

## Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género

*New wine in old wineskins. The  
melodramatic matrix of the telenovela and  
contemporary cultural changes in gender  
identities*

ROSARIO SÁNCHEZ VILELA<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7505>

<http://orcid.org/0000-0003-2995-0520>

Este artículo se propone estudiar cómo el melodrama, constitutivo de la telenovela latinoamericana, incorpora las nuevas conformaciones de sentido de las sociedades contemporáneas. El texto propone una reconstrucción del entramado de géneros que componen a la telenovela para encontrar allí algunas claves explicativas, a la vez que analiza la identidad de género de algunos personajes ilustrativos. Se concluye que la matriz melodramática coloca en un universo manejable la irrupción de lo nuevo, lo integra en la conformación del sentido común y continúa así con su función prescriptiva y moralizante, contribuyendo a la configuración de una nueva hegemonía.

**PALABRAS CLAVE:** telenovela, melodrama, cambio social, sentidos preferenciales, género, identidad.

*This article aims to study how melodrama, constitutive of the Latin American telenovela, incorporates the new sense conformations of contemporary society. The text proposes a reconstruction of the network of genres that constitutes the telenovela to find some explanatory keys, while analyzing the gender identity of some illustrative characters. It is concluded that the melodramatic matrix places in a manageable universe the irruption of the new, integrates it in the conformation of common sense and continues with its prescriptive and moralizing function, contributing to the configuration of a new hegemony.*

**KEYWORDS:** telenovela, melodrama, social change, preferred senses, gender, identities.

### Cómo citar este artículo:

Sánchez Vilela, R. (2020). Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género. *Comunicación y Sociedad*, e7505. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7505>

<sup>1</sup> Universidad Católica del Uruguay, Uruguay.

[rsanchezvilela@gmail.com](mailto:rsanchezvilela@gmail.com)

Fecha de recepción: 07/06/19. Aceptación: 24/10/19. Publicado: 15/01/20.

## INTRODUCCIÓN

Los componentes estructurantes del melodrama han estado ligados a patrones interpretativos que podrían calificarse como mandatos conservadores. No obstante, la matriz melodramática acogió en la telenovela nuevas representaciones identitarias; ha sido el soporte narrativo para la denuncia y para la expresión de situaciones de inequidad y sometimiento. ¿Qué lo hace posible? ¿Cómo es que el melodrama expresa, dialoga o entra en conflicto con nuevas conformaciones de sentido en las sociedades contemporáneas?

Se ha señalado reiteradamente la plurivalencia del dispositivo melodramático, su ambigüedad y fisuras constitutivas, a partir de las cuales puede cuestionar aquello que aparentemente defiende (Semilla Durán, 2013, p. 25). Desde sus orígenes el melodrama juega con la tensión de los límites y la transgresión (Gledhill, 2018, p. XII) de manera que:

Parece responder naturalmente a la escenificación de los mecanismos de exclusión sociales, ideológicos, sexuales o culturales, ya sea para justificarlos o para recusarlos, y por ende la vasta posibilidad de lecturas y relecturas, de escrituras y reescrituras, en cada momento histórico (Semilla Durán, 2013, p. 33).

Este trabajo se propone reconstruir el entramado de géneros que ha conformado y definido la constitución misma de la telenovela como producto de la industria audiovisual para encontrar allí algunas claves explicativas que den respuesta a las preguntas iniciales.

El carácter híbrido de la telenovela como género<sup>2</sup> ha permitido la inclusión de nuevas representaciones identitarias y afectivas, además

---

<sup>2</sup> Es necesario advertir que se considera en este artículo a la telenovela como género y no exclusivamente como formato. No me ocuparé aquí de la argumentación de este punto de partida porque ameritaría un artículo en sí mismo, pero brevemente señalo que la consideración de la telenovela como género implica tener en cuenta efectivamente aspectos que refieren al formato –rasgos de la serialidad referidos a cantidad, frecuencia, clausura o apertura de su narrativa– pero sobre todo aspectos que refieren al universo

de la incorporación en la agenda ficcional de nuevos temas.<sup>3</sup> La combinación de lo épico, lo trágico y lo cómico —con su correspondiente espectro de personajes— en el sincretismo del melodrama ofrece oportunidades para el tratamiento de viejos temas y la incorporación de lo nuevo y conflictivo. Pero fundamentalmente, se sostendrá aquí, la matriz melodramática en la telenovela permite controlar el cambio y su carácter revulsivo. El melodrama ordena, contiene, controla y normaliza. Coloca en un universo manejable la irrupción de lo nuevo a la vez que lo integra en la conformación de un nuevo sentido común. El melodrama continúa así con su función prescriptiva y moralizante, contribuyendo a la configuración de una hegemonía distinta.

