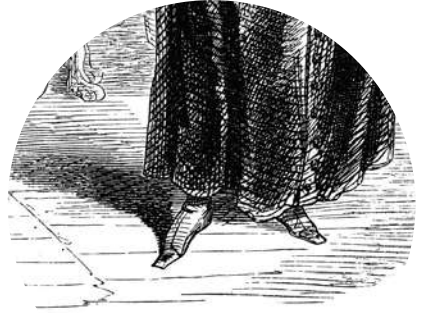
Diz-se que quando Colombo aportou na América Central, seus homens desceram à terra e tentaram estabelecer contato com os locais. Então, vestidos de arrogância européia perguntaram normalmente em sua língua, em espanhol, àqueles índios: “Que país é este?”. Os índios responderam: “Ma c’ ubath than”. Os marinheiros de Colombo entenderam. “Yucatan”. Acharam que tinham chegado num lugar chamado Yucatan, e de fato acabaram pondo o nome de Yucatan naquelas terras. No entanto, o que os indígenas estavam dizendo era outra coisa. “Mac’ ubatdh than” significa: “não estendemos o que vocês estão dizendo”.

Isto significa que o primeiro diálogo aqui travado entre um europeu e um índio foi um equívoco, um não-diálogo. Um falava uma coisa, o outro respondia outra. E desse deslizamento de significados discursivos foi se fazendo a história. Por isto, é que estudar História é rever os discursos, as chamadas “ formações discursivas” de que falava Foucault, ou os discursos linguísticos mesmo, como diz a Linguística e a Teoria da Literatura.

Verdade seja dita que depois de Colombo a expedição de Cortez trouxe já alguns intérpretes e quando Cabral chegou ao Brasil trouxe alguns homens que falavam até seis línguas e deixou pelas praias vários condenados para que aprendessem o idioma indígena e servissem de intérpretes para os futuros desembarques dos colonizadores.

Curioso como 500 anos depois, no Brasil de hoje, ainda se pode ter a sensação do que teriam sentido os índios quando aqui chegaram os europeus. Há poucos anos, no Brasil, quando começou a tentativa de colonização do território dos ianomânis, na Amazônia, tomamos conhecimento do que falou um desses chefes indígenas: “Quando os avistei (os homens brancos), chorei de medo. Pensei que eram espíritos canibais e que iam nos devorar. Eu os achava muito feios, esbranquiçados e peludos. Eles eram diferentes que me aterrorizavam. Além disto, não compreendia nenhuma de suas palavras emaranhadas”.

III. DISCUSIÓN



LOS LABERINTOS DEL GUSTO

JESÚS MARTÍN-BARBERO

1. TODO EMPEZÓ CON UN ESCALOFRÍO EPISTEMOLÓGICO

Mi afición por estudiar *lo popular-masivo* comenzó en Cali, cuando a mediados de 1975 me desplazo del altiplano andino de Bogotá a la *tierra caliente* –y a su modo *caribe*– de Cali. El trópico caleño fue el lugar de reencarnación de mi filósofo nativo en estudios de comunicación, y del escalofrío epistemológico que lo impulsó. He llamado *escalofrío epistemológico* a la experiencia que trastornó mis muy racionalistas convicciones y mis acendradas virtudes “críticas”. Tuvo lugar en el *cine México*, situado en un barrio popular del viejo centro de la ciudad, un jueves en la sesión de la tarde con sala llena especialmente de hombres, mientras veíamos el filme *La ley del monte*. Se trataba de un melodrama mexicano que llevaba seis meses en cartelera en una ciudad en la que una película con éxito duraba tres o cuatro semanas. Y fue su éxito arrollador el que convirtió esa película en un fenómeno más que sociológico, casi antropológico. A poco de empezar la sesión, mis amigos profesores y yo no pudimos contener las carcajadas, pues sólo en clave de comedia nos era posible mirar aquel bodrio argumental y estético que, sin embargo, era contemplado por el resto de espectadores en un silencio asombroso para ese tipo de sala. Pero la sorpresa llegó también pronto: varios hombres se acercaron a nosotros y nos gritaron “¡o se callan o los sacamos!”. A partir de ese instante, y hundido avergonzadamente en mi butaca, me dediqué a mirar no la pantalla, sino la gente que me rodeaba: la tensión emocio-

nada de los rostros con que seguían los avatares del drama, los ojos llorosos no sólo de las mujeres sino también de no pocos hombres. Y mientras, como en una especie de *iluminación profana*, me encontré preguntándome: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven?, ¿cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? En últimas, ¿qué veían ellos que yo no podía/sabía ver? Y entonces, una de dos: o me dedicaba a proclamar no sólo la alienación sino el retraso mental irremediable de aquella *pobre gente* o empezaba a aceptar que allí, en la ciudad de Cali, a unas pocas cuadras de donde yo vivía, habitaban *indígenas de otra cultura muy de veras otra*, ¡casi tanto como la de los habitantes de las Islas Trobriand para Malinowski! Y si lo que sucedía era esto último, ¿a quién y para qué servían mis acuciosos análisis semióticos y lecturas ideológicas? A esas gentes no, desde luego, y no sólo porque estaban escritas en un idioma que no entenderían, sino sobre todo porque la película que ellos veían no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y entonces, si todo mi pomposo trabajo desalienante y “concientizador” no le iba a servir a la gente del común, esa que padecía la opresión y la alienación, ¿para quién estaba yo trabajando? El escalofrío se transformó en ruptura epistemológica: *la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas*. Y el desplazamiento metodológico indispensable, hecho a la vez de *acercaamiento etnográfico* y *distanciamiento cultural*, que permitiera al investigador *ver-con la gente*, y a la gente *contar lo visto*. Eso fue lo que andando los años nos permitió descubrir (Martín-Barbero y G. Rey 1999), en la investigación sobre el uso social de las telenovelas, que: *la mayoría de la gente goza mucho más la telenovela cuando la cuenta que cuando la ve*. Pues se empieza contando, pero muy pronto lo que pasó en el capítulo se mezcla *con lo que le pasa a la gente en su vida*, y tan inextricablemente que la telenovela acaba siendo el *pre-texto* para que la gente nos cuente su vida.

Y eso fue lo que comprobamos ya inicialmente. Al regresar a clase después de mi *escalofrío*, sugerí a los alumnos que fueran a ver *La ley del monte* y al salir invitaran a algún espectador a tomar una cerveza y conversar sobre lo que más les había gustado de la película. Una semana después, un alumno nos contó que había invitado a dos viejitos muy emocionados. Y que uno de ellos, a su pregunta “¿qué fue lo que más le gustó?”, respondió sin dudarle: “¡El perrito!”. Y se lanzó a contar cómo el perrito de la película le había recordado uno que tuvo en su infancia y, ¡zas!, le “empezó” a contar su vida. Como mi memoria no recordaba al perrito, pregunté a los alumnos si ellos lo habían visto y ¡ninguno lo recordaba! Con lo que mi escalofrío aumentó: en clave popular, lo que desencadenaba el disfrute del filme podía ser el más *insignificante* detalle. La semiótica entraba en franca contradicción con la experiencia que acababa de escalofriarme: la *significación del texto* podía ser movilizaba desde lo textualmente insignificante. Al obligarme a dar entrada a las “condiciones” —o mejor, como diríamos después descentrando la mirada los “pactos de lectura”—, el escalofrío me des-plazaba nuevamente, me llevaba a desbordar el texto y romper con otro ensimismamiento

—tan grave como el de Bogotá—, ¡el de una semiótica que proyectaba la significación sobre el sentido hasta confundirlos! Es por eso que a la invitación a escribir un artículo sobre gustos populares latinoamericanos estoy respondiendo con una lectura que parte no de alguna textualidad, sino de la encrucijada de un país que —*roto* quizá como ningún otro en Latinoamérica— ha hallado en *sus gustos* por la telenovela y el vallenato uno de los pocos modos de comunicar entre sus gentes, sus razas, sus regiones y sus clases sociales.

2. DE CÓMO LA TELENOVELA SE ADELANTÓ A LA CONSTITUCIÓN QUE DECLARÓ A COLOMBIA PAÍS MULTIÉTNICO Y PLURICULTURAL

La telenovela se inicia en Colombia⁴ siguiendo el rastro de la “cultura” Bogotá que se creía y se hacía llamar, hasta los años sesenta, ¡la “Atenas sudamericana”! Así, también la telenovela comenzó *adaptando para* televisión obras de la literatura culta nacional como *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, *El buen salvaje* de Caballero Calderón o *La mala hora* de García Márquez. Preso en la precariedad del lenguaje televisivo de ese entonces, el primer *encuentro* de la televisión con el país se reveló al mismo tiempo lastrado inevitablemente por una concepción subordinada del medio: la fidelidad al texto literario primaría por entero sobre las posibilidades expresivas de la televisión. Pero muy pronto, ya a mediados de los años 70, la subordinación de la telenovela a la literatura se vio trastornada por una doble infidelidad: la *folletinización del relato* —introducida en los libretos de televisión por Julio Jiménez, que venía de escribir libretos para radionovela, y la *tecnificación/especialización de la dirección*, esto es, la posibilidad de trabajar en la construcción de un lenguaje específico de la narración televisiva, posibilidad abierta en Colombia por el argentino David Stivel. Sin embargo, el verdadero encuentro de la telenovela con el país tendrá lugar a comienzos de los 80 en un nuevo modo de telenovelar cuyo punto de arranque se halla en la burla del género que inauguró *Pero sigo siendo el Rey* —libreto de Martha Bossio a partir del texto literario de David Sanchez Julia—, esa telenovela en la que los colombianos se encontraron riéndose irrespetuosamente a la vez de las reglas del género y de la forma de verse a sí mismos. En la caricatura del género melodramático, como al trasluz, se dibujó la gozosa caricatura de una geografía sentimental del país. Con el *irrespeto* a la literatura, la telenovela en Colombia perderá el envaramiento y la grandilocuencia, posibilitando a los actores suscitar la complicidad del público con el gesto satírico en un dramón lleno de altisonancias, liberando el trabajo de unas cámaras que *se salieron* física y poéticamente del escenario amañado y montaje que, para acompasar las imágenes al ritmo de unas canciones que hacían las veces de texto de los diálogos, creó su propio *tempo* hecho de retardamientos y aceleraciones sacadas de los “primitivos” del cine mudo.

A partir de esa ruptura, la telenovela se abre un tono explícitamente satírico posibilitando que la comedia mine el melodrama. Sólo así pudo conservar el fervor popu-

lar un tipo de telenovela que fue desplazando su peso dramático de las grandes pasiones a las costumbres cotidianas identificadoras de una región y una época. Desde el mundo costeño de *Gallito Ramírez* y el submundo urbano y bogotano de *Las muertes ajenas* se nos abre acceso al entramado de las humillaciones y las revanchas de que está hecha la vida de los que luchan no sólo por sobrevivir sino también por ser *alguien*. Y para ello se auscultará el opaco tejido en que *las clases se tocan*: las perversiones de los ricos conectándoles con los bajos fondos, y las tácticas de los pobres “explotando” los vicios de los ricos.

Y frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso, que nos había trazado la modernización desarrollista, telenovelas como *San Tropel* o *El Divino* nos mostraron un mapa expresivo tanto de las discontinuidades y destiempos como de las vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural. Con *aldeas* donde las relaciones sociales ya no tienen la elementalidad –la estabilidad y transparencia– de lo rural, y con *barrios* de ciudad donde se sobrevive en base a solidaridades y saberes que vienen del campo. Ante los asombrados ojos de muchos colombianos se hizo por primera vez *visible* una trama de intercambios y rupturas que hablaba del modo en que sobreviven o se pudren las formas tradicionales de sociabilidad, de las violencias que se sufren o con las que se resiste, de los usos “prácticos” de la religión y las transacciones morales sin las que es imposible sobrevivir en la ciudad.

