
Los nombres del amor: reconocer, convocar y evocar el melodrama

Eliseo R. Colón *

▼

El melodrama es el drama del reconocimiento. Esta frase ha sido uno de los ejes centrales en torno al cual ha girado el estudio del melodrama, específicamente el de la telenovela, en América Latina. Según se desprende de los diversos estudios sobre el tema, este reconocerse desde el melodrama ha permitido a grandes sectores de la población latinoamericana mediatizar con las diversas formas en que se articularon los proyectos de la modernidad en la región.¹ Sin embargo, poco se ha dicho de la forma en que los públicos reconocen el texto como instancia estructural melodramática, a la vez que le dan coherencia y le proveen sentido.

A comienzos de 1993 visité cuatro comunidades en la zona metropolitana de San Juan, Puerto Rico, con el propósito de estudiar los lugares desde donde los miembros de estas comunidades proveían significados a las telenovelas. Estas comunidades están localizadas en los sectores de Monacillos, Río Piedras; Monteflores, Santurce; Urbanización Juan B. Huyke, Hato Rey, y Tortugo, en Río Piedras. Aunque cada uno de estos sectores corresponde a diversos grupos de la sociedad puertorriqueña que pudieran ser descritos utilizando la categoría tradicional de clase social, se encontró que la relación entre el capital económico de algunos de los entrevistados y su capital cultural no permitía encajarlos dentro de los esquemas fijos provistos por la categoría "clase social" al momento de analizar las entrevistas.

El propósito de la investigación fue comenzar a desarrollar unas estrategias investigativas para el estudio de la recepción de la telenovela en Puerto Rico. Los hallazgos condujeron más allá del afinamiento metodológico. Primero fue necesario reconocer que la labor etnográfica es la de un género de escritura fronterizo que colinda con formas ancestrales como lo son la biografía, la autobiografía y la

crónica de viajes. Esto fue importante ya que la imagen del indio cuyo rostro está sellado por una máscara de hierro, propuesta por Siqueiros en su cuadro de 1939, *Etnografía*, es lo suficientemente omnipresente para que persiga siempre al etnógrafo. Este viaje al espacio del otro proveyó para un diálogo detonador de lazos, gestos, miradas y rituales sociales que iban más allá del esquema metodológico diseñado para las entrevistas.

Una de las partes de la entrevista estaba organizada de tal forma que los interlocutores hablaran y elaboraran a partir de sus recuerdos y memorias de las telenovelas producidas en Puerto Rico durante la década de los ochenta. Resultó que los interlocutores, sin definiciones técnicas y sin saber que hablaban de componentes estructurales de los textos, se apropiaban de éstos mediante el reconocimiento de los recorridos narrativos propuestos por la estructura textual. Uno de los puntos clave fue el papel que jugó el título de la telenovela al momento de evocar y convocar el melodrama.

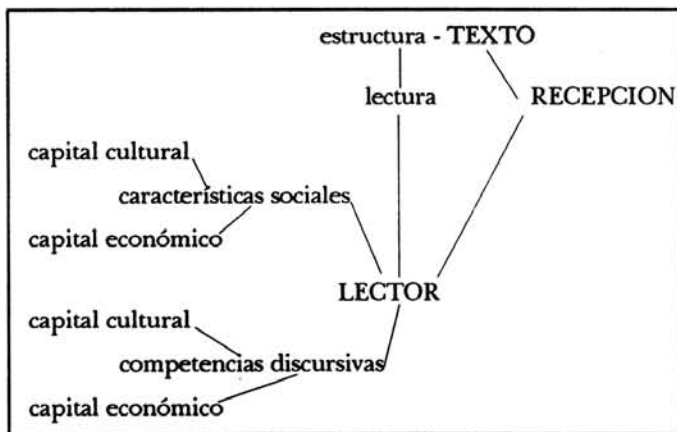
En este artículo se quiere abordar la instancia textual de la recepción que opera a partir del título de la telenovela. La estructura textual es el lugar en donde están localizados unos significados en potencia que, junto a las características sociales y competencias discursivas, sirven para activar en la memoria de los receptores las representaciones de los esquemas narrativos para lograr un determinado proceso de interpretación. Lo que se pretende mostrar es que las narraciones que fueron construyendo las personas entrevistadas fueron marcando los esquemas de unos análisis, que sin pensarlos ni organizarlos desde la semiótica, fueron articulando

* Profesor-investigador de la Universidad de Puerto Rico.

una clara necesidad de orden estructural que les permitiera poder prever los recorridos narrativos y dar una coherencia global a sus lecturas.