Se parte de un abordaje teórico en el que se exploran aquellas condiciones del género que hacen posible la inclusión de la novedad, a la vez que se recurre a algunas ideas clave de Hall (2005) respecto a los sentidos preferentes o, en otras palabras, el modo como ciertas definiciones de situaciones y distintas dimensiones de la vida social están en dominancia. Se procede luego a recorrer algunos casos paradigmáticos de la telenovela latinoamericana en los que se expresa la tensión entre tradición y novedad, colocando el foco en personajes femeninos, para finalmente analizar dos personajes transgénero en las telenovelas *Querer sin límites (A força do querer, 2017, Brasil)* y *100 días para enamorarse (2018, Argentina)*. En ellos se han representado conflictos y propuestas identitarias inéditas en las telenovelas latinoamericanas y son personajes ilustrativos de la función de la telenovela en los procesos

---

ficcional que se representa, en cuyo centro se encuentra el melodrama. Tomando prestados los términos de Buonnano (2005), se entiende aquí que “la masa y el relleno”, son parte de la constitución del género. No se desconoce la dimensión industrial del formato ligada a la lógica de producción y difusión, sino que se la considera desde su impacto en la configuración de los géneros.

- <sup>3</sup> Divorcio, celibato, aborto, diversidad sexual, nuevas formas de arreglos amorosos y modelos de familia han sido planteados y discutidos en las narrativas de la telenovela. Revelan transformaciones de las sociedades contemporáneas, de larga duración, que abarcan al menos las últimas cuatro décadas.

de naturalización y desnaturalización de modelos identitarios. Por naturalización y desnaturalización se entiende aquí el proceso por el cual patrones de interpretación, “lecturas preferentes” en términos de Hall (2005), se transforman: nuevos patrones se incorporan al sentido común y aquellos que estaban en dominancia, y por lo tanto naturalizados, se cuestionan como indicadores de “lo que hay que ser”. El correlato de la aparición en la telenovela de nuevas identidades de género es la desnaturalización de otras (Sánchez Vilela, 2016).

#### EL PROCESO DE SINCRETISMOS QUE CONDUCEN A LA TELENOVELA

La telenovela es fruto de un largo proceso de sincretismos, de encuentros, cruzamientos y combinaciones de géneros diversos a lo largo de la historia, confirmando aquella doble afirmación de Todorov (1996): “todo género deriva de otro género; todo género remite finalmente a algún acto de comunicación humana” (pp. 50-65).

El primer sincretismo que la telenovela revela es el de la narración y la representación. En otras palabras, en la telenovela persisten marcas narrativas que la conectan genéricamente a la novela, pero al mismo tiempo es una forma de dramaturgia y allí sus raíces remontan hasta la función catártica y moralizante de la tragedia, también presente en el melodrama.

En el eje de las herencias narrativas, el origen de los componentes de la telenovela se remonta a las formas ancestrales de la narración oral y se conecta con diferentes formas de la literatura popular en tránsito entre lo oral y lo escrito. Así, las narraciones de historias en torno al fuego al final de la jornada o el canto de los aedas y rapsodas son parte de esa larga tradición. Tránsito entre lo oral y lo escrito al que pertenecen el *colportage* y la literatura de cordel en cuyos pliegos, cada vez con más frecuencia, se incorporaba la imagen a través del grabado. Se desarrolla una forma de lectura colectiva y auditiva que trasciende a los que saben leer (Darnton, 1996), que también se hizo patente en el folletín del siglo XIX.

En la historia de estas marcas narrativas se ubican obras en las que la narración responde a la necesidad de llenar el tiempo: así, el largo viaje de los peregrinos se ameniza con relatos en *Los cuentos de Canterbury* o el encierro por la peste hace surgir la necesidad de llenar el

ocio en *El Decamerón*. Otras veces, como en *Las mil y una noches*, la narración sirve para ganar tiempo. Estas obras revelan el funcionamiento de la narración oral y la instalación de unas formas particulares de la serialidad y de la expectativa: el gusto de recibir cada día una historia.

De los relatos más o menos breves, inscriptos en un marco narrativo que los contienen, pero sin conexión entre sí (es decir, carentes de lo que llamaríamos hoy arcos argumentales que continúen de uno a otro) como los títulos que hemos mencionado, la narrativa da un salto cualitativo con el surgimiento de la novela moderna (con Cervantes y *El Quijote*). Es de la novela que la telenovela hereda, además de la presencia en su propio nombre, su intención y pretensión de ofrecer un universo completo y total, regido por reglas que imitan las del mundo extradiegético. Las múltiples tramas, variedad de personajes que se mueven en distintos niveles sociales, tiempos y espacios, son recursos por los que se genera la ilusión de totalidad (Sánchez Vilela, 2000, p. 24).

En el Río de la Plata, telenovela y teleteatro se han usado indistintamente como modo de designar a este tipo de programa televisivo. De hecho, en los primeros años de la televisión, “teleteatro” era el término que predominaba y su ciclo más prestigioso se anunciaba como Teleteatro Palmolive del Aire. Si el término telenovela denuncia la conexión narrativa, teleteatro revela la pertenencia al ámbito de la representación.<sup>4</sup> La telenovela es una forma de la teledramaturgia que hereda la matriz melodramática de un teatro plebeyo, desarrollado en la periferia y obligado a recurrir al exceso y la espectacularidad. El melodrama constituye un nodo central en esa historia de géneros entramados que confluyen en la telenovela.