Las mejores telenovelas colombianas de los años ochenta hicieron también visible la otra contradicción que más profundamente desgarrar y articula la modernidad de ese país: el desencuentro nacional con lo regional, la centralización desintegradora de un país plural y la lucha de las regiones por hacerse reconocer como constitutivas de lo nacional. De la Costa Caribe al Valle del Cauca, pasando por Antioquia y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a *lo regional* que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad del sentir, del cocinar, del cantar y del contar su vida y sus historias. Culturas de la Costa Caribe en las que la magia no es cosa de otro mundo, en las que el boxeo puede llegar a ser una moral más que un oficio y el vallenato es aún romance que convierte en *historia* los milagrosos sucesos cotidianos. Culturas de Valle que ponen en escena el espesor erótico y estético de las gentes *de pueblo*. En la reconstrucción que esas telenovelas hicieron del imaginario nacional no podía faltar el encuentro o, mejor, el *cruce*, del melodrama con la fantasía y la desmesura de Macondo, que es lo que hizo *Caballo viejo*, escrita y dirigida por Bernardo Romero Pereiro. En la vastedad del río Sinú, en la voluminosidad del cuerpo de la tía Cena, en la mezcolanza delirante de las vidas que encarna Reencarnación, y en la multiplicidad de saberes y sabores que mestiza el viejo Epifanio, se rasgaron las costuras del relato melodramático y por allí se colaron la magia de la palabra y una secreta fusión de lo local con lo universal. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra en relación con la imagen en la te-

lenovela mexicana o venezolana, en *Caballo viejo* la palabra se espesó hasta tornarse ella misma imagen *poética*: cargada de silencios y expresada en monólogos la palabra *encanta*, conecta el dicho popular con la metáfora en un reencuentro de la telenovela con la oralidad cultural del país, y desde ella con la escritura que ha roto la gramática para liberar la magia secreta, las sensibilidades y ritmos de lo oral. Por la otra costura rota se cuela la experiencia de un hombre y un pueblo que, perdido en un recodo del río Sinú, “se siente universal”: ósmosis cultural que fusiona saberes y sabores venidos de Occidente y de Oriente, de la filosofía y la sabiduría popular, hablas del interior y decires del Caribe.

El encuentro de la telenovela con los gustos del país plural se profundizará en los *dramatizados semanales*. Es en ellos donde de manera más constante se va a desarrollar la doble búsqueda de una expresividad propia del medio y de una narrativa capaz de hacerse cargo de las “historias” en que se cuenta el país plural. Inicialmente, los dramatizados semanales siguen el rumbo de dos subgéneros, bien distintos pero ambos igualmente significativos: uno es el dramatizado “de misterio” que, trabajando las leyendas rurales, conecta el melodrama no sólo con el relato gótico y los cuentos de miedo sino también con la pobreza y la violencia campesina; el otro constituye explícitamente un acercamiento a los problemas, las ambigüedades, las rutinas y la complejidad social de la vida urbana.

Donde se va a configurar el nuevo tipo de dramatizado semanal será en la serie *El cuento del domingo*, un proyecto con el que la pionera, RTI, buscó llevar a la televisión algunas de las más lacerantes realidades urbanas. El proyecto alcanza su mejor momento en las adaptaciones que Pepe Sánchez (el primer director de televisión colombiano que había estudiado cine, y que estéticamente “provenía” del neorrealismo) hace, a mediados de los ochenta, de libretos del brasileño Manoel Carlos –*Vivir la vida, Brillo*–, en las que el vivir cotidiano de la gente común, sus formas de habitar, de hablar y de quererse, sus soledades y sus miedos entran con dignidad y frescura en la televisión. De ese proyecto nacerá *Historia de Tita* (escrito y dirigido por Pepe Sánchez), un dramatizado que aborda una de las temáticas clave del folletín social del siglo XIX: la pintura de la condición femenina en las clases populares, el desplazamiento del universo psicológico del bovarismo –con sus triángulos amorosos, sus divorcios y adulterios– al mundo de los oficios infamantes, los incestos y la permanente agresión masculina sobre las mujeres, con la consiguiente violencia de éstas sobre los niños. *Historia de Tita* es el primer dramatizado colombiano que articulando la experiencia cinematográfica del neorrealismo al reportaje directo que permite la cámara de video, se cuela entre la muchedumbre de una calle o los apretujones en el interior de un bus para indagar e iluminar los hábitos cotidianos de supervivencia, legales e ilegales, de una adolescente obligada a hacer de madre de sus hermanos por una madre prostituta que la explota casi tanto como el chulo la explota a ella. El trabajo visual, hecho de angulaciones retorcidas y asfixiantes que nos hacen sentir viscosamente la

estrechez y fealdad del inquilinato en que viven o el desamparo de las calles sucias y lluviosas del centro de Bogotá, nos abrió a una televisión capaz de desnudarse de la retórica con que los noticieros sensacionalizan y espectacularizan el sufrimiento de los marginados, para iluminar poéticamente la cotidianidad más humilde, sus rutinas y sus sueños. El último “cuento del domingo”, *Los Victorinos* o *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigido por Carlos Duplat, profundiza en la investigación de los submundos urbanos, recargando esa búsqueda con un denso *suspense* y un premonitorio acercamiento a la cultura sicarial de los adolescentes en los barrios de invasión.

A finales de los 80, un dramatizado trazará nuevas pistas en la indagación de la complejidad social y cultural de la vida urbana, *Dos rostros, una vida*, libreto y dirección de Jorge Ali Triana. Atreviéndose a mirar desde dentro dos instituciones tan intocables en Colombia como la Iglesia y el ejército, ese dramatizado nos cuenta la historia de una joven religiosa y un teniente del ejército en crisis de fe ambos, habitantes de un manicomio donde él está en tratamiento por haber flaqueado en su capacidad militar y ella como enfermera. El encuentro de esos dos rostros, en medio de la pesadilla de miradas vacías y delirios que pueblan el espacio del manicomio, sacará a flote las pesadillas, el montón de prejuicios e intolerancias que pueblan los imaginarios de Colombia.

A comienzos de los años noventa llegan a la televisión varios jóvenes directores de cine como Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Sergio Cabrera, y lo que ello va a implicar de experimentación narrativa y visual pero también de conflictos entre lenguajes: no es lo mismo el trabajo de elaboración de un filme, unitario y cerrado sobre sí mismo, que el de una serie de episodios sucesivos y *abierto* a las incidencias de sus peculiares condiciones de producción. Este momento se va a caracterizar también por una nueva forma de abordar desde el dramatizado la reescritura de la historia, abandonando la de los héroes idealizados.

Los dramatizados tomarán entonces un rumbo nuevo: la investigación en profundidad de la situación que atraviesa el país y la indagación del cambio de costumbres, la modernización cultural. En un subgénero que podríamos caracterizar como “reportaje-dramatizado” la ficción televisiva se atreve a tocar algunas de las fibras más sensibles de la situación nacional –corrupción cruzada de los políticos y la empresa privada en *La alternativa del escorpión*, contradicciones de la guerrilla en *María María*, el oscuro negocio de los medios masivos y de los secuestros en *Sueños y espejos*– construyendo un tipo de relato que no cae en el panfleto maniqueo y sensacionalista sino que, con la complejidad de su narrativa y una continua experimentación estética, contribuyó a poner profundidad y contexto en temas que la noticia diaria (radial, de televisión e incluso en la prensa) simplifica y estereotipa cada día más. Introduciendo una cruda autocrítica en el corazón mismo de la empresa televisiva, en sus complicidades serviles con el poder político o en los sórdidos chantajes que le tienden los grupos económicos, esos dramatizados tuvieron la imaginación y la osa-

día de meter en la ficción entrevistas a personajes de la vida real concernidos por el secuestro de familiares o la violación de derechos humanos por militares, guerrilleros o paramilitares. Convertidos en relato verdaderamente *abierto* a los acontecimientos cotidianos, esos dramatizados hacen visible en un mismo movimiento la tramoya que oculta la pantalla o el satinado papel de una revista de actualidad –la lucha a muerte entre intereses, la corrupción política, el servilismo de los eclesiásticos, pero también la independencia y la tenacidad suicida de unos pocos periodistas, la solidaridad de los trabajadores– y la *alternativa*, difícil pero posible, de una televisión y una prensa capaces de asumir sus contradicciones y ponerse al servicio de los intereses colectivos, de la fiscalización del poder y la denuncia de su corrupción.

Tematizando la “revolución cultural” de los sesenta –especialmente en *Espérame al final*– llegará a los dramatizados la exploración de las rupturas generacionales, la crisis de la pareja, las transformaciones de la sexualidad, de la moda vestimentaria, de la música y el anarquismo político, la emergencia de una autonomía de la subjetividad que pasa por la liberación del cuerpo y por el estallido de una política anquilosada y podrida. Lo que andando los años se centrará en la independencia lograda por la mujer, no sólo en el campo laboral-profesional sino en ese otro mucho más esclavizante y oscuro que es el de la casa y el matrimonio. Así, en *Señora Isabel*, un relato televisivamente impecable en el que se va a narrar el coraje de una mujer que después de veinte años de casada y “ama de casa” se siente aún capaz de exigirle a la vida libertad y pasión, lo que convertirá a ese dramatizado en eje de un debate de fondo al moralismo del país, al que la televisión no se había atrevido a asomarse, y al develar las secretas conexiones de lo privado con lo público entró a iluminar tanto las contradicciones de su separación como de su confusión. Y en *La otra mitad del sol* la televisión va a dar espacio a los cambios que atraviesa una generación despolitizada, atomizada, que transita por una universidad en crisis de autoridad tanto intelectual como moral, y que encuentra en el clima de la “nueva era” (orientalismo y reencarnación) la metáfora de una vuelta al pasado que descifre los enigmas del presente, y el dispositivo narrativo que permitirá hacer de la investigación estética una clave de indagación en las más hondas desazones e iluminaciones de la vida en Colombia.

3. CIENTO AÑOS DE SOLEDAD NO ES MÁS QUE LA TENTATIVA DE UN VALLENATO DE 450 PÁGINAS

Así como el *melodrama*, que está en el inicio de la telenovela, es el drama cantado, también desde sus comienzos el *vallenato* es crónica cantada, que ha pasado en los últimos veinte años de ser la música rural en las aldeas de la Costa Caribe y la Guajira a convertirse en la música urbana con que Colombia busca llenar el vacío dejado por la desaparición de la *cumbia* como música nacional.

En el origen, el vallenato fue la forma de comunicación más viva entre los pueblos del Valle de Upar, algo así como “recados cantados” que los juglares, que recorrían el valle y las serranías, llevaban de un rancho a otro y de cantina en cantina. Lo que distingue a esa música tanto o más que sus instrumentos —el acordeón europeo, la guacharaca indígena, la caja africana— es su género enunciativo: *la crónica*. A semejanza de los cantadores de *corridos* mexicanos (Héau 1984) que hicieron la crónica y la leyenda de la revolución —y hoy la hacen de las aventuras de los capos-héroes del narcotráfico— o de los *payadores* argentinos (Rivera 1980) que recorrían la pampa cantando historias de gauchos, los creadores y cantadores de vallenato “no cantan poemas sino que hacen crónica estupenda y fresca de la realidad, aportando su maestría para relatar el hecho, su sensibilidad para captarlo en medio de la modorra de la aldea que duerme en la nata espesa de ese caldo que es la rutina, y su gracia para lo cómico e insólito (Gosain 1988)”.

El otro aspecto formal que distingue al vallenato originario es su parentesco con los viejos romances castellanos y con su forma de versificación, la *décima*. Compuesto, como los romances, para ser oído y no para ser bailado, el vallenato hace su primer tránsito desde las “colitas” en las piquerías, o sea, el final de una fiesta hecha con otras músicas casi siempre bailables, hasta la *parranda*, que es su propia modalidad festiva, en la que las gentes se reúnen para escuchar conjuntos vallenatos durante horas (Llerena 1985). Su segundo tránsito es el que, desde 1947 y de la mano del disco, inicia su *desterritorialización* transformando el vallenato de música *local* a música *regional*, llevándolo de los ranchos en que se organiza la parranda hasta los salones de la sociedad costeña. Aunque el disco y la radio lo saquen de su hábitat cultural, el disfrute mayoritario seguirá durante años siendo rural, pero al mismo tiempo el vallenato inicia desde los medios masivos su legitimación como la música costeña por excelencia primero, y como música nacional desde los años ochenta.