Uno de los hallazgos significativos de las entrevistas fue encontrar que el título de la telenovela juega un papel importante al momento de proveer de sentido al texto. La significación provista por el título servía para estas personas de marcador entre lo que ellos diferenciaban como programa televisivo (una telenovela, un anuncio, un noticiero) y el texto narrativo de unos acontecimientos sobre la vida de unos personajes (el melodrama). El título de la telenovela permitió a los receptores estructurar la coherencia global de los recorridos narrativos del texto; en otras palabras, proporcionó la manera de reconocer los nombres del amor.

Como modelo operacional para el estudio de la recepción se diseñó el siguiente esquema:



El esquema propone la recepción como un proceso de mediación entre los saberes y lugares del receptor y los significados en potencia propuestos por la estructura textual. Al diseñar el cuestionario se había privilegiado el lugar del lector. Las preguntas intentaban organizar los saberes y lugares desde donde éste activaba sus significados. Sin embargo, después de haber llevado a cabo las entrevistas, se encontró que los significados en potencia contenidos en la estructura textual de la telenovela asumían un papel determinante para dotar de sentido al texto en los momentos de reconocer, evocar y convocar el melodrama. Su importancia en el momento de la lectura no se podía explicar al privilegiar el lugar del lector durante el proceso de la recepción. En otras palabras, las características sociales y las competencias discursivas son importantes al momento de proveer de sentido a los textos, pero además, los significados en potencia de la estructura textual son también parte importante del proceso

de recepción. La mediación se opera entre estas dos instancias de la recepción, y aunque ambas se mueven a la vez, como se pudo constatar durante las entrevistas, hay momentos durante el proceso en que el lector privilegia la estructura textual para lograr la significación.

Como se indicó, uno de los puntos clave para entender el papel que juegan los significados en potencia de la estructura textual fue el papel que tuvo el título de la telenovela al momento de reconocer, evocar y convocar el melodrama. ¿Cuáles han sido estos títulos que proponen los argumentos reconocidos por los receptores? El listado de las telenovelas que se produjeron en Puerto Rico durante la década de los ochenta está constituida por 41 títulos organizados en las siguientes categorías:

- Nombres propios: Ariana, María Eugenia, Julieta, Alejandra, Andrea, Karina Montaner.
- Nombres propios con complemento: Laura Guzmán, culpable; La verdadera Eva; Angélica mi vida; El proceso de Mary Duggan; Yara prohibida.
- Apodos: El ídolo, Coralito, Mili, Tanairí, Preciosa, Vida, Poquita cosa, Aventurera, La otra, Ave de paso, Alma adentro, El hijo del Gitano.
- Espacios físicos: Rojo verano, Modelos S.A., Viernes social, Apartamento de solteras, La isla.
- Espacios psicológicos: Cadenas de amor, Tiempo de vivir, Tormento, Sombras del pasado.
- Actos o acciones: ¿De qué color es el amor?, Cuando vuelvas, Pacto de amor, La mentira, El amor nuestro de cada día, Yo sé que mentía, Amame, Vivir para ti, Escándalo.

Para los entrevistados, el título de la telenovela aportaba una idea global al reconocimiento de la trama y activaba el repertorio de significados que hacían posible la mediación. Las seis categorías sirvieron para describir los espacios privilegiados del melodrama en donde se coloca el orden ético y moral de unas virtudes ejemplares que los receptores convocan para su estabilización dentro del ámbito de lo social.