La historicidad e institucionalidad del género (Todorov, 1996) permiten identificar la configuración de la matriz del melodrama. Sobre ella operará la imaginación melodramática que trascenderá la escena teatral, penetrando en la novela y en el folletín.

---

<sup>4</sup> La distinción aristotélica de modos de mimesis: “ya introduciendo quien cuente o se transforme en otra cosa, según Homero lo hace; ya hablando el mismo poeta sin mudar de persona; ya fingiendo que los representantes, como que todos andan ocupados en sus haciendas” (Aristóteles, 1948, p. 25), es decir, imitación de la acción, sin mediación de un narrador.

Es así que el melodrama llega a la telenovela desde el teatro, pero también desde su herencia narrativa, porque la imaginación melodramática impregna la novela del siglo XIX. Así lo revela ya desde su título la obra de Brooks (1976) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, en la que analiza el uso de la retórica del exceso en la narrativa de estos autores.

Es también de la novela que derivan los antecedentes más claros de la serialidad, específicamente desde el *roman feuilleton* decimonónico en Francia, de periodicidad diaria y no mensual como lo era el folletín británico.<sup>5</sup> Balzac, en *La solterona* (1836) ofrece el primer ejemplo de folletín de entrega diaria, aunque fue escrito de manera completa antes de publicarse. Pero más que las características de la serialidad, nos interesa aquí la presencia de la imaginación melodramática cuyo desarrollo incorporó ambientes, personajes y temáticas nuevas: *Los tres mosqueteros*, *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas; *Los misterios de París* de Eugene Sue hacen germinar una narración sensacionalista, llena de golpes de efecto, de violencia y fuerzas oscuras que también tuvo su manifestación británica, con historias de terror y asesinatos brutales: *El collar de perlas* de Sweeney Todd o *Los misterios de Londres*, de Reynolds (De la Torre, 2016, p. 24). Sobre esa acumulación se desarrollará la telenovela.

---

<sup>5</sup> La literatura por entregas se populariza en la Inglaterra victoriana. La ley Stamp Act impone un impuesto a los periódicos por lo que estos adoptan la estrategia de aumentar el tamaño del papel para pasar por panfletos y evitar el impuesto. Surge así la necesidad de llenar un espacio que se cubrirá con fragmentos de novelas. En principio eran novelas ya escritas y que no fueron pensadas como narrativas seriadas. Luego se desarrollaron novelas concebidas directamente como literatura serial: *David-Copperfield* de Charles Dickens (20 entregas entre 1849 y 1850) es una de las obras paradigmáticas de este cambio. Las novelas escritas desde su origen como publicaciones por entrega, introducen cambios narrativos: el primer capítulo tiene que atrapar, cada entrega debe tener interés por sí misma pero dejar expectante respecto a la siguiente (*cliffhanger*). El folletín, corresponde entonces a un sistema de producción en adaptación a los requerimientos del mercado, es decir, a lo que hoy solemos abarcar con el término formato.

### *El sincretismo del melodrama*

El melodrama es en sí mismo expresión cabal del sincretismo o hibridación de géneros. La etimología del término ya remite a la fusión de la música (melos) y el drama que evidencia su conexión con la ópera (Fuenzalida, Corro & Mujica, 2009, p. 17). En la literatura francesa Rousseau lo introduce con el *Pygmalión* y lo define como “un tipo de drama en el cual las palabras y la música en vez de caminar juntas se presentan sucesivamente y donde la frase hablada es en cierta manera anunciada y preparada por la frase musical” (Rousseau en Pavis, 1990, p. 304). En esta definición de partida, las continuidades con la telenovela se hacen evidentes.

El sincretismo ya implícito en su denominación aumenta la complejidad a medida que el melodrama prolifera a lo largo del tiempo, de manera que sus límites están en permanente reformulación, como lo señala Gledhill (2018):

La especificidad melodramática, entonces, radica en su funcionamiento como modalidad: como un modo de articulación estética extraída y adaptable a través de una gama de géneros, a través de décadas y a través de culturas nacionales. En lugar de definir el contenido, el modo da forma a diferentes materiales para un fin determinado. Este fin, lo que hace el melodrama, distingue al melodrama de otros modos –realismo, romance, comedia–, que sin embargo utiliza de acuerdo con las necesidades subgenéricas. Por lo tanto, el melodrama prospera en el contrapunto cómico, puede ubicar sus fatídicos encuentros en el romance y, para garantizar la autenticidad de sus afirmaciones y el reconocimiento de las audiencias, mantiene el ritmo de las convenciones de verosimilitud (lo que se considera verdadero) y los límites expansivos del realismo (ampliación de la representación). Si la modalidad melodramática es reconocida por sus efectos, entonces sus dispositivos estructurales y mecanismos dramáticos para lograr tales fines cambian de acuerdo con las necesidades de los subgéneros en evolución, las circunstancias históricas cambiantes y los entornos culturales nacionales específicos (Gledhill, 2018, pp. XIII- XIV).