Sin querer comparar esos recorridos del vallenato con la complejidad de avatares y contradicciones que llevaron a la música negra brasileña desde la hacienda esclavista hasta las grandes urbes de Río y San Pablo, la experiencia brasileña ilumina sin duda la experiencia musical colombiana. Despreciado por las elites o reducido a *folclor* por los populistas, la música negra en Brasil se toma la ciudad de la mano del disco, de la radio y de la extranjerizante vanguardia del movimiento modernista. También el vallenato en Colombia atraviesa, entre los años setenta y los noventa, un contradictorio recorrido que lo lleva a convertirse en música urbana y moderna. Para los puristas del folclor —a derecha e izquierda—, lo que ahí tiene lugar es el paso lineal y sin avatares ni contradicciones que lleva de la autenticidad (¡en sí!) de lo popular a la alienación de lo masivo. Una mirada menos purista deberá relacionar ese recorrido con dos procesos clave, que marcan de arriba a abajo la vida de Colombia: uno es el fin del *Frente Nacional*, esto es del pacto entre los partidos liberal y conservador, que excluyó de los cincuenta a los setenta cualquier otro tipo de formación o de expresión política; el

otro es la emergencia de la Costa Caribe como espacio cultural que redefine lo nacional, y de lo cual serán claves la resonancia tanto culta como masiva de la publicación de *Cien años de soledad*, la bonanza exportadora de la marihuana de esa región –inicio de la industria de la droga en Colombia– y el surgimiento nacional del vallenato. La complejidad de lo que ahí está en juego no puede ser comprendida ni desde la mirada idealizante de los estudiosos del folclor ni desde la reducida visión que agota la cultura en ideología. Pues el proceso del que forma parte la *urbanización* del vallenato es “una compleja reconstitución polifónica en los modos de narrar la nación (Ochoa 1988: 3)”. De otro lado, la emergencia del vallenato se inserta en el movimiento de apropiación del rock desde los países latinoamericanos (y España) que da lugar al *rock en español*, convertido en el “idioma de los jóvenes” al traducir como ningún otro lenguaje la brecha generacional y los nuevos modos de reconocimiento de los jóvenes en la política, al mismo tiempo que el rock hará audibles las más osadas hibridaciones de los sonos y ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras.

Aunque en los ochenta el vallenato había desplazado a la cumbia como género y ritmo identificadores de lo costeño, y había conseguido introducirse en Bogotá, la capital, ello era atribuido por muchos al mero efecto de su comercialización, esto es, a las concesiones hechas al consumo de moda y, por lo tanto, a su degradación cultural. Pero la aparición, con su propio conjunto vallenato, del cantante Carlos Vives, venido de la actuación en las telenovelas más arraigadas en la cultura de la Costa Caribe y actor-cantante en un seriado homenaje a Escalona –el más grande compositor vivo de vallenatos–, dio lugar al definitivo encuentro del vallenato con el país nacional. En la música que hace y canta Carlos Vives se harán audibles las hibridaciones fecundas que hace posible la nueva sensibilidad urbana: al mezclar a un ritmo-signo de la cultura popular costeña instrumentos y sonoridades de la tradición indígena como la flauta, o el paso caribe del reggae jamaicano, y otros de la modernidad musical como los teclados, el saxo y la batería, el “viejo folclor” no se traiciona ni deforma, sino que se enriquece y transforma volviéndose más universalmente caribe y colombiano. En lugar de ser un cantante moderno de vallenatos, Carlos Vives se convierte en el primer músico colombiano que hace música moderna a partir de ritmos autóctonos. Aunque *producto* en buena medida de los medios masivos, Carlos Vives vuelve definitivamente *urbana y nacional* una música cuyo ámbito seguía siendo la provincia, y la conecta con la escenografía del rock, con el espectáculo tecnológico y escenográfico de los conciertos.

El vallenato ha resultado ser el lugar del encuentro de una memoria popular del narrar cantando con el imaginario musical en que emerge una nueva sensibilidad: la joven y urbana. Paradoja: en lugar de pervertirlo, al hibridarlo con las sonoridades en que se reconocen y dicen los jóvenes y con las informalidades de la experiencia urbana, el vallenato se reencuentra con lo más vivo de sus matrices culturales: en el

concierto urbano los jóvenes experimentan hoy el sentido festivo –contrario al farandulero– de la parranda vallenata, esto es, de los amigos que cantan para narrar su experiencia. Este reencuentro con el relato y la experiencia en el concierto, o mejor, con el *relato de experiencia*, nos evoca al encuentro con *El narrador* de W. Benjamin, según el cual:

A la novela la separa de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro. No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa –fábula, leyenda, incluso narraciones cortas– pero la aparta sobre todo de lo que es narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. (Benjamin 1991: 206)

El escenario tecnológico y mercantil del concierto atraviesa el vallenato, pero su vinculación a una fuerte y densa tradición oral le permite seguir *narrando* los avatares de la experiencia colectiva que atraviesan la memoria y la identidad.

4. LA INTERMEDIALIDAD DE LO MUSICAL EN LA NUEVA VISIBILIDAD DE LO CULTURAL

La valoración de lo que merece la pena ser estudiado se cruza con la percepción que se tiene del lugar que el intelectual ocupa en la sociedad. Y ello se proyecta sobre los hechos o fenómenos que se vuelven significativos para entender la transformación del país. Atrapado en el peso o el valor de los grandes conflictos, las vilencias, inercias o acontecimientos políticos y económicos, el análisis de la vida nacional en Colombia se resiente a la hora de dar cuenta de los cambios en los *referentes de identidad* que tienen las gentes. Sólo en alguna de la historiografía y la sociología más recientes empiezan a indagarse las cambiantes significaciones de lo nacional que emergen en la vida cotidiana. Es el caso del *rock en español* (Muñoz 1995), que en los años ochenta ostenta una sorprendente capacidad de decir, en nuestros países, algunas transformaciones claves de la cultura nacional. En Colombia, el rock en español, que nace ligado –primeros años ochenta– a un claro sentimiento pacifista con los grupos *Génesis* o *Banda nueva*, ha pasado en los últimos años a decir la cruda experiencia urbana de las pandillas juveniles en los barrios de clase media-baja en Medellín (Uran 1996) y media-alta en Bogotá, convirtiéndose en vehículo de una conciencia dura de la descomposición del país, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sin salida laboral, de la exasperación y lo macabro. Desde la estridencia sonora del *heavy metal* a los nombres de los grupos (*Féretro*, *La pestilencia*, *Kraken*) y el desgarro o lo desechable de las letras, buena parte del rock que se hace en Colombia *engancha* con sensibilidades y temáticas de la vida urbana y con la pluralidad de sus sonoridades y ritmos. Atravesado por los movimientos que le impone el mercado, desde las dis-

quieras a la radio, en el rock “se superan las subculturas regionales en una integración mercantilizada que supera así lo que Antonio García definiera como el carácter subcapitalista de la cultura colombiana (Kalmanovich 1989: 302)”, y se hacen audibles las percepciones que los jóvenes tienen hoy de nuestras ciudades: de sus ruidos y sus sonos, de la soledad hostil y el desarraigo, y de su negación a la añoranza o la afirmación de una “ciudad monocultural”.

No es casual que las telenovelas hayan incorporado lo musical como un medio clave para llevar a cabo las mediaciones de los espesores sociales y culturales de las regiones hacia un nuevo espacio audiovisual y hacia la reconstitución del género telenovelesco. La mayoría de estas telenovelas hacen de la música un modo de narrar esta mediación. Lo sonoro atraviesa la imagen de lugar, la palabra y el melodrama emocional, en la reubicación de lo que de memoria tienen las tradiciones. En las telenovelas que buscan hibridar la cultura de las regiones en la narratividad audiovisual, la música no es simple acompañamiento sonoro, sino que es precisamente la intermedialidad de lo musical lo que crea el tejido entre imagen, melodrama, sonido, emociones y memoria.

Si bien el ingreso del espesor cultural de las regiones se constituye en reconocimiento a la pluralidad de un país previamente excluido, una vez que lo sonoro se desprende de la imagen telenovelesca y se convierte en espectáculo sonoro que transforma lo local desde lo específicamente musical, las políticas de la memoria asociadas a la transformación de las estéticas van a cambiar radicalmente. En la telenovela, la música es una de las dimensiones que media el traslado de lo local al espacio televisivo nacional, pero al usar las músicas regionales sin grandes alteraciones formales, mediada por imágenes de los pueblos y sus costumbres y hablas, no se produce, a nivel del imaginario y la memoria (y a pesar del traslado audiovisual), una ruptura entre sonido y lugar. La imagen conserva la narratividad de lugar en lo sonoro. Los cantos vallenatos de Escalona que canta Vives en la telenovela *Escalona* reproducen lo que hoy se considera el formato clásico del vallenato, rodeado de los saberes e imágenes de lugar que le han sido históricamente propios. La hibridación audiovisual de estas telenovelas no rompe la relación entre lugar, género musical y memoria. Sin embargo, una vez que el sonido se desprende de la imagen de lo regional que pasa por la telenovela, se traslada al concierto masivo urbano y se transforman las características formales que constituyen el género musical, se alteran radicalmente las políticas de la memoria que median desde esta tradición porque se produce una ruptura entre lugar, estética y memoria. Es por eso que las controversias de la relación entre tradición y modernidad surgen con mayor fuerza (y violencia) en las hibridaciones de lo puramente musical que en la visualización del país regional a través de la telenovela.

En las hibridaciones contemporáneas de las músicas regionales hay una ruptura radical entre música y espacio. Esta ruptura, a su vez, reformula radicalmente las políticas de la memoria. A medida que Carlos Vives, en sus producciones discográficas, se

ha ido alejando del género tradicional del vallenato e hibridando estilísticamente más y más dimensiones del vallenato, ha generado un progresivo desencanto entre los cultivadores tradicionales del género, ya que, según ellos, hay una deformación progresiva. En la enorme carga afectiva (y muchas veces la consecuente violencia entre grupos opuestos) que caracteriza las discusiones sobre tradición y cambio y sobre la pureza y autenticidad de los géneros musicales folclóricos, lo que hay de fondo es una transformación radical del modo en que las estéticas median la memoria de las emociones. Y en la música esto es particularmente fuerte por la manera casi invisible en que lo sonoro convoca la subjetividad. Como bien lo ha señalado Elizabeth Jelin, “... las perspectivas intelectuales y académicas acerca de la memoria y el olvido están llenas de emociones (1999). En la música, lo emotivo de la memoria se encuentra con lo emotivo de lo sonoro, generando así campos discursivos y dogmáticos enormemente estáticos y defensivos. En la prensa, en la televisión, en las instituciones que definen las políticas culturales, se asume como integral y orgánica la política de la memoria que las estéticas musicales tienen. Por eso hay tanta controversia cuando se transforman, porque de alguna manera esas políticas están silenciadas en la aparente obviedad de los rasgos formales, y sólo se hacen visibles, de una manera dolorosa y confusa, en las controversias que generan las transformaciones de las estéticas musicales.

La erosión de los mapas cognitivos que se da en la reconfiguración de las culturas tradicionales se media de maneras diferentes (aunque relacionadas) desde la telenovela y desde los diferentes géneros de la música. Los modos en que tanto una como otra transformación (la que se da desde la telenovela o desde la reestructuración de los géneros musicales locales o globales) se leen, ya sea como reconocimiento (a lo local previamente excluido a lo global como relato de subjetividad) o como controversia que se debate entre la aceptación y el rechazo, nos muestra de qué manera las dinámicas de la multiculturalidad atraviesan las políticas de la memoria. En los modos en que se dan las reconfiguraciones de lo popular encontramos no sólo posibilidades de nuevas formas de encuentro y mestizajes, sino además trazos muy fuertes de matrices culturales autoritarias que es preciso develar si queremos que la multiculturalidad deje de ser simple sumatoria de diferencias tipificadas y pase a ser interpelación intersubjetiva del otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1991) *El narrador*. Madrid: Taurus.
- GILARD, J. (1986) “Surgimiento y recuperación de una con-tracultura” en *Colombia coterporánea*, 18, Barranquilla: Huellas.
- ____ (1988) *Veinte y cuarenta años peor que la soledad*. Bogotá: Nueva Época.
- GOSAIN, J. (1988) “El vallenato, ese pedazo de vida” en *Rev. Semana*, 10 de diciembre.
- HEAU, C. (1984) “El corrido y las luchas sociales en México” en *Comunicación y Cultura* 12.
- JELIN, E. en diálogo con Susana Kaufman (1999) “Sobre memorias”.

- CARACAS: PONENCIA presentada en la reunión del grupo de trabajo de CLACSO.
- LLERENA VILLALOBOS, R. (1985) *Memoria cultural en el vallenato*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1992) *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- MARTÍN-BARBERO, J. y A. M. Ochoa (2001) “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Caracas: Flacso.
- MARTÍN-BARBERO, J. y G. Rey (1999) *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.
- MUNOZ, G. (Coord.) (1995) *El rock en las culturas juveniles urbanas*. Bogotá: Universidad Central.
- OCHOA, A. M. (1988) *El vallenato y sus formas de narrar la nación*. Bogotá: Proyecto de investigación, mimeo.
- PAGANO, C. (1994) “Bombardeo de sonos” en *El Tiempo*, 12 de Mayo.
- RIVERA, J. (1980) *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: C.E. de A.L
- ULLOA, A. (1995) *Culturas juveniles, consumo musical e identidades sociales en Cali*. Cali: Univalle.
- URAN, O. (1996) *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Corpregión.