Al analizar las respuestas que los públicos daban sobre las telenovelas se pudo observar la tendencia de querer apropiarse de unos espacios, unas actitudes y unos gestos que eran asumidos como modelos ejemplares para dotar de cierta cohesión y organización social a sus vidas. Las categorías de nombre propio, nombre propio con complemento y apodo fueron las de mayor evocación y las más recordadas por el público.²

Un nombre tiende un puente con el ser³ o remite a quien nombra⁴ o constituye un significante



inestable, un instrumento de intercambio que permite sustituir una unidad nominal y una actancial mediante un mecanismo arbitrario de equivalencias.⁵ Para los entrevistados, el espacio entre ellos y el nombre del personaje provee de las coordenadas gramaticales (pronominales) del reconocimiento del mundo afectivo sobre el cual construyen sus vidas y se organiza la temática del melodrama.

Se pudo observar que los títulos de las telenovelas que pertenecían a estas categorías funcionaban como bisagras que remitían simultáneamente a dos ámbitos: al mundo referencial repleto de connotaciones culturales y económicas o al mundo afectivo e íntimo sugerido por los nombres propios: Ariana, María Eugenia, Julieta, Alejandra, Andrea, Karina Montaner. El diálogo con los públicos mostró unos conocimientos intuitivos de análisis estructural de los textos. "Yo sé que eso no es real, pero..." constituyó un esquema generativo de respuestas en donde la evocación del nombre propio del título proporcionó los posibles recorridos narrativos a partir de los cuales la memoria de los entrevistados

hacía suyos los espacios y los tiempos sugeridos por las telenovelas. ¿Cómo entender este análisis textual que privilegia al título, y que mis preguntas incitaban a mis interlocutores a llevar a cabo? Se siguieron dos pistas para entender la relación de estos públicos con la estructura textual provista desde los nombres propios de los títulos de las telenovelas.

La primera pista la ofrece Umberto Eco al decir que, respecto a los nombres propios, éstos, como unidad cultural de representación semántica, acarrean todas aquellas propiedades que, de forma concordante, son atribuidas por una cultura determinada.⁶ Este proceso, señala Eco, ocurre no sólo en el caso de nombres de personajes históricos, sino también con el de personajes no famosos. ¿Quiénes eran Ariana, Julieta o María Eugenia? Los nombres dejaban de ser títulos y servían para organizar los recorridos narrativos de las respuestas desde dos perspectivas: una operación de análisis semántico ("Karina Montaner era Giselle Brondet", nombre de la actriz que interpretó a la protagonista) o realizando un acto de referencia ("...ya quisiera yo

que mi hija se convirtiera en una mujer de negocios como Karina Montaner").

La segunda pista establece que el título de un texto no sólo define su organización temática sino también su coherencia global. "De esta manera el lector sabrá aproximadamente cuál es el objeto del texto y podrá decidir si lo encuentra interesante o no."7 Según este concepto de Teun Van Dijk, el título garantiza la recepción textual y posee una importante función cognitiva para su comprensión. "Yo me acuerdo de esa novela por el título" decían algunas personas. "Usted me dice el título y yo se la cuento; ...para que vea, Julieta, aquélla con Gladys Rodríguez, a mí me gustó desde el primer día, ...ella conoció a aquel muchacho en aquel hotel y después volvieron a Puerto Rico, ella era Julieta" comentó una de las entrevistadas mientras se movía en su mecedora y abría sus ojos para mostrar el gozo del recuerdo que aquellos amores le evocaban.

Mire, a mí me gustaba "Aventurera", era un poco enredada... pero ella viajaba mucho... llegó hasta Panamá y allá la fue a buscar el muchacho, que era Carlos Vives [el actor protagonista], el título era como ella... sí, pues ella vestía hasta de safari... yo le decía a mi esposo que en el trabajo había una muchacha que se parecía mucho a Sully Díaz [la actriz protagonista] y el marido había tenido un accidente, como cuando a Carlos Vives casi lo matan, aunque no me gustó tanto Carlos Vives como cuando salía en "Tormento", ahí sí que se veía bien.

Esto relató otra de las entrevistadas a la vez que miraba al esposo -quien estuvo presente durante toda la entrevista- con la complicidad de unas miradas de placer, acto que se convierte en una complicidad triangular en el momento en el que el entrevistador capta el otro diálogo, el de las miradas entre marido y mujer. La entrevistada comenzó su lectura, casi por intuición, de manera estructural relatando los itinerarios de los personajes principales de la telenovela y enfocando en los convencionalismos que permiten representar lo real. Su argumentación mostraba, desde su propia lógica y saberes que los personajes actúan en función de la trama y que su caracterización es sólo un anzuelo que intenta reproducir las experiencias sociales.