La expansión más abarcativa de las distintas dimensiones del sincretismo del melodrama se expresó en su desarrollo durante el siglo XIX. Así lo formulaba hace treinta años Martín-Barbero (1987) al subrayar en el melodrama el carácter de “espectáculo total” en el que confluyen cuatro sentimientos –miedo, entusiasmo, lástima y risa– en correspondencia con cuatro clases de personajes: Traidor, Justiciero, Víctima, Bobo (p. 128). Por esta vía se combinan elementos propios de la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia.

Esta naturaleza híbrida del melodrama es una de las claves más relevantes para el destino de la telenovela latinoamericana porque le ha permitido desarrollos temáticos diversos, por expansión de alguna de estas dimensiones y de estos registros emocionales. Así, a títulos en los que predomina la clave oscura de los malvados y malvadas (*Topacio*, Venezuela, 1985; *Manuela*, Argentina, 1991; *Cuna de Lobos*, México, 1986) se le suma el desarrollo de una épica femenina (de *Simplemente María*, Argentina, 1967 a *Tieta*, Brasil, 1989), o historias planteadas desde lo cómico (*Muñeca Brava*, Argentina, 1998, o *Tititi*, Brasil, 1985).

La telenovela ha podido transitar la novedad sin perder su identidad como género, sin dejar de ser una clase particular de texto, cuando mantiene cierta fidelidad a la matriz melodramática. Al mismo tiempo es esa matriz la que le permite la incorporación de la novedad y de los cambios culturales que se producen en las sociedades en las que las telenovelas surgen y se consumen. Me propongo entonces reconstruir y sistematizar los componentes de esa matriz constitutiva.

## LA MATRIZ MELODRAMÁTICA

El melodrama suele definirse como una forma de representación, localizable históricamente a comienzos del siglo XIX después de la Revolución Francesa, como expresión y respuesta a la crisis que origina al romanticismo. En un mundo cargado de inquietud y ruptura de las normas y modos tradicionales de cohesión social el melodrama funciona como un mecanismo reparador (Brooks, 1974). No es posible aquí detenernos en la discusión sobre la historia del melodrama, no obstante, es necesario subrayar los aportes de la revisión histórica realizada por Buckley (1918) y sus observaciones respecto a que las raíces del melo-

drama se encuentran antes de los siglos XVIII y XIX y que no quedan circunscriptas al ámbito francés.

Tempranamente, en 1843, Nodier (1971), dramaturgo y uno de los primeros teóricos del melodrama, ve en este el impulso de restauración del orden alterado por la revolución: la confrontación del bien y del mal en la obra es necesaria, según el autor, para expulsar el mal de la vida cotidiana. El melodrama sería así una forma de democratizar la tragedia y recuperar su función catártica. Valora y reivindica el propósito moralizante del melodrama y por ello ve en Victor Hugo y Dumas (en el melodrama romántico) una versión degradada que abandona el propósito moral (Nodier, 1971). Nodier reivindica en cambio el modelo de melodrama de Guilbert de Pixérécourt. En otras palabras, el melodrama clásico en el que el malvado morirá o recibirá su castigo al final de la obra, la virtud triunfará y el caballero se casará con la joven inocente y desdichada (Buckley, 2009, pp.177-179; Thomasseau, 1990, p. 27).

Del melodrama clásico vienen algunos de los componentes centrales de lo que llamamos matriz melodramática y que se enumeran a continuación:

- Confrontación bien-mal encarnada en los personajes de la Víctima y el Malvado/a.
- El Malvado o la Malvada funciona como el motor del melodrama.
- La Víctima, caracterizada por la virtud, es destinataria del daño.
- La Víctima debe producir compasión e identificación (en conexión con la tragedia).
- Correspondencia entre la calidad humana y la exterioridad física: Víctima y Malvado tienen en su aspecto las marcas de su condición moral.
- Exposición cruda del dolor y la desgracia.
- Restauración del orden: supone el castigo al mal y la recompensa a la virtud.
- El desenlace cumple una función catártica y moralizante.

No obstante, sobre esta matriz esencial se producen modificaciones a lo largo del siglo XIX y el melodrama comienza a expresar nuevas tensiones culturales. El ideal de la domesticidad de clase media, unida a

la idea del amor romántico y la ascensión social se debilita: los villanos pueden triunfar y la víctima sufre persecución que no siempre supera. A fines del siglo XIX recibe la influencia realista y naturalista que da lugar al melodrama de costumbres. Se desarrollan entonces dramas familiares, de hijos perdidos y recuperados, además de temas de la realidad: pobreza, tugurios en lugar de hogares y palacios. En otras palabras, se reconoce entonces en el melodrama cierta impronta de denuncia o crítica. Así, Cawelti (1991) ve en Dickens la figura clave en el desarrollo del melodrama social, a partir de las convenciones melodramáticas, pero incorporando una visión compleja y realista de temáticas de la vida urbana y de la pobreza, combinando tramas melodramáticas y crítica social (Cawelti, 1991, p. 36).