DA ESTÓRIA NARRADA AO FATO DESCRITO

ALUÍZIO RAMOS TRINTA

Hoje, a telenovela; ontem, a narrativa romântica, o melodrama, a novela de rádio, o seriado cinematográfico, as histórias em quadrinhos, a fotonovela. Número significativo de telenovelas brasileiras procede, tematicamente e estilisticamente, de *folhetins* escritos e publicados entre 1871 e 1914. É esta a terceira e última fase do *romance de folhetim*, com suas narrativas de fortemente tingidas de realismo, dando notícia dos “dramas da vida”. Tais “narrativas em rodapé de página impressa de jornal” moldavam e emolduravam romances de sabor popular, refletindo –e, talvez, inflectindo– experiências que são, desde então, as do brasileiro habitante em meio urbano.

Já em suas fontes primárias, o que viria a ser a novela de televisão havia conquistado a simpatia de brasileiros de todos os quadrantes do País. Gosto manifesto de claras características nacionais –temática romântica-melodramática, sentimental, aventureira– e a descrição narrativa –sempre mais-realista– a telenovela terá sido, desde sempre, objeto de agrado entre telespectadores brasileiros. Adeptos fiéis destas tele-dramatizações, eles transformaram o hábito de assistir novelas de TV em rotina diária. Assim como o carnaval e o futebol, o gosto pelo “mundo da novela” arraigou-se entre nós e muito prosperou, tornando-se uma “mania” nacional.

A exemplo do romance de folhetim –ao qual dá continuidade, agora como espetáculo de televisão– a telenovela brasileira viria a constituir mais um modo de narrar do que um conteúdo narrado. Donde certa preferência, historicamente atestada, por uma expressão melodramática, uma vez que em época anterior a 1965 –ano em

que foi inaugurada a Rede Globo de Televisão— a TV brasileira exibia melodramas de matriz e matizes latino-americanos, conhecidos, no Brasil, como “dramalhões”. Desde seu aparecimento na televisão brasileira, portanto, o formato teledramatúrgico conhecido como *novela de televisão* dá eloqüente testemunho da permanência do *melodrama* como gênero dramático prevalente na América Latina. Não faltam motivos e razões pelos quais se explique e justifique sucesso —de *público* e de *audiência*— tão extenso e durável, a começar por uma compreensão da forma e dos temas peculiares ao melodrama. Em primeiro lugar, o predomínio da ação e das emoções no plano imediato da narrativa; drama sentimental, ao qual distinguem excessos e exageros, trata de óbices e de vicissitudes de personagens virtuosos, sempre às voltas com a perfídia e a malvadez de vilões irremissíveis. Ao final, celebra-se o triunfo da virtude e se restaura uma moralidade até então ameaçada. Ações espetaculares e incidentes sensacionais, com surpreendentes reviravoltas, mostram-se com freqüência e destaque em toda narrativa melodramática. Seus personagens —protagonistas, antagonistas, coadjuvantes— costumam ser apresentados como *tipos* —tal como figuram, por exemplo, em chamadas feitas para a divulgação da novela, em jornais e mesmo na TV—; dizendo-se de outro modo, são “personagens planos”, esquemáticos, bastante previsíveis, podendo ocorrer mudanças em seus perfis somente se assim determinar a percepção, que deles tenha, ou a receptividade, que o *público* teleaudiente lhes venha a dar.

Pelo menos até 1968, os anos 60 foram marcados pela encenação, na TV brasileira, destas “telenovelas lacrimosas” —ação e reação estas comuns à frente e atrás do vídeo—. Um dos primeiros grandes sucessos da novela de televisão, no Brasil, foi *A moça que veio de longe* (1964), texto de Ivani Ribeiro, baseado em roteiro original do melodramaturgo cubano Abel Santa Cruz, encenado pela TV Excelsior. O maior sucesso daquela década viria, porém, neste mesmo ano de 1964, tendo havido quem explicasse o fenômeno como uma busca de refúgio no imaginário, em fuga à realidade que era a do País. Vivia o Brasil um momento político dramático, que traria muito sofrimento a não poucas famílias brasileiras. Eis que uma novela, vinda de Cuba —uma das pátrias de escolha do melodrama, na América Latina— tendo alcançado notáveis índices de audiência no rádio brasileiro, no início dos anos 50, marcaria época na TV brasileira. *O direito de nascer*, de Felix Cagnet, adaptada para a TV por Talma de Oliveira e Teixeira Filho, foi exibida pela TV Tupi (SP) e retransmitida, no Rio de Janeiro, pela TV Rio.

A novela de televisão, apresentada por volta das oito horas da noite, teria tido, enfim, direito de nascer, vindo a renascer, com enorme prestígio popular, nos anos seguintes. E tal e qual Fênix, assim vive até hoje.

Em que pesasse sua origem estrangeira, o triunfo da telenovela brasileira pode igualmente ser creditado a novelas tais como *2-5499 ocupado* (1963), original de Dulce Santucci, com Glória Menezes e Tarcísio Meira, “par romântico” que, poste-

riormente, tantas glórias daria às telenovelas da Rede Globo. Foi esta a primeira telenovela a ser exibida diariamente. “A deusa vencida” (1965), de Ivani Ribeiro, pôs em cena aquele mesmo “casal arquetípico da telenovela” e marcou a estréia da atriz Regina Duarte — “heroína romântica” de tantas novelas — e ainda atuando—, que ficaria famosa na Rede Globo por sua memorável interpretação, em estilo *kitsch*, da ‘Viúva Porcina’, em *Rogue Santeiro* (1985), de Dias Gomes.

Eu compro esta mulher (1966), novela inaugural da emissora do Jardim Botânico, que deu notoriedade a Glória Magadan —pseudônimo de uma autora cubana que dizia ser seu ofício o de “fabricar evasão [psicológica]”, trazida para a TV Globo pela Colgate-Palmolive— introduzia os “casais apaixonados” Carlos Alberto/Yoná Magalhães e Cláudio Marzo/Leila Diniz. Esta prolífica autora escreveu, entre outras, as novelas *O sheik de Agadir* (1966) e *Demian, o justiceiro*, com Carlos Alberto e Yoná Magalhães, coadjuvados por Mário Lago, Karin Rodrigues e Emiliano Queiroz.

A “era Magadan” terminaria com um terremoto —de e na ficção—, quando a radionovelistas Janete Clair, recém-contratada à Rádio nacional e à TV Tupi (RJ), fez desaparecer mais de uma centena de personagens que vagavam um tanto sem rumo na novela “Anastácia, a mulher sem destino” (1967), de Emiliano Queiroz, supervisionada pela roteirista cubana. “A última valsa” (1969) foi, porém, o título escolhido para o “canto de cisne” da “era Magadan”. Para a TV Globo, ela fora, sem dúvida, peça-chave no mecanismo de implantação e consolidação do hábito nacional de “ver novela”; mas, não tinha mesmo como competir pelos favores do *público* com o malandro à brasileira, que protagonizava *Beto Rockfeller*. O ocaso definitivo de Glória Magadan anunciaria a aurora de um novo tempo na teledramaturgia da TV Globo, quando se revezavam no prosclênio da criação teleficcional da emissora Daniel Filho, Janete Clair e Dias Gomes. Sob o pseudônimo de Stela Calderón, Alfredo Dias Gomes recebera, inicialmente, a tarefa de dar seqüência à novela *A ponte dos suspiros*, de autoria da novelista cubana que tanto parecia com- prazer-se com inverossimilitudes extremas. Ele, porém —e muito ao contrário—, não iria reproduzi-las.

Desaparecida em 1982, Janete Clair sabia, como poucos, escrever para muitos. Em uma entrevista, resumiu seu ideário criativo, dizendo ser a novela de televisão uma “comunicação de gente para gente”, de “emoção para emoção”. A novelista de tantas tramas, que tantos mitos atualizou sob a forma de estórias teledramatizadas, fez das telenovelas da Rede Globo, ao longo dos anos 70, autênticas “campeãs de audiência”. Empuxo decisivo dado ao gosto nacional pela novela de TV.

Observados agora alguns requisitos próprios a um período de transição, as telenovelas da Rede Globo de Televisão iriam, mais e mais, acercar-se da realidade da vida brasileira. A teledifusão diária de seus capítulos logo converterá a novela de televisão, no Brasil, em rito cotidiano, conferindo-lhe indubitável poder de persua-

são coletiva. Esta “estória-nossa-de-todo-dia”, com seus personagens doravante tão familiares, e a naturalidade da representação dramática de seus intérpretes, sempre mais afamados, rapidamente configuraria parte substancial da vida de milhões de telespectadores espalhados por todo o País. “A hora de minha novela é sagrada”, dirão, aprontando-se para o encontro marcado com seus personagens queridos. A cotidianidade e a repetição, inerentes à recepção doméstica, somente intensificariam a verossimilhança de tais personagens. Residiriam, por algum tempo, no *imaginário* coletivo nacional.

Esta espécie de idolatria parece ter começado com *Beto Rockefeller* (1968), de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi. Esta telenovela apresentou ao público o irreverente ator Luis Gustavo, no desempenho do papel-título, fazendo-se a ela referência obrigatória sempre que se tratasse de telenovela brasileira; por exemplo, pelas inovações na dicção dramática, aproximando-a a registros distensos de fala; também no vocabulário, com expressões de gíria e emprego de termos comuns da língua de uso cotidiano. Também pelas cenas externas e a agilidade da direção, contemporânea que fora à fase de maior profissionalização da televisão brasileira. No mais, com a criação da Embratel –empresa estatal encarregada de promover a integração nacional por meio de ondas hertzianas– e a transformação da TV Globo em Rede Globo de Televisão, as novelas passaram a prender a atenção de brasileiros de todos os pontos do País, de todas as classes sociais, que, fiéis convertidos, as acompanhavam com gosto e fervor. Não por acaso, aquele também fora o ano de endurecimento político-institucional do regime de exceção, instaurado por militares em março de 1964.

A este mesmo respeito –e a despeito da ação da censura governamental– a novela *O bem amado* (1973), de Dias Gomes, lavrou um tento. Primeira telenovela com imagens coloridas, sua ação se passa em ‘Sucupira’, cidade fictícia que tinha por prefeito ‘Odorico Paraguassu’, em imortal criação do ator Paulo Gracindo. O que aqui se tinha era uma “visão microcós mica, paródica e histriônica” da vida social e política no Brasil, como diria, em seu idioleto, aquele mesmo prefeito, renomado frasista e perfeito farsante, “deixando de lado os entretantos, para chegar logo aos finais”.

A evolução das telenovelas criadas, produzidas e exibidas pela Rede Globo de Televisão, considerando-se o período que vai do início da década de 70 aos últimos anos da década seguinte, acha-se caracterizada por uma ética e uma estética teledramatúrgicas às quais distingue um romantismo temático e um realismo cênico. São desta época, entre outras, as produções *O Espigão* (1974), *Escalada* (1975), *Pecado Capital* (1975), *O Astro* (1977), *Dancin’Days* (1978, figura 1), *Água Viva* (1980), *Roque Santeiro* (1985, figura 2), *O Salvador da Pátria* (1989), nas quais avulta, de um modo ou de outro, uma intenção alegórica. Aos poucos, a sociedade brasileira ia-se enxergando, como tal, em capítulos diários da telenovela brasileira.



Figura 1: Antonio Fagundes e Sonia Braga em *Dancin' Days*



Figura 2: Regina Duarte, José Wilker e Lima Duarte em *Roque Santeiro*

A inspiração que telenovelistas da Rede Globo encontravam na realidade brasileira não é, portanto, recente. Em sua fase inicial, compreendida entre 1973 e 1981, a produção de *Globo Repórter* – programa de grandes reportagens da Rede Globo de Televisão – era realizado por cineastas – em especial, por representantes do *cinema novo* brasileiro –, em película de celulóide e a cores. Considerando-se que o País vivia sob um regime político-institucional discricionário, com censura à mídia, este programa aparecia como uma exceção, tendo suas edições sido objeto de fraca vigilância por parte da emissora. Representava-se aí, de algum modo, o Brasil real, com destaque para os aspectos de sua expressão estética e de suas feições políticas, promovendo-se uma inovação no que tocava aos conteúdos veiculados. “Globo Repórter” logo seria visto como destacada referência, passando a influenciar os roteiros, as situações dramáticas, o perfil dos personagens e seus torneios de fala, em tudo e por tudo tipicamente brasileiros.