Sin embargo, la inestabilidad de un significado final radicado en la estructura textual hizo que la entrevistada buscara hacia otros lugares, al de una lectura que remite a unas coordenadas sociales e históricas, al disfrute que le proporcionaba su marido y la complicidad entre gesto y mirada al hablar de Carlos Vives pero tener que mirar a su marido. Los significados del texto quedaron inmersos en ese

juego de placer erótico que le devolvía su marido con la mirada.

Yo disfruté mucho de "Tanairí". Ahí trabajaba esta niña Von Marie. Yo me acuerdo que cuando empezó trabajó también Rolando Barral, tan viejo y hacía papel de joven, él era el papá de Tanairí. Luego la mujer de la otra hacienda... ¡ay! se me olvidó el nombre, sí, la que hacía el papel Ofelia D'acosta, aquélla que era la mala, le hizo mucho daño a Tanairí. Pero fíjese, ella se fue para Francia y allá estudió mucho. Ella sabía leer y la vieja mala no... pero cuando se acabó empezó "Cadenas de Amor"... a mí aquélla al principio me gustaba, pero después aparecieron esos *ninjas* que querían matar a Daniel Lugo... ¡ay m'hijo! y empezaron a meter santería por todos lados... y la bruja, como siempre, era Alba Nidia, que al final le hizo mucho daño a la otra.

Esta descripción fue de un señor de 85 años que había sido chofer de autobuses. Vive con su esposa en una casa de madera que le ayudaron a construir sus tres hijos. Su único ingreso es el seguro social que recibe; su esposa no tiene ningún ingreso. En la lectura que hizo de las dos telenovelas utilizó la relación que se entabla entre los actores y los personajes para operar como embragues textuales y que neutralizan la relación acto/personaje para que se instaure un juego entre las fronteras de la representación y lo real.

En términos generales, todos los entrevistados reconocían intuitivamente que los textos de las telenovelas estaban cargados de un orden estructural. Se encontró una variedad de lecturas, pero estas posibles lecturas no se manifestaban de manera anárquica, en virtud de unos significantes flotantes en espera de que las características sociales y las competencias discursivas del lector actuasen sobre ellos. Lo que se encontró fue que el título detonaba una lectura a partir de una formación estructural y que las posibles lecturas siempre se hacían en relación a aquéllas que eran propuestas desde el texto.

El título convocaba y evocaba el melodrama para nombrar el amor. Los lectores reconocían unos convencionalismos y elementos estructurales que servían de brújula para guiar sus posibles lecturas. Esto se puede observar mejor al comparar aquello que los entrevistados decían sobre las categorías en donde el nombre propio era el eje del título con aquéllas en que el título correspondía a alguna de las otras tres categorías: espacio físico, espacio psicológico, acciones o actos. La lectura que hacían los entrevistados sobre las telenovelas cuyos títulos pertenecían a estas tres últimas categorías no giraban en torno al nombre del personaje que éste

evocaba, sino que la hacían trazando unas trayectorias narrativas de las telenovelas.

Fíjese, yo casi nunca veo televisión, pero cuando empezó "La isla" me puse a verla. Ahí empezó todo lo más bien hasta que mataron al viejo dueño de la isla. Yo le decía a mi señora que se sentara conmigo a verla. A mí me gustaba el personaje del policía. El poco a poco fue resolviéndolo todo, y todas aquellas mujeres, medio locas todas ellas. La isla era muy bonita y la casa que presentaban también. Recuerdo que después que mataron al viejo siguieron matando gente.

Si usted supiera que mi novela favorita fue siempre "Viernes Social". Allí había una muchacha que tenía una doble personalidad y todas las noches salía y se convertía en prostituta. Ella era la hija del pianista que estaba enamorado del personaje que hacía Gladys Rodríguez. Pero él estaba casado y no quería a su mujer, su mujer estaba medio loca... y le dijo que estaba encinta y no era verdad. La muchacha tenía un noviecito y al final, después que se curó, se quedó con él.