Más allá de las transformaciones y variantes que en cada etapa se van incorporando, la matriz del melodrama está atravesada por estrategias retóricas a través de las que la novedad temática o representacional (nuevos arreglos familiares, nuevas representaciones identitarias, nuevas amenazas sociales y/o ambientales) se hacen manejables, integradas a un cierto orden conocido:

1. La estética del exceso: antítesis manifiesta en la polarización de los personajes (víctima-villano), pero también en la hipérbole de la emoción y/o de la violencia.
2. La estética del reconocimiento: el bien es reconocido, la virtud recibe su recompensa, el traidor su castigo, y por ello Brooks (1974) llama al melodrama, “drama del reconocimiento”.
3. Estética de la repetición: las convenciones del género, los tópicos narrativos recurrentes, operan sobre saberes instalados en la audiencia y esta otra forma de reconocimiento es, además de fuente de placer, una manera de ordenar el caos, la catástrofe, la desgracia, el mal.

#### EL MELODRAMA RECIBE LO VIEJO Y LO NUEVO: TENSIÓN Y EQUILIBRIO ENTRE INVARIANTES Y VARIANTES

A pesar de la maleabilidad que la historicidad del género y su sincretismo han revelado, los componentes estructurantes del melodrama que hasta aquí se han recorrido han estado ligados a patrones interpretati-

vos y representaciones que podrían calificarse como reproductivos de mandatos conservadores. Sin embargo, su relación con el entorno social y cultural de cada momento histórico es más compleja: el melodrama

es particularmente dependiente de un sentido de lo que es un medio apropiado, aceptable y plausible para asegurar el triunfo de la virtud a pesar de la terrible fuerza del vicio. Este sentido del orden correcto de las cosas justifica las coincidencias y los accidentes de la acción melodramática y revela, de manera sorprendente, la visión moral convencional que una cultura particular y un periodo desean ver afirmados por los sorprendentes reveses de la fortuna que caracterizan la estructura del melodrama (Cawelti, 1991, p. 34).

El melodrama revela así la visión moral de un momento, expresa sus temas dominantes y conflictos, puede desafiar el orden tradicional pero a la vez reconstruye un nuevo orden, forma parte de un proceso de instalación de patrones de significados preferenciales.

En términos de Hall (2005):

Toda sociedad o cultura tiende, con diversos grados de clausura, a imponer sus clasificaciones del mundo social, cultural y político. Esas clasificaciones constituyen un orden cultural dominante, a pesar de no ser este unívoco ni incontestable. La cuestión de la “estructura de los discursos en dominancia” es un punto crucial. Las diferentes áreas de la vida social parecen estar dispuestas dentro de dominios discursivos jerárquicamente organizados a través de sentidos dominantes o preferenciales (p. 123).

Los dominios de sentido preferenciales se instalan precisamente por un proceso de naturalización mediante el cual nuevos patrones de lectura pasan a integrar el sentido común:

Los dominios de los sentidos preferenciales están embebidos de y contienen en ellos todo el orden social en cuanto conjunto de significados, prácticas y creencias: el conocimiento cotidiano de las estructuras sociales, el modo como las cosas funcionan para todos los propósitos prácticos en esta cultura (Hall, 2005, p. 124).

El autor señala que estas lecturas dominantes (aunque no determinantes) “son hegemónicas precisamente porque representan definiciones de situaciones y eventos que están en dominancia” (p. 126).

La composición del texto mediático –de la telenovela en nuestro caso–, los procesos involucrados en su producción y puesta en código configuran una “lectura preferente”, es decir, un rumbo interpretativo que es postulado por el texto y que responde a patrones de lecturas preferenciales, es decir, a un orden cultural dominante o en proceso de constituirse en dominante.

El punto de vista hegemónico en Hall (2005), es entendido como aquel punto de vista:

Que define dentro de sus términos el horizonte mental, o universo de significados posibles y de todo un sector de relaciones en una sociedad o cultura... que acarrea consigo el sello de legitimidad –parece coincidir con lo que es “natural”, “inevitable” u “obvio” al respecto del orden social– (pp. 126-127).

Límite interpretativo y legitimidad de la interpretación son dos rasgos de la lectura preferente que construyen los textos mediáticos.

Los acontecimientos nuevos o problemáticos se ubicarán en los mapas existentes. En esta ambigüedad reside la reproductibilidad y el cambio. Las convenciones melodramáticas, los estereotipos de personajes y de acción revelan el grado en el que dominan socialmente determinadas ideas y valoraciones. Esto está en la esencia del melodrama. Las nuevas representaciones de género en la telenovela son expresión de esa dominancia y forman parte del proceso de su naturalización y de la instalación de una nueva hegemonía (Sánchez Vilela, 2016, p. 62).

El melodrama, más específicamente la imaginación melodramática, como aquí ya se ha dicho, expresa un modo de percibir el mundo, una respuesta a presiones sociales, que trasciende a los autores y textos específicos en los que se exprese (Landy, 1991, p. 31).

### *De víctimas y villanas*

Los personajes femeninos constituyen un buen ángulo para responder a las preguntas que formuláramos al comienzo del artículo. La presencia de la matriz melodramática en la telenovela se revela en la persis-

tencia de personajes femeninos enmarcados en el papel de malvadas y víctimas, pero ambas categorías se abren a un espectro de mujeres y a una modalidad de tratamiento en los que lo nuevo se integra a lo viejo, no sin cierta tensión.

Así, hay malvadas que pueden provocar compasión y hay víctimas que son capaces de maldad y/o encarnan trayectorias heroicas de auto-liberación, sin necesidad de un justiciero o héroe salvador. Son víctimas porque a ellas va destinado el daño, pero dejan de ser víctimas para convertirse en heroínas. Algunos ejemplos podrán ilustrar esta particular combinación de lo viejo y lo nuevo.

En *Selva de Cemento* (1985, aunque existe una versión anterior de 1972), los dos personajes femeninos ubicados en el papel de malvada y víctima son el de Fernanda y Simona, respectivamente. En ambos se exhibe un juego ambiguo y transgresor de las convenciones melodramáticas.

En el caso de Fernanda se trata de una malvada particular: es un personaje sensible, frágil, oculto detrás de una coraza de aparente frialdad y orgullo. La única vez que el personaje decide romper sus armaduras es cuando se enamora de Cristiano, quien la deja esperando en el altar vestida de blanco. Este es el momento clave de transformación del personaje en la malvada. Su conversión se marca por su vestido de novia que se va desgarrando mientras sale de la iglesia y la adopción del color negro desde entonces. Esa externalidad de la transformación es típica del melodrama en la que la expresión del mal se manifiesta en signos físicos (deformidades, fealdad, pero también el vestuario). El tópico de la boda se usa una segunda vez para subrayar el cambio: avanzada la historia, Fernanda entra a la iglesia con un formidable traje de novia, negro. Se trata así de un tipo de malvada en la que se ha explicitado el origen de su maldad y es una versión de la malvada loca, que pasa de ser víctima de la acción de un personaje masculino a ser victimaria.

Fernanda se mueve en las líneas de acción típicas de las malvadas: provee de obstáculos a la trayectoria vital de la heroína y le genera daño. Movidada por el despecho y el dolor del abandono, la obsesión por Cristiano la lleva a secuestrar a Simona y a casi provocarle la muerte por inanición.

Sin embargo, en las escenas finales la malvada inspira compasión. El color negro de Fernanda se trasmuta por el blanco luego de una

escena de transfiguración: sumerge sus manos en el agua, lava su cara y se quita el maquillaje oscuro que la caracteriza. La imagen de Fernanda vestida con un traje de novia blanco, sentada en un hermoso jardín, sumida en el delirio, va siendo rodeada progresivamente de su familia que contempla sufriente su locura, hasta que la imagen adquiere la composición de una tradicional foto de bodas. Castigo y piedad se funden en este tratamiento de la malvada.

Las variantes y novedades en los personajes femeninos coexisten con la repetición de los modelos tradicionales. Así, la versión de la malvada es muy diferente en *Cuna de Lobos* (México, 1986) y más emparentada con la novela gótica y el sentimiento de temor (Martín-Barbero, 1987). En la novela gótica la maldad está íntimamente ligada al aspecto físico. El personaje Catalina Creel es el de una malvada cuya imagen exterioriza el mal: es aparentemente tuerta, siempre aparece con un parche en el ojo, que combina con el color de su vestido. El parche es la marca externa de su maldad y, al mismo tiempo, la herramienta para culpabilizar a su hijastro. La retórica del exceso se expresa en su capacidad de crueldad y violencia: envenena a su marido, clava un atizador en el vientre de su nuera embarazada, incendia un asilo lleno de ancianos, y más. En la economía moral del melodrama, debe recibir su castigo y así sucede. Pero en la tradición más oscura del melodrama, la maldad es una fuerza que persiste. En el final de la telenovela se muestra a los personajes ya liberados de la malvada haciendo una vida feliz, pero uno de los nietos de Catalina, su preferido, está jugando y de pronto la cámara lo muestra con un parche en el ojo: la maldad que se reencarna en “el pequeño Edgard”, así lo llamaba su abuela. La cita gótica se completa.

*Cuna de lobos* es un caso claro de la estética de la repetición: los tópicos centrales de la telenovela (bastardía, identidad que debe ser descubierta, secretos de la malvada que serán revelados) permiten que el espectador experimente el goce de la repetición y el ejercicio lúdico de reconocer lo que ya sabe. La malvada aquí, a diferencia de la Fernanda de *Selva de Cemento*, no tiene ambigüedades y toda la trama narrativa se desenvuelve en el eje melodramático de la polarización del bien y del mal. Son telenovelas de la misma década, con un año de diferencia,

circulando por las pantallas latinoamericanas al mismo tiempo y con representaciones muy diferentes del bien y la maldad.

En *Selva de Cemento*, la víctima, Simona, reiteradamente es la destinataria del daño y en las escenas finales puede equipararse a una versión de la princesa raptada. Pero esta víctima es heroína: no hay justiciero o salvador que la libere de su secuestro y de la muerte, sino que es ella quien lo hace y, además, llega a tiempo para salvar al protagonista masculino (Cristiano) de una condena segura.