Conta o cineasta Walter Lima Jr. que Dias Gomes costumava assistir à criação daquele programa, sentado na sala de montagem da emissora, com um caderninho de notas à mão, registrando modos de ser, estar e aparecer brasileiros do interior, com seus hábitos de fala característicos. Também sua esposa, Janete Clair – a grande novelista da “novela das oito” da emissora – costumava beneficiar-se deste autêntico manancial de brasilidade. Àquela época, portanto, recriava-se, na telenovela brasileira – urbana ou rural –, a realidade nacional, prosseguindo a busca por uma linguagem tele-audiovisual autóctone.

Certa “alma romântica” está, como se imagina, encarnada em contos, lendas e mitos, neles sufragando dimensões simbólicas essenciais ou arquetípicas de nossa vida cotidiana. Uns tantos aspectos intrínsecos à telenovela, que se refazem, revigoram e asseguram sua permanência.

Ainda que se possa considerar a novela brasileira de televisão como “expressão de um romantismo artístico”, é igualmente possível declará-la “forma teledramatúrgica realista”. A telenovela terá herdado do movimento romântico formas significativas e conteúdos temáticos, o mesmo sucedendo com relação ao *Realismo*, seja de cunho

filosófico, seja de feitio literário. A este *realismo* pode-se compreender como traço distintivo de um apurado *sentido de realidade*, a consumir-se na manifestação de um sentimento do “verdadeiro”, tanto na caracterização das pessoas e das coisas, quanto na pintura de caracteres do “mundo imundo”. Em última análise, toda prática de *representação realista* se destina à escolha intencional de temas da vida cotidiana, tal como possam emergir da realidade social que lhes for contemporânea. *Realismo* pode, enfim, ser aqui tomado, ora em sentido pejorativo, significando reprodução rasa ou cópia servil do real, às quais se procede sem qualquer espírito crítico, ora em sentido laudativo, decantando-se, como inteiramente positiva, a fidelidade mantida ao mundo exterior, que se pretende desvelar.

Desde a primeira telenovela de exibição diária, a novela de televisão brasileira envolveu uma temática a ser desenvolvida e resolvida em capítulos distribuídos ao longo de uma narrativa, valendo-se seus intérpretes, em um significativo número de casos, de um “estilo naturalista” de representar. A observação criteriosa da *realidade* poderia levar a crer que nada há de imaginativo em proposições realistas; e, igualmente, que a interpretação naturalista dá testemunho de “sinceridade artística”. Realista será a proposição estética que não se destine à evasão psicológica de um fruidor; antes, ela irá votar-se ao registro da condição dos seres, das coisas e dos fatos tal como são e do modo em que se manifestam. Neste sentido, o *realismo* conscientiza acerca da realidade.

Não obstante ser, originariamente, produção teleficcional de natureza romântica, escapista, recreativa, a telenovela brasileira pretende manifestar e mostrar com necessária nitidez o que se está passando em nossa existência coletiva; para tal fim, exhibe hoje cenas cotidianas da realidade social brasileira. E este “realismo do dia-a-dia”, a despeito de seu caráter efêmero, evanescente, logo se faz categoria estética —um tanto a exemplo, guardadas as proporções, do “realismo poético” do *cinema neo-realista* italiano ou do *cinema novo* brasileiro—. O realismo telenovelístico, de que aqui se trata, dá corpo e substância a estórias aptas a proporcionar intensa impressão de realidade. Embora não se deixe definir ou delimitar por uma visão intelectual dos objetos, mas tão-somente por um modo estético calcado em aparências, o *realismo expressivo* —expressionista?— da novela de televisão evidencia, quanto à produção de —seus— efeitos, um grau tão elevado de eficiência que, diante de cenas de ficção, experimenta-se a viva sensação de estar diante da realidade de fato.

Ao menos teoricamente, a *realização* de uma *obra de teleficção* dirá respeito à sua inserção em uma dada *realidade* —social, política, cultural—, que a integre e valide. Uma *narrativa teleficcional* introduzirá um *real* ao qual se dá o nome de *diegético*, por referir-se, de imediato, ao universo interior à obra em questão. De acordo com a teoria aristotélica da *mimesis*, a obra dramática cria e faz valer um “universo de ficção”, consistindo a *ilusão* em levar o espectador a testemunhar, com olhos de verdade, ocorrências fictícias, esquecido de que se trata apenas de uma figuração embasada

em uma bem realizada *imitação*. Sob este mesmo aspecto, tem-se que a telenovela se apresenta como herdeira da tradição teatral e de seus modos de representação, porquanto cria e nutre ao menos três espécies de *ilusão*: a da vida humana, ao mostrá-la sob a perspectiva de paixões que a condimentem; a do tempo e do espaço relativos ao seu “universo de ficção”; por fim, a dos fenômenos e acontecimentos, em incessante e imprevisível sucessão. No que respeita à primeira *ilusão*, a telenovela brasileira é servida por atores e atrizes de forte *empatia* junto ao *público*, que passa a “viver” com eles suas alegrias e suas tristezas; o triunfo da segunda é sustentado por cenografia, figurinos, adereços e maquiagem que servem admiravelmente ao “realismo cênico” pretendido, elevando o grau de participação emocional dos telespectadores. Os efeitos da terceira são obtidos graças a recursos técnicos de iluminação, assim como a vinhetas musicais –quando do decurso dos capítulos–, a trechos de música incidental e à trilha sonora; enfim, “músicas-temas” –embalando encontros de “pares amorosos” –.

Autores de telenovela não ficam obrigados a reduzir as contradições do real social a conflitos psicológicos entre personagens, resolvendo-os em seguida no plano das relações interpessoais. Recorrendo, porém, a padrões estéticos expressionistas –que, reconhecidamente, aumentam a implicação psicossocial do espectador, proporcionada ainda pela intensa cadência das imagens mostradas– roteiristas brasileiros de telenovela vêm conferindo forte “impressão de realidade” a seus textos, auxiliados, como adiante veremos, por uma apurada tecnologia de produção de imagens.

O coeficiente de “verdade” teledramatúrgica, que afeta toda telenovela, distribui-se entre o intuito evidente de produzir e provocar ilusões, e um mais ou menos velado propósito de transposição poética. O debate acerca da “perfeita ilusão” se vê hoje realçado por avançados recursos de edição eletrônica, tal como uma “estética naturalista” poderia conceber. Demais, entre os poderes da *ficção* está o de representar, misturando-as em proporções jamais reveladas, *realidade* e *fantasia*; por outras palavras, amalgamar razão e emoção em narrativas de longo fôlego. O deleite estético, a que tais relatos dão origem, remete ao tempo imemorial em que ‘Shéhérazad’ escapava a infortúnios prometidos graças à sua habilidade em “contar estórias”. Inteligente e articulada, a jovem princesa das *Mil e Uma Noites* sabia que nada mais lhe restava: era narrar ou morrer. O mesmo valerá para a telenovela. Ontem, narrando; hoje, descrevendo. Talvez para não morrer jamais.

Nas artes industriais vigora o princípio pelo qual toda manifestação artística se processa por uma *expressão mediada*, desde sempre adivinhada no percurso que leva do “objeto real”, existente no mundo, ao “objeto transfigurado”, representado, por exemplo, pela (*tele-*) *ficção*. Também aqui poderão ser percebidas relações sociais, encarnadas em personagens construídos à nossa imagem e semelhança, incorporando vícios e virtudes da sociedade brasileira. A *ficção* instaura novos modos de relacionamento ao *real* e, principalmente, faz aparecer uma *nova realidade*. Se tal ficção for terrestre, não pretendendo alcançar o *sublime*, sua tessitura far-se-á com fios de nossa

trama cotidiana, valorizando, pela imaginação artística, um espaço psicossocial que é (o) nosso. Caso da telenovela contemporânea, da Rede Globo de Televisão, que, a despeito de oscilações negativas de seus índices de *audiência*, mantêm seu prestígio.

Alguns dos mais eminentes –e bem conhecidos– autores de telenovelas manifestaram pendor ideológico para uma representação propriamente realista, tendo por imediata referência a realidade brasileira. A esta, de resto, eles hoje costumam aludir, tomando por base notícias veiculadas por meios de comunicação –a televisão, em primeiro lugar–. Ao abordar temas e questões latentes no meio social brasileiro, estes telenovelistas os tornam patentes, promovendo, nos limites de uma produção teledramatúrgica, debates de repercussão nacional quando da exibição da novela. Informação distrativa ou entretenimento informativo, a telenovela faz alarde de sua presença; sobretudo, é ou pretende ser (o) presente. Tem sido assim que, entre outros, autores como Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso e Walter George Durst –que tão bem adaptou o “pitoresco descritivo” das obras de Jorge Amado para exibição pela TV–, Lauro César Muniz, Aguinaldo Silva, Manoel Carlos e Glória Perez, além de Gilberto Braga, transpuseram e ainda se esforçam em transpor para a teleficção assuntos que, por momentâneos e, decerto, algo controversos, venham a ocupar a pauta jornalística para logo se inscrever na agenda temática dos brasileiros, aí permanecendo enquanto a novela estiver no ar.

A obra teledramatúrgica –telenovela, seriado, comédias “de costumes” ou “de situação” (*sitcoms*), por exemplo– propõe, em modo artístico, contextos que se pode ter na conta de “realistas”, por dizerem respeito a um aqui-e-agora plausível. O que neles prevalece, porém, não é o *real* concreto, a *realidade* envolvente à qual não é mesmo possível alhear-se; antes, elaboram-se interessantes circunstâncias para que com elas se dê o desenvolvimento da trama, assim como o recorte psicossocial dos personagens que nela evoluirão. Este *realismo representativo do senso comum* reponta no uso de registros de uma “língua de casa” e de termos gírios, comuns na vida cotidiana; também se encontra em uma bem-sucedida *verossimilhança* que, quase invariavelmente, caracteriza conjunturas dramáticas próprias à novela, rejeitando, porém –talvez por julgá-las, neste caso, impertinentes–, a precisão do dado histórico ou factual e, mais ainda, alguma “verdade” sociológica estabelecida com inteiro rigor.

No que tange aos quatro primeiros autores acima mencionados –já desaparecidos–, sobressai a estética realista com a qual, respeitado o formato telenovelesco, deram corpo e alma a suas obras, aproximando-as, com clara intenção crítica, da realidade histórica da sociedade e da cultura brasileiras. Seus principais personagens pensam e agem em contingências de ordem social –e, sobretudo, econômica– que, à imagem e semelhança de proposições de um realismo crítico, lhes determinam hábitos, formas de comportamento e atitudes. Deste modo, a “ilusão de realidade” tem sido obtida por meio da interposição de elementos “semelhantes ao real”, tais como tipos e personagens que nos sugerem ser “gente como a gente”. São constantes as referências, as in-

terferências e as citações de fatos e pessoas reais –às vezes, de importância ou destaque na atualidade–; e também o é o incentivo a misturar-se a vida privada de atores e atrizes às peripécias vividas por personagens. A eventual existência de pontos em comum entre a personalidade divulgada do ator e o desenho psicológico de seu personagem servirá como reforço à pretendida *verossimilhança* das ações narradas.

Cabem aqui indagações quanto a uma racionalidade –estética, ideológica, cultural– da telenovela brasileira. Haverá uma demanda de natureza psicossocial que a justifique ou à qual ela (co-)responda, de maneira ajustada a circunstâncias de época? Se, de um lado, a novela brasileira de televisão se pretende renovada a cada edição, acumulando indícios referenciais para obter maior crédito por parte de seus telespectadores, de outro, a resposta do *público* –hoje alcançada por “grupos de discussão”, pesquisas de opinião e, espontaneamente, por cartas e *e-mails*, tanto à emissora, quanto a jornais e revistas de ampla circulação– submete alguma originalidade pretendida a generalizações e a alusões estereotipadas. Ao que se sabe, a lógica de produção e consumo das telenovelas se vincula as estratégias de comunicação pelas quais mesmo a *teleficção* deve arrolar o telespectador real como um virtual co-autor. Sua participação voluntária é desejável, mesmo requisitada, não tanto por parte do roteirista, mas por injunções do departamento comercial da emissora, em sintonia com agências de publicidade que representam interesses de anunciantes.