En estos dos comentarios se observa que la estructura narrativa funciona como mecanismo para proveer de sentido. Estas dos personas, un señor del sector Monteflores de Santurce, que trabaja de oficinista en una dependencia del gobierno, y una señora de la urbanización Juan B. Huyke en Hato Rey, muestran, con la manera en que construyen sus narraciones, y sin pensarlas desde una perspectiva estructural, que hay una organización interna que otorga a los personajes, a los lugares y a las acciones de la telenovela un orden según la lógica de causa y efecto. Intuitivamente, para estos lectores la telenovela es un espacio de representación que organiza, mediante unas estrategias textuales, unos significados preferenciales.

Comenzamos este artículo diciendo que el melodrama es el drama del reconocimiento. Las entrevistas que se realizaron en esta investigación mostraron las diversas maneras en que los significados en potencia contenidos en las estructuras textuales de las telenovelas están presentes al momento de reconocer el melodrama. En un momento en que gran parte del análisis etnográfico intenta recuperar el lugar del lector, de sus saberes y sus lógicas y la manera como éstos operan al momento de la recepción, las estructuras textuales todavía siguen teniendo un papel importante al momento de la recepción. Las narraciones que fueron construyendo las personas entrevistadas fueron marcando los esquemas de unos análisis, que sin pensarlos ni organizarlos desde la semiótica, fueron articulando una clara necesidad de orden estructural que les

permitió poder prever los recorridos narrativos y dar una coherencia global a sus lecturas para poder reconocer, convocar y evocar los nombres del amor.▲

Notas

1. Esta noción del melodrama como drama del reconocimiento es articulada por Peter Brooks en diversos artículos que fueron publicados durante la década de los setenta en revistas como *Poétique* ("Une esthétique del l'étonnement: le melodrame"), *Partisan Review* y *New Literary History*. Finalmente, Brooks publicó en forma de libro su teoría del melodrama bajo el título *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976. El libro se reprodujo en 1984 en Nueva York por la Columbia University Press. Con respecto a América Latina, Jesús Martín Barbero se apropia de la lectura que hace Brooks del melodrama (véanse las citas número 73 de la segunda parte y la 173 de la tercera parte de su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura, hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1987). Martín Barbero dice: "Todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas fidelidades primordiales el origen mismo de los sufrimientos. Lo que convierte a toda la existencia humana -desde los misterios de la paternidad al de los hermanos que se desconocen, o el de los gemelos- en una lucha contra las apariencias y los maleficios, en una operación de desciframiento. Es eso lo que constituye el verdadero movimiento de la trama: la idea del des-conocimiento al re-conocimiento de la identidad, 'ese momento en que la moral se impone" (p.131). Recientemente Barbero rearticula esta noción del melodrama como drama del reconocimiento en *Televisión y melodrama: géneros y lectura de la telenovela en Colombia*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992. •
2. La telenovela cuyo título era un nombre propio o apodo fue el programa de mayor *rating* en el momento de su presentación.
3. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, vol. I, Clásicos Castellanos, Madrid, 1914, p.27. "El nombre, si avemos de dezirlo en pocas palabras, es una palabra breve, que sustituye por aquello de quien se dize, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento."
4. Véanse las poéticas que van de Mallarmé al creacionismo de Vicente Huidobro.
5. Roland Barthes. *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970. "En reprenant au discours le nom propre de son héros, on ne fait que suivre, la nature économique du Nom: un régime romanesque (ailleurs aussi?) c'est un instrument d'échange; il permet de substituer une unité nominale á une colletion de traits en posant un rapport d'équivalancé entre le signe et la somme: c'est un artifice de calcul que fait qu'á prix égal la marchandise condensée est préférable á la marchandise volumineuse" (p.101).
6. Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*, Nueva Imagen, México, 1978, p.162.
7. Lo que esbozo en este punto es la noción de Teun Van Dijk del título como garantizador de una recepción óptima de un texto. Véase de este autor: *La ciencia del texto*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 168-169 y 201.