Muy tempranamente las telenovelas latinoamericanas incorporaron personajes femeninos que son protagonistas de una trayectoria épica, de una intriga de superación (Ducrot & Todorov, 1985, p. 341). Tal es el caso emblemático de *Simplemente María*, telenovela argentina de 1967, que tendrá luego una versión peruana y otra mexicana, además de una edición más reciente *Rosa de Lejos* en 1980. María es una joven que migra a la gran ciudad, analfabeta, engañada por un joven rico que la embaraza y abandona, pero recorre un camino de superación: se educa y termina siendo una figura de la alta costura. El premio a la virtud es explícito: el trabajo y el sacrificio llevan a la ascensión social.

*Simplemente María* fue leída como una historia que alentaba al desarrollo y autonomía de las mujeres. Sin embargo, en esta ficción el personaje femenino no es todavía protagonista de una intriga de liberación. La telenovela le dará lugar a mujeres que protagonizan este tipo de trayectoria, pero sobre todo en personajes ubicados en historias secundarias. Las telenovelas brasileñas son las que han explotado más intensamente esta posibilidad. Son, en general, mujeres maduras como Simone en *De cuerpo y alma* (1992) o Toña en *Tieta* (1989), que se liberan de su marido, redescubren su cuerpo y sus iniciativas. *Roque Santeiro* (1985), abre un espectro diverso y matizado de mujeres en sus múltiples tramas narrativas, pero sobre todo es emblemático el personaje de Lulu, esposa de Zé de las Medallas: madre, esposa –siempre en la casa al servicio de hijos y marido– se rebela y cambia radicalmente de vida.

El giro reivindicatorio, o que de manera general podríamos llamar feminista, tiene algunas manifestaciones en la telenovela argentina de comienzos de los años noventa: *La extraña Dama* (1989-90), *Antonella* (1992), *Perla Negra* (1994), *Cosecharás tu siembra* (1991), por ejemplo; pero como señala Mazziotti (1996):

Su rebeldía es una actitud verbal: no se corresponde con la totalidad de sus acciones ni con el desarrollo de la trama. Son declaraciones feministas no incorporadas a la trama, ni implican una cabal transformación del rol tradicional de la heroína (p. 149).

Personajes y situaciones, cuerpos y acciones en la telenovela fueron y son portadores de discursos en conflicto. Así, la representación de la feminidad sometida a la mirada patriarcal, virginal y destinada a la maternidad se desnaturaliza al tiempo que se procesa la naturalización de la representación de la mujer proactiva, desplegando diversas posibilidades de desarrollo e incluso en posición de supremacía (Sánchez Vilela, 2000). No obstante, las identidades tradicionales no han desaparecido. Coexisten representaciones viejas y nuevas, incluso en la misma trama narrativa y casi siempre hay una boda como resolución de algún personaje o arco narrativo, aunque sea en una historia secundaria.

#### NUEVAS REPRESENTACIONES DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO

La emergencia de nuevas identidades, de formas de conducta y de relaciones sociales en la ficción televisiva, en cierta manera reflejan los márgenes de tolerabilidad de su mostración que tienen las sociedades que las producen y las consumen. En este sentido, constituyen un índice de naturalización. Al mismo tiempo, la visibilidad y circulación de estas nuevas representaciones ponen a disposición recursos simbólicos para imaginar posibilidades identitarias, comprenderlas, ponerse en el lugar del otro (Sánchez Vilela, 2016, p. 66).

Sin pretender historiar exhaustivamente estas transformaciones, lo que sería objeto de un artículo en sí mismo, es necesario señalar algunos hitos en la aparición de nuevas representaciones identitarias en la telenovela, la mayoría de ellas en producciones brasileñas. *Vale Todo* (Brasil, 1988) plantea una relación lésbica de dos personajes y los problemas legales y económicos que la muerte de una de las mujeres le trae aparejados a la pareja sobreviviente.<sup>6</sup> Dos inflexiones relevantes son las

---

<sup>6</sup> La muerte del personaje ha sido señalada como fruto de la censura, aunque algunos testimonios indican que ya estaba prevista en la historia.

que se producen en *La próxima víctima* (1995) y *Torre de Babel* (1999). En la primera, un cuidadoso tratamiento de la relación entre Jefferson y Sandro, jóvenes estudiantes universitarios que conformaban una pareja interracial y en la segunda entre dos mujeres sofisticadas, a las que se las muestra en la intimidad. La sexualidad de los personajes es aquí sugerida pero no explícita. Las dos décadas que llevan transcurridas del siglo XXI tuvieron producciones que seguían en esa dirección, pero se destacan las novedades introducidas en *Botineras* (Argentina, 2009), que incluye la relación amorosa entre dos jugadores de fútbol, con exhibición de los cuerpos desnudos. El beso entre personajes homosexuales se inauguró en este título y años más tarde, en *Rastros de Mentiras* (Brasil, 2013), se produjo el primer beso entre homosexuales en una telenovela brasileña.<sup>7</sup>

En los últimos años se emitieron en América Latina algunas telenovelas que incorporaron un abanico diverso de posibilidades identitarias que, por su ubicación en la matriz melodramática de las ficciones a las que pertenecían, terminaban siendo convalidadas o, en otras palabras, integradas al repertorio de los valores aceptados, del lado del bien y la virtud, conquistando la adhesión y empatía de las audiencias.