Se espectadores de televisão puderem detectar, em telenoticiários, indícios de que a novela pode ser percebida, ao menos em parte, de “obras de ficção realista”, isto poderá levar a que as autorias designadas passem a dispor de maior liberdade para contar histórias em que avultem realismo, informação e algum senso crítico; por exemplo, no que tange a importantes questões sociais do tempo. Produzindo modificações na realidade do dia-a-dia, nela intervindo, o *espetáculo midiático* da telenovela –pelos temas que aborda e os recursos que utiliza– presta-se a uma modernização da *moral coletiva*, bem como a um fortalecimento da cidadania. Por último, mas não menos importante, à criação ou ao reforço de *identidades sociais* emergentes ou a uma “política de costumes” que se quer renovada. A *comunicação teledramatúrgica* constitui um *dispositivo medial* que produz dados de *realidade* e induz à obtenção de informações a seu respeito. No que tange às telenovelas da Rede Globo, serão de importância menor o horário de exibição, a concepção própria de uma dramaturgia de televisão, o gênero artístico ou os “núcleos dramáticos” existentes: em todos e para todos há e vigora idêntica exigência de “realismo cênico”. As chamadas “[cenas] externas” supõem, para sua gravação, o recurso a *steadycams* –câmeras digitais portáteis, que podem ser atadas ao corpo do cinegrafista; leves e ágeis, servem ao registro de imagens perfeitas sob os mais variados ângulos– por incorporar e conjugar sons e luz próprios ao ambiente; e de sua conformação final irá encarregar-se um diligente editor de imagens. (Em salas tecnicamente equipadas para pós-produção, a ele competirá lapidar as imagens –marcantes, vívidas– que o telespectador verá.

A sociedade contemporânea se encontra sob o domínio hipnótico da *imagem*, como se estivesse em vias de preferi-la à realidade de fato. Afeiçãoada à ilusão provocada, é em toda parte “sociedade do espetáculo”. Nela, tal como sucede a outros tipos de *imagem*, também a *imagem de televisão* vem sendo submetida a aperfeiçoamentos tecnológicos. Nos dias que correm, certa homogeneidade estética e discursiva, que constitui característica essencial das imagens encontradas em distintas modalidades de *representação*, serve igualmente ao desvelamento de sua vocação original. Mesmo considerando-se a proliferação e até mesmo uma admissível “democratização” das imagens, experimentadas com o advento de novas tecnologias que possibilitam sua ampla produção e sua reprodução integral, nada, porém, parece refletir aqui uma maior densidade ou uma desejável transfiguração de seus conteúdos. O que se tem, enfim, são possibilidades quase infinitas de se mostrar o mesmo de sempre, aquilo que sempre se vê, o que já se dá por conhecido. É como se a “realidade velada” da *imagem* tivesse sido abolida e sua contemplação conduzisse à escolha de uma só e mesma descrição, inteiramente inapta, porém, a induzir a equívocos quem dela se acerque e a colha. Cultivam-se e se cultuam clichês, estereótipos, imagens pré-fabricadas. Simulacros.

A linguagem da televisão contemporânea configura uma instância instrumental da Modernidade, a qual, indo na contramão da história das representações visuais, não mais suscita ambivalências de qualquer espécie; e, menos ainda, abre um leque de decisões interpretativas ou incita a reflexões que proclamem uma transmutação imaginativa. Verifica-se, isto sim, redução, em plano semântico, e mimetismo acrítico, em domínio estético, sempre a pretexto de se conferir maior “objetividade”. O que se mostra e o que se dá a ver devem servir como estímulo potente, por cuja ação mensagens –de natureza teledramatúrgica– se simplifiquem e uniformizem, sendo difundidas para milhares de telespectadores ávidos por emoções fortes, mas obtidas a baixo custo psicológico. A significação que uma imagem encerre, para quem diante dela se ponha, depende em larga medida de sua capacidade de recepção, de sua experiência social de cada indivíduo, das informações que detenha e de saberes que tenha acumulado. Distante de qualquer redundância, nos termos em que vai posta, uma *imagem visual* não se oferece como simples representação de uma realidade; antes, constitui ou integra um sistema simbólico. As imagens da Contemporaneidade a si mesmas propõem como auto-referentes ou, melhor ainda, inteiramente imanentes à vida social cotidiana, que vivemos, bem como às representações que a televisão dela nos dá, às quais tão atentamente assistimos e, com imenso gosto e sentido prazer, assimilamos.

Para produzir tais imagens, o Centro de Produções da Rede Globo (Projac), sediado no Rio de Janeiro, fez-se ampla instalação, em que homens e máquinas trabalham em ritmo acelerado, em obediência a uma escala de produção que se equipara à de estúdios de cinema, à época áurea de Hollywood. Lá são concebidos e fabricados cenários, confeccionados figurinos e elaborados adereços para que se obtenha uma per-

feita caracterização dos personagens das novelas em produção. Se em toda forma de sedução as aparências contam, então o aparato cenográfico de uma telenovela –respeitado, integralmente, seu compromisso com a verossimilitude de corte realista– deverá ser posto a serviço de um reconhecimento imediato e de um encantamento mediado. Cuidados especiais em situar-se a narrativa em lugares afins à experiência cotidiana do telespectador resultam em que a “verdade dos fatos” seja esteticamente comunicada aos telespectadores por imagens nítidas e bem iluminadas quanto as da realidade de todo dia, ainda que a vida não comporte ensaios, filtros de luz e regravação. Tanto na reconstituição cenográfica, quanto nas tomadas de cena, verifica-se um escrupuloso respeito pelo que se crê compor o entorno material, social e cultural dos personagens representados. A proximidade visível e a acuidade visual asseguram toda eficácia simbólica –e o sabor estético– de uma estória de teleficção. Gosta-se do que se vê; admira-se o que se imagina estar vendo.

Talvez assim se explique por que, sem ter posto inteiramente de lado a tradição melodramática e a impositação romântica, a telenovela brasileira moderna incorporou porções de *realismo artístico*, por meio do qual produz o *aggiornamento* de seus relatos, assim como promove uma aproximação a matrizes nacionais de produção cultural. Os anos 90 trariam ao vídeo uma novela urbana, percebendo-se em suas tramas clara interferência do noticiário cotidiano que, nestes primeiros anos do século XXI, parece desembocar em uma espécie de “novela-verdade”: qualquer coincidência com fatos reais ou com pessoas, vivas ou mortas, será mera semelhança.

Do ano de 1990 em diante, novelas tais como *Explode coração* (1995) e *Por amor* (1997), chegando-se aos primeiros anos deste novo século, com *O clone* (2001), *Celebridade* (2003), *Senhora do destino* (2004), *América* (2005) e *Páginas da vida* (2006) –em que se destacaram Glória Perez, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Manoel Carlos, todos roteiristas de primeira água da Rede Globo– deram testemunho de que aquela emissora se havia adestrado na prática de uso do entretenimento teleficcional para o desenvolvimento de ações educativas na área da saúde e, por extensão, em outros domínios de interesse social. São as chamadas “ações de *merchandising*” –e não simplesmente inserções–, assim denominadas pelo fato de que situações narrativas e diálogos entre personagens sejam postas a serviço de causas humanitárias. Mesmo que de maneira indicativa, como que aflorando a questão e a colocando em uma pauta pública, roteiros de novelas da Rede Globo têm abordado temas como a AIDS, o homoerotismo –masculino e feminino–, a gravidez involuntária, o consumo de drogas, o alcoolismo, a população de rua, o desaparecimento de crianças, a deficiência física e o voluntariado como instrumento de assistência social. Precursoras, neste sentido, novelas como *Zazá* (1999), mostraram, pela primeira vez numa novela brasileira, um personagem que contraíra AIDS quando de uma transfusão de sangue. *Porto dos Milagres* (2001) introduziu, em sua narrativa, uma campanha institucional sobre a dengue, com orientação técnica a cargo do Ministério da Saúde.

Variante conseqüente, deste procedimento é o “*merchandising social*”, que pôde tratar de crianças desaparecidas, dando destaque ao problema; também o acesso de crianças portadoras de síndrome de Down a escolas convencionais, tal como se viu em *Páginas da vida* (2006).

As mais recentes telenovelas da Rede Globo exerceram grande poder de atração sobre seus habituais telespectadores em grande parte devido à sua iniciativa em abordar, nos limites de uma estória de teleficção, temas políticos e sociais controversos, entre eles a reforma agrária, o racismo, a prática do aborto, a poluição ambiental e a corrupção em altos escalões da política. Embora o estofado tradicional de tantas tramas seja formado por amores sofridos, ressentimentos, inveja, passionaisismos de toda espécie, intrigas e traições, a ousadia na abordagem de assuntos que versem sexualidade, a par de generosas exhibições de corpos jovens e desnudos, tem contribuído para postar um deliciado telespectador à frente de seu aparelho receptor, estimulando-o, pelo erotismo que então se infunde, a acompanhar seus capítulos. Tendo a intenção interessada em conhecer e atender a anseios e expectativas dos fiéis seguidores da telenovela, a Rede Globo regularmente organiza e dirige “grupos de discussão”, formado por representantes de um extenso arco da sociedade civil brasileira. Dirigentes da emissora costumam levar em consideração recomendações feitas, por exemplo, quanto à ampliação do papel de personagens secundários que estejam gozando de grande popularidade, ou observações quanto a possíveis modificações de rumos dramáticos impostos à trama e que não pareçam convir à moral social brasileira. Assim também, à vista do agrado que o público venha demonstrando, podem determinar que se prolongue a exibição de uma telenovela, superando a extensão inicialmente prevista. Mesmo sua sinopse original será passível de alterações, por exemplo, pelo ingresso na novela de artistas consagrados da emissora, capazes, portanto, de atrair telespectadores.

Atualmente, uma telenovela brasileira, que se tenha por *realista*, faz uso de um *meio de comunicação* que, em virtude de sua potência tecnológica, desfruta, no País, de um *poder simbólico* incontestável, quase absoluto. Parte substancial deste poderio se deve à sua “função jornalística”: informações de interesse geral podem ser difundidas no curso de sua programação ou no incurso de alguns de seus programas. Imaginária em virtude de sua constituição própria, a novela de televisão é, não raro, de natureza real-histórica em suas referências a tempo e lugar. Não serão, portanto, somente as emoções do romanesco a explicar o interesse de um enorme contingente de telespectadores por este formato narrativo teleficcional. Embora seus autores se valham de procedimentos comuns a relatos de folhetim, o universo temático da telenovela engloba e integra as contradições da vida de nosso tempo, a elas imprimindo, graças ao apuro audiovisual da televisão, um tratamento de corte e porte realistas. Mercê de sua qualidade, tal tratamento em muito supera o de uma eventual “literatura de jornais” levada à televisão.

As telenovelas brasileiras –mormente as da Rede Globo de Televisão– prestam-se magnificamente a bem delineada estratégia de comunicação, provendo divertimento, promovendo produtos, formando telespectadores e proporcionando índices de *audiência* elevados. Pouco importam a modalidade narrativa que adotem ou a estória que queiram contar. Novelas de TV deixaram a *forma* e passaram a adotar a *fórmula*. Fim das grandes narrativas e início da “novela-verdade”, próxima à realidade que o noticiário traz para o telespectador. Exemplo de “literatura de consumo”, textos tele-audio-visuais de novelas da Rede Globo apresentam, como traço distintivo, uma descrição minuciosa de ambientes, circunstâncias e personagens, que funcionam como “efeitos de realidade” intencionalmente produzidos. Novela-entretenimento, porque “evento de mídia” e “espetáculo de TV”; múltiplas cenas, com acontecimentos de ocorrência simultânea, em presente eterno; grande movimentação de atores em cena; cortes secos e edição nervosa: o telespectador não tem mesmo como “desgrudar o olho” do que a “telinha” exhibe. E se satisfaz muito com tudo isto.

Vistoso produto de uma “indústria da cultura”, *commodity* com boa cotação em mercados internacionais do audiovisual, a telenovela da Rede Globo terá sido a maior conquista da televisão brasileira, evoluindo da narrativa folhetinesca e dos exageros sentimentais a “entretenimento com informação” (*infotainment*). Aguardado programa diário, a telenovela reúne dados de realidade a achados de ficção.

Enfim, para que esta cinquentona se mantivesse em forma, ajustada a certo espírito de nosso tempo, seus principais autores enviesaram sua orientação temática e suas normas de composição estética, levando-a a se contaminar pelos *reality shows* –fingimento consentido e realidade afetada– e a se contagiar por efeitos de *agenda setting* –a pauta de temas tidos por “interessantes” e “atuais” – proporcionados pela mídia. Eis que, neste novo século, o conto-de-fadas se fez conto de fatos. Movendo-se resolutamente em sua direção, para deles dar boa conta, as novelas da Rede Globo foram acometidas de paquidermia: elencos inchados, aumento do número de capítulos a serem exibidos, multiplicação das sub-tramas, ampliação do número de “núcleos dramáticas”, grande quantidade de cenas rápidas –à moda da linguagem publicitária dos *spots*–, pulverizando-se o todo narrativo, numerosas –e sempre mais evidentes– cenas de *merchandising*, pouca sutileza em plano psicológico, sensível diminuição do halo romântico, aumento da carga emocional das cenas mostradas –situadas entre o noticioso algo sensacionalista e o rigor criterioso da descrição sociológica– e outras coisas mais. Mas, como se diz no Brasil, “é disso que o povo gosta”.

Desconfia-se que a realidade de fato esteja a reboque da realidade de fantasia: antes, a vida imitava a arte; hoje, seu modelo é uma telenovela. Há algum tempo, as telenovelas da Rede Globo de Televisão e a sociedade brasileira são “almas gêmeas”. Caminham juntas: por uma, pode-se chegar a conhecer a outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, R. (1994) *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London: Routledge.
- ALMANAQUE DA TV Globo (2006). Rio de Janeiro: Editora Globo.
- ANDRADE, R. (2003). *O fascínio de Scherazade: usos sociais da telenovela*. São Paulo: AnnaBlume.
- BALOGH, A. (2002) *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EdUSP.
- BRITOS, V., & BOLAÑO, C. (1995) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus.
- DANIEL, F. (2001) *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DICIONÁRIO DA TV Globo (2003) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FADUL, A. (1993) *Serial fiction in TV: The Latin American Telenovelas*. São Paulo: ECA/ USP.
- FERREIRA, M. (2003) *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- HAMBURGER, E. (2005) *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LASAGNI, C. & RICHERI, G. (1986) *L'altro mondo cotidiano: telenovelas, TV brasiliana e dintorni*. Torino: RAI.
- LEAL, O. (1986) *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes.
- MELO, J. (1988) *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus.

AUTORES / RESÚMENES / ABSTRACTS



ELIZABETH BASTOS DUARTE

SITCOMS: ENTRE O LÚDICO E O SÉRIO

RESUMEN

En tiempos de asombroso desarrollo tecnológico y grandes competencias, las *sitcoms* –como producto dirigido al entretenimiento– son representativos del gusto brasileño. Las *sitcoms*, más que ningún otro género, exploran las combinaciones de “tonos” asociados al humor. Esto es así gracias al uso de estrategias discursivas en los textos humorísticos que se apoyan en el vasto repertorio de otros textos televisivos. El siguiente artículo analiza las estrategias discursivas de este tipo de programa televisivo que tanta acogida tiene en el público brasileño.

ABSTRACT

In times of great competition, of technological developments, of productive processes, the *sitcoms*, as television products focused on entertainment, are representative of the Brazilian taste. The *sitcoms*, more than any other genre, explores the combinations of “tones” linked to humor. This is done by the usage of discursive strategies in humoristic texts, supported by a vast repertoire of proper mechanisms of other television texts. The present article analyzes discursive strategies used in this type of television program focused mainly on amusement, that it a preference of the Brazilian public.

ELIZABETH BASTOS DUARTE obtuvo los grados de su licenciatura y maestría en Letras de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Hizo su doctorado en Semiótica en la Universidad de São Paulo. Tiene un pos-doctorado en televisión de la Universidad de París. Actualmente es profesora de la Universidad de Santa María. Algunas de sus publicaciones son: *Televisão: ensaios metodológicos* (2004), Porto Alegre: Sulina. *Fotos & grafias* (2000) São Leopoldo: Unisinos. E-mail: bebethb@terra.com.br

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL Y ANNA MARIA BALOGH

GUSTOS Y SABORES DEL ALMODRAMA

RESUMEN

Los autores de este artículo pretenden abundar sobre los aspectos del melodrama a partir de la producción y el estilo filmico del cineasta español Pedro Almodóvar. El propósito principal del trabajo es proponer como modo de identificación, la tendencia que tiene la gente latina de preferir principalmente aquello que se relaciona con los modos de explorar los sentimientos.

ABSTRACT

With the primary focus on the Pedro Almodóvar's films, the authors of this paper aim to elucidate some aspects of the melodrama. Their main concern is the identification of melodramatic taste as a standard characteristic related to the way of feeling of Latin people.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL se licenció en Letras Modernas. Efectuó estudios avanzados en la Universidad de Harvard y también en la Universidad de Stanford. Es profesor de la Universidad de São Paulo, Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicaciones y Artes, y ejerce la docencia en postgrado en la Universidad Paulista. Es editor de la revista *Significação*. Tiene varios libros publicados en Brasil y en otros países, así como numerosos artículos en revistas internacionales. E-mail: epcaniza@usp.br

ANNA MARIA BALOGH es profesora del postgrado en la Universidad Paulista, así como editora de la Revista *Significação*. Ha publicado los siguientes libros: *La télévision brésilienne a-t-elle une vie intelligente?* (1998) in Dossier Télévision au miroir II. Champs Visuels. L'Harmattan, Canadá. *O discurso ficcional na TV* (2002). S. Paulo, Annablume. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. S. Paulo, Annablume (2005). Email: balogh@terra.com.br

ELISEO R. COLÓN ZAYAS

¿PENSAR LO LATINO? BITÁCORA PARA UNA PRESENTACIÓN

RESUMEN

Este ensayo estudia algunas de las dinámicas que encuadran en la construcción de lo latino. La propuesta vincula los procesos sociales que propiciaron el desarrollo de

la idea de lo latino a la instauración del neoliberalismo y a las prácticas de consumo propiciadas por la globalización de los mercados hacia 1970. Se proveen algunas de las condiciones sociales productivas a partir de su incorporación a los discursos que se elaboraron sobre lo étnico y la etnicidad también durante esa misma década. Además, propone el estudio de lo latino como un mecanismo para producir textos a la vez que como formación discursiva.

ABSTRACT

This essay studies the dynamics that went into the construction of the cultural notion of latino. It ties the social processes surrounding this construction to the neoliberal policies and the consumption practices produced by market globalization around 1970's. It provides some of the productive social conditions around the concept of latino, built upon the notions of ethnic and ethnicity that were also drawn during that decade. The essay also proposes the study of the notion of latino as a mechanism for textual constructions as well as a discursive formation.

ELISEO R. COLÓN ZAYAS es catedrático, investigador y profesor de Semiótica, Comunicación y Estética, Discurso Publicitario y Estudios Culturales en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico, de la cual es su director desde 1999. Se licenció (B.A.) en periodismo en Duquesne University, en Pittsburgh, Pennsylvania, EEUU. Obtuvo los grados de maestría (M.A.) y doctorado (Ph.D.) de la University of Pittsburgh, con una tesis sobre semiótica teatral. Es autor de varios libros sobre temas de su especialidad y una novela, entre los que se encuentran: *Medios mixtos: ensayos de comunicación y cultura* (2003, Río Piedras: Plaza Mayor); *Hegemonía, matrices discursivas* (2001, Buenos Aires: Norma); *Archivo Catalina, Memorias Online* (novela, 2000, Río Piedras: Plaza Mayor); y *Publicidad/Modernidad/Hegemonía* (1996, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico).

CRISTIANE COSTA

KITSCH, ROMANTISMO E CONSUMISMO NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS E MEXICANAS

RESUMEN

Este artículo analiza los modelos de las telenovelas mexicanas y brasileñas, sus discursos retóricos y conceptos estéticos. La manera en que el público consume ambas modalidades, entre el sentimentalismo y el *kitsch*, se discuten a modo de ampliar el análisis social que se ha dado a partir del fenómeno televisivo del melodrama.

ABSTRACT

This article analyzes the modes in which Mexican and a Brazilian soap opera constructs in their particular way the concepts of aesthetic and rhetoric discourses. The way the public consumes them and it's repercussion in the society are also discussed as part of her investigation.

CRISTIANE COSTA es periodista e investigadora brasileña. Ha sido editora de la revista *Idéias*, un suplemento literario del *Jornal do Brasil*. Es autora del libro *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Fue doctorada por la Universidad Federal de Río de Janeiro con el título de Comunicación y Cultura.

MARÍA DEL CARMEN DE LA PEZA

EL BOLERO Y LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es hacer una comparación entre el bolero y las nuevas canciones de amor que se difunden actualmente en los medios de comunicación con el fin de reconocer los cambios que se están produciendo en la educación sentimental de las nuevas generaciones. La retórica de lo amoroso en el bolero presenta una visión bastante conservadora del amor así como de los roles femeninos y masculinos en las relaciones de pareja. Una pregunta que surge de inmediato es: ¿hasta qué punto la nueva canción romántica expresa cambios en las concepciones de lo amoroso?

ABSTRACT

The aim of this article is to analyse the differences between the bolero and the new love songs broadcast within mass media. The first part of the article analyses the bolero's male and female archetypes, the different metaphors used to talk about love and sexual relationships and the kind of relations that bolero excludes. In the second part the author explores the variations in the position occupied by male and female subjects, as well as in love themes and forms of expression within some new love songs. The article concludes that there are some changes in the way in which love relationships are viewed in the new love song broadcast within mass media.

MA. DEL CARMEN DE LA PEZA obtuvo el grado de doctora en Filosofía en la Universidad de Loughborough, en Gran Bretaña. Actualmente es coordinadora del Doctorado en Ciencias Sociales y profesora investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y miem-

bro del Sistema Nacional de Investigadores en México. Ha publicado varios libros, entre los que destacan: *El bolero y la educación sentimental en México*, México: Miguel Angel Porrúa, 2001, y *Cine, melodrama y cultura de masas: la estética de la antiestética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, y varios artículos en revistas, entre los cuales podemos mencionar el artículo. La educación ciudadana a través de los libros de textos en *Sinéctica* No. 16, Guadalajara, México, 2000. E-mail: cdelapeza@mexis.com

JUAN FLORES

NUEVA YORK, CIUDAD DIÁSPORA

RESUMEN

El siguiente artículo reflexiona sobre las contradicciones y limitaciones de la utilización del término “latino” y sus implicaciones en la comunidad hispana residente en los Estados Unidos. El análisis se da a partir del número del 6 de septiembre de 1999, cuando la revista *New York* se llamó por una semana *Nueva York*.

ABSTRACT

The following article shows the contradictions and limitations of the usage of the term “latino” and its implications in the Hispanic community in the United States. It develops his arguments after a close reading of the New York Magazine issue of September 6 1999, when the magazine change its name for a week to Nueva York.

JUAN FLORES es profesor del Departamento de Estudios Africanos y Puertorriqueños en Hunter College, así como del programa de Sociología del Centro de Estudios Graduados de CUNY. En los últimos años ha sido profesor visitante en Rutgers, Princeton, Columbia, New York University y Harvard. Sus investigaciones y cátedras se enfocan en las teorías sociales y culturales concernientes a los temas de las razas y las etnias como también en cultura popular y especialmente estudios latinoamericanos y puertorriqueños. Es autor de *Poetry in East Germany* (ganador de premio en la revista *Choice*), *The Insular Vision* (premio Casa de las Américas), *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* y *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Su trabajo ha sido publicado en numerosos periódicos y revistas como: *Daedalus*, *Journal of Ethnic Studies*, *Revista de Ciencias Sociales*, *Harvard Educational Review* y *Modern Language Quarterly*. Email: jflores@hunter.cuny.edu

PATRICIA FUENTES LIMA

JOBIM, HARMONIA NA DIVERSIDADE

RESUMEN

El músico y poeta Antonio Carlos Jobim es un ícono en la cultura brasileña. Su música, conocida nacional e internacionalmente, es representativa de los gustos brasileños, tanto en el panorama musical como lírico. El objetivo de este artículo es demostrar cómo la obra de Jobim creó un terreno de redención donde el sujeto puede sentirse parte del mismo y experimentar la quietud y la verdad. La narrativa musical de Jobim expone la importancia de la naturaleza, la mujer y la identidad fraternal. Jobim reconecta, a través de su arte, el paraíso perdido de la humanidad, el continente americano antes de la conquista europea. Este análisis semiótico revela los significados de su obra tan universal y trascendental.

ABSTRACT

The musician and poet Antonio Carlos Jobim is a landmark in the Brazilian culture. His music, known nationally and internationally, represents an important portion of the Brazilian musical taste and his lyrics express the respective feelings. The objective of this article is to demonstrate how Jobim's work created a landscape of redemption, an inclusive space in which mankind can feel calmness and truth. His musical narrative recalls the importance of nature, women and fraternal identity. Jobim reconnects through his art the lost paradise of humanity, the American continent before the European conquest. A semiotic analysis reveals the meanings that made his work universal and timeless.

PATRICIA FUENTES LIMA hizo su maestría en Literatura Brasileña en la Universidad de Carolina del Norte en 2005. Entre 2001 y 2003 fue coordinadora e investigadora técnica especializada en las aportaciones musicales y personales de Antonio Carlos Jobim en el Instituto Antonio Carlos Jobim en Rio de Janeiro. E-mail: fuentesl@email.unc.edu.