Dos telenovelas, una argentina y otra brasileña, emitidas al mismo tiempo en 2018 en Uruguay, constituyen casos paradigmáticos: cada una presenta un personaje que vive un proceso de autodescubrimiento hasta consolidar una identidad transgénero. Así, Ivana se transformará en Iván en *Querer sin límites* (Brasil, 2017); Juana será Juan en *100 días para enamorarse* (Argentina, 2018). En ambos casos, si bien los personajes no son protagonistas de las tramas centrales, integran los núcleos de personajes en las que se focaliza el desarrollo narrativo y sus historias ocupan un lugar relevante en sus respectivas ficciones.

El personaje de Ivana experimenta un proceso de autodescubrimiento que se inicia con un sentimiento de desconformidad con el propio cuerpo, que en principio podría interpretarse con un problema de autoestima, pero que progresivamente se revela como algo más profundo: siente que está en un cuerpo que no le corresponde y en los senos se

---

<sup>7</sup> Es innovadora también la propuesta de identidades de género indeterminadas y/o flexibles en *Imperio* (Brasil 2015) con el personaje de Xana o el arreglo amoroso de Claudio.

focaliza la acción de rechazo (los golpea, los faja, hasta que finalmente llega al procedimiento quirúrgico para quitárselos).

En esta ficción el conflicto con el cuerpo y el conflicto con el entorno familiar tiene un tratamiento más intenso que en *100 días para enamorarse*. A lo largo de la trayectoria vital del personaje Ivana/Iván la exposición del sufrimiento apela a la identificación emocional del espectador. El cuerpo como campo de lucha es crucial en la estatura dramática del personaje de *Querer sin límites*: experimenta el dolor de sentirse en él, la alegría de las primeras transformaciones producidas por la hormonización, nuevamente el conflicto ante un cuerpo transformado por la maternidad y la interrupción del proceso de transgénero. En cambio, en el personaje de Juana/Juan, el foco de atención de su transformación está en el corte de pelo, en una escena de intensidad simbólica, y en el cambio de nombre, primero en su entorno cercano y luego en su documento de identidad.

No obstante, ambos personajes protagonizan una intriga de conquista progresiva de su nueva identidad, en lucha con obstáculos y dificultades hasta lograr la transformación y el reconocimiento de su entorno social. Sus trayectorias se desarrollan, entonces, en la esfera de lo heroico a la vez que experimentan situaciones que los ubican como víctimas: son objeto de incompreensión y rechazo unas veces, de discriminación y violencia otras. Ese lugar en la matriz melodramática es la clave por la cual estos personajes reciben su recompensa, su integración a un orden aceptado y aceptable. En contrapunto, los personajes que protagonizan las acciones de daño (discriminación o violencia) son penalizados y aquellos que se oponen al cambio o lo rechazan (como el caso de la madre de Ivana/Iván) terminan comprendiendo y acompañando el proceso.

El lugar de los personajes que encarnan estas identidades transgénero en el sistema de personajes de estas telenovelas los coloca en una relación de diferencia, algunas veces de oposición, con las identidades que representan los otros personajes, especialmente las del entorno familiar y de pares. El tratamiento narrativo es distinto en ambas ficciones: mientras que la fuerte oposición familiar, especialmente la de su madre y su hermano, funcionan como contrapunto de modelos identitarios tradicionales en *Querer sin límites*, en *100 días...* la madre acompaña y acepta la transformación de Juana en Juan.

La estética de la repetición es el soporte de validación de estas nuevas identidades que irrumpen en el escenario social y en el representacional de la ficción telenovelesca. La ubicación de estas personalidades disruptivas en diferentes planos de las tramas narrativas, con diferente grado de protagonismo (unas veces son personajes secundarios y otras son centrales), en distintos sectores sociales y en edades diversas a lo largo de sucesivas telenovelas promueve su reconocimiento en un universo ordenado, donde cada quien obtiene lo que se merece.

Los personajes que aquí hemos recorrido, han obtenido el premio correspondiente a su bondad, o la recompensa después del sufrimiento. Es precisamente la exposición del sufrimiento de los personajes lo que mueve a la emoción propiciando la empatía de la audiencia.

En la telenovela, el melodrama se combina con la serialidad (como ya lo había hecho en el folletín) y esa fusión contribuye a la incorporación de lo nuevo, de lo disruptivo y su integración dentro de un orden que se torna comprensible y aceptable. Para ello, la serialidad y el tiempo constituyen elementos clave. Como señala Williams (2018):

Los seriales, por su propia naturaleza, buscan gastar una gran cantidad de tiempo en su narración. Sin embargo, lo más fundamental es que la abundancia de tiempo brinda oportunidades para que los personajes de diferentes mundos de la historia interactúen a lo largo del tiempo. Esta observación puede llevarnos a la raíz misma de la conexión especial del melodrama en serie con el tiempo en el medio de la televisión (p. 178).

La abundancia de tiempo que la televisión puede ofrecer fortalece la estética de la repetición y el despliegue de matices emocionales:

La suspensión del tiempo, el tiempo resumido y el tiempo manipulado, son todos ingredientes básicos de las emociones fuertes