TOMÁS LÓPEZ PUMAREJO Y NORA MAZZIOTTI

LADRÓN QUE ROBA A LADRÓN Y EL MARKETING DE LO HISPANO

RESUMEN

El presente trabajo estudia las representaciones del conjunto hispano-latino producidas en los medios estadounidenses. A partir del análisis del filme *Ladrón que roba a ladrón*, dirigido por Joe Menéndez, se propone que los medios expresan y cimientan un imaginario social y que las maneras en que éste se conforma no son simples ni transparentes.

ABSTRACT

This article addresses the representations of Latinos and Hispanics in American media. Specifically, the authors reflect about this theme using *Ladrón que roba ladrón*, a film by Joe Menéndez.

TOMÁS LÓPEZ-PUMAREJO es profesor de gerencia y negocio internacional en la facultad de Economía de Brooklyn College, City University of New York. Ha publicado un libro, capítulos y numerosos artículos en revistas americanas y europeas sobre negocios, cine y estudios televisivos. Es coordinador en Estados Unidos del proyecto investigativo internacional sobre la ficción en la televisión: Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). Es original de Puerto Rico y posee estudios doctorales de la Universidad de Minnesota y de la Universidad de Valencia, España y estudios de maestría de la Universidad de Cornell y la Universidad de Puerto Rico. Email: samot25@mac.com

NORA MAZZIOTTI es investigadora y profesora. Es la responsable en su país, Colombia, del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL) y coordina la carrera de guionistas de radio y televisión del Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER). Ha sido profesora de la Universidad de Buenos Aires y lo es de la Universidad Nacional de la Matanza. Autora, entre otros libros, de *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina* (1996); *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas* (1993); *Soy como de la familia: conversaciones con Alberto Migré* (1993) y de artículos en diversas revistas del exterior. Ha dictado seminarios en diversos países y sus textos han sido traducidos al inglés, al francés, al portugués y al bosnio. Email: nmazziotti@fibertel.com.ar

DORIAN LUGO BERTRÁN

ALFONSO CUARÓN Y LA PRODUCCIÓN FÍLMICA LATINO-QUEER

RESUMEN

Este artículo ofrece una lectura del filme *Y tu mamá también* que deja a un lado las fáciles identificaciones de lo mexicano y lo erótico. De esta manera, el autor deshace los paradigmas cinematográficos, entre ellos las ideas preconcebidas sobre el cine latino y sus estampas, y nos muestra una lectura sagaz de este éxito de taquilla.

ABSTRACT

This essay provides a reading of the Mexican film *Y tu mamá también*, that moves away from traditional preconceptions on Latinos and eroticism. New paradigms are provided for the idea of a Latino cinema.

DORIAN LUGO BERTRÁN obtiene su grado doctoral en Filosofía y Letras, con especialización en Estudios Hispánicos, de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se desempeña como catedrático auxiliar para la Escuela de Comunicación de la misma universidad. Dicta cursos teóricos que versan sobre información, cultura y significación. En sus investigaciones se interesa por estudios de género y de temas queer y urbano. Email: dlugo@uprrp.edu

JESÚS MARTÍN-BARBERO

LOS LABERINTOS DEL GUSTO

RESUMEN

Este artículo trabaja los gustos populares latinoamericanos desde un acercamiento cultural. A través de manifestaciones culturales como el baile y el desarrollo del melodrama, el autor nos desplaza hacia los espacios donde se narra la cotidianidad de su entorno.

ABSTRACT

This essay provides a cultural analysis on Latin American melodrama making a close reading on movies, music—such as Colombian vallenato. Reading takes into account the way these cultural manifestations form part of everyday life.

JESÚS MARTÍN-BARBERO estudió Filosofía y Letras en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, donde se doctoró en 1971. Ha sido presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación -ALAIIC-, miembro del Comité consultivo de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social -FELAFACS-.

RAMÓN NAVARRETE-GALIANO

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

RESUMEN

Mujeres al borde de un ataque de nervios es un giro en la filmografía de Pedro Almodóvar. El realizador consolida sus arquetipos y moldes, en lo que habría que definir como canon latino. Una reinterpretación almodovariana del ideario cinematográfico latino.

ABSTRACT

Women on the Verge of a Nervous Breakdown (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) means a turn of on Pedro Almodóvar films. The director consolidates his arche-

types and molds, and it will be defined, as latin canon. It is an Almodóvar reinterpretation of the latin filmmaking aesthetics.

RAMÓN NAVARRETE-GALIANO es licenciado en Filosofía y Letras (Filología) por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Murcia. Doctor en Filosofía y Letras. Filología. Filología Hispánica (Sobresaliente Cum Laude por Unanimidad). Es profesor asociado en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla. Es autor de: *Francisco Elías. Escritor de cine*, Huelva: Fundación El Monte; *Galdós en el cine español*, Madrid: Ediciones T&B; *Huelva en el NO-DO*, Huelva: Fundación El Monte; *Sevilla, Plató de Cine*, Sevilla: Consorcio de Turismo, Ayuntamiento de Sevilla; *Francisco Elías, documentos inéditos*, Huelva: Fundación El Monte. Email: galiano@us.es

SILVIA OROZ

“LARGO TUS LÁGRIMAS BLANCAS Y ME VOY”

UNA CONVERSACIÓN ENTRE EL MELODRAMA Y LA GENERACIÓN DEL 60

RESUMEN

En este artículo se establece una charla entre el género melodramático latinoamericano y la generación del 60. Partiendo del análisis del filme *Dar la cara* como un ejemplo emblemático del género, se señalan las diferencias entre lo “viejo” y lo “nuevo” en el cine argentino. De esta manera se intenta caracterizar un período del cine latinoamericano que sigue vigente en la historia presente.

ABSTRACT

This article addresses the relationship between Latin American melodramatic cinematography and the 60's generation. The film *Dar la cara* is proposed as an emblematic example of this genre, as to establish the differences between the “old” and the “new” in argentine film history. In doing so, this period of Latin American cinema is portrayed as a historic moment with great impact in present day cinema.

SILVIA OROZ es investigadora y profesora. Entre otros libros escribió *Los filmes que no filmé* (1985) y *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina* (1992). Este último libro fue adaptado y filmado por Nelson Pereira do Santos como *Cinema de lágrimas*. Escribe para diferentes revistas y periódicos del Brasil.

ALUIZIO RAMOS TRINTA

DA ESTÓRIA NARRADA AO FATO DESCRITO

RESUMEN

Las telenovelas brasileñas se caracterizan cada vez más por el tratamiento tele-ficcional que utilizan partiendo de la realidad cotidiana. En vez de comenzar con tramas de intenso melodramatismo, las telenovelas de Rede Globo, por ejemplo, han evolucionado de manera tal que ahora tratan temas de asombroso realismo. Al parecer, las audiencias han perdido sus ideales o aspiraciones trascendentales, de ahí que las telenovelas den por hecho que dichas audiencias están constantemente en la búsqueda de orientaciones tangibles y permanentes. Este artículo traza la evolución en el tratamiento de las telenovelas brasileñas a partir de la producción realizada en la cadena Rede Globo.

ABSTRACT

Brazilian *telenovelas* are more committed to a (tele)fictional treatment of everyday reality. Rather melodramatic or romantic at the beginning, Rede Globo's telenovelas evolved to a kind of "Realism," that deals with external phenomena or with a relation between such phenomena and a perceiving consciousness. As audiences seem to have lost their ideals or their transcendent aspirations, contemporary *telenovelas* take it for granted that these audiences are in search of a permanent tangible orientation. In recent telenovelas presented by Rede Globo "realism" appears to be a semi-polemical illusion. It is possible that most audiences recognize and enjoy, not the "reality", but the artifice itself, that is, the successful strategy of Rede Globo in its permanent attempt at becoming their aesthetic spokesperson. In Brazil, *telenovelas* are far and wide recognized as faithful depictions of a national identity.

ALUIZIO RAMOS TRINTA es Doctor en Comunicación y Cultura. Obtuvo su grado de la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Actualmente es profesor asociado de la Facultad de Comunicación de la Universidad Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. Hace unos años publicó el libro *Teorias da comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2003. Email: ar.trinta@terra.com.br

ROSSANA REGUILLO

ÉPICA CONTRA EL MELODRAMA

RESUMEN

El artículo analiza la manera en que el melodrama se ha asentado en la cultura latinoamericana a partir de las influencias expuestas en las historietas religiosas así como

en los *talk shows* producidos por las grandes cadenas televisoras. En este se traza una línea histórica que da cuenta de los orígenes y desarrollos del mismo (melodrama) y su función en la sociedad y en contraposición a la figura del Estado.

ABSTRACT

This article analyzes consumption of religious artifacts, including religious magazines and religious crafts, by Latin Americans from the point of view of melodrama. The author gives us a historic view of the origin and development of the relationship of religious artifacts and melodrama and its function within society and the State.

ROSSANA REGUILLO posee una maestría en Comunicación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Guadalajara y un doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Guadalajara. Es profesora e investigadora en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social, ITESO. Fue profesora visitante de la Universidad de Puerto Rico en 1997. Entre sus más recientes publicaciones figuran: *Horizontes fragmentados. Comunicación, cultura, pospolítica. El (des)orden global y sus figuras* (2005), *Ciudades translocales. Espacios, flujos, representación, Las Maras. Identidades juveniles al límite* (2007). Email: rossana@iteso.mx

FERNANDO SABÉS TURMO

SONIDOS Y VOCES DEL MADRID LATINO

RESUMEN

El trabajo pretende abordar la aparición de nuevos medios de comunicación en Madrid, en concreto emisoras de radio, dirigidas a un público inmigrante latino. Estas nuevas ofertas, junto a las existentes en otros tipos de soportes, buscan cubrir un hueco que deja libre las programaciones existentes previamente ofrecidas por las radios españolas, con las que no se acaban de identificar los inmigrantes provenientes de países de Latinoamérica. El análisis de la situación actual legal de la radio en España, de las diferentes emisoras latinas en Madrid y de sus programaciones centran un trabajo en el que la nación latina, entendida como público, juega un papel esencial.

ABSTRACT

This piece of research deals with the emergence of new mass media in Madrid, specifically radio broadcasters, addressed to a Latin-American immigrant audience. These new offers, together with the already-existing ones in other media, strive to bridge the gap presently at stake within Spanish radio broadcasts, to which Latin-Americans living in Spain cannot relate. This analysis hinges on Latin-American

nations, as audience, for the essential part they play in nowadays Spanish radio panorama.

FERNANDO SABÉS TURMO, periodista, es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad San Jorge de Zaragoza. Forma parte del proyecto de investigación “Nueva tecnología de la información y cambio comunicativo en las Comunidades Autónomas Españolas”, en el que participan investigadores de diversas facultades de comunicación del país y que está financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. En su producción bibliográfica destacan los libros *La radio y la televisión local en Aragón* (2002), *Los medios de comunicación y los jóvenes en Aragón* (2005) y *La eficacia de lo sencillo. Introducción a la práctica del periodismo* (2006), éste último escrito junto a José Juan Verón Lassa.

CARLOS TRIGUEIRO

ILAÇÕES SOBRE A CRIATIVIDADE LATINA E LADINA DO “JEITO”

RESUMEN

El “Jeito” es un comportamiento peculiar de la cultura brasileña. De naturaleza creativa, se manifiesta como una reacción en general improvisada para solucionar, de modo lícito o no, determinadas situaciones del ciudadano brasileño en la vida cotidiana. En el artículo, intentamos dar una panorámica acerca de los orígenes culturales del “Jeito” y la influencia que ejercen en la actualidad brasileña.

ABSTRACT

“Jeito” is a Brazilian cultural behavior. It can be a positive or negative reaction to face a social difficulty in terms of everyday life. Our purpose is to demonstrate the cultural origins concerning this peculiar behavior and its influences on Brazilian current events.

CARLOS TRIGUEIRO es graduado de Administración Pública de la Fundación Getúlio Vargas en Rio de Janeiro, Brasil y tiene un pos grado en Disciplinas Bancarias de la Universidad de Roma en Italia. Trigueiro ha publicado los siguientes libros: *Memórias da Liberdade*, Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1985; *O Clube dos Feios e outras histórias extraordinárias*, Rio de Janeiro: Ed. Artes & Contos, 1994; *O Livro dos Cíúmes*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999; *O Livro dos Desmandamentos*, Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2004. E-mail: trigu@attglobal.net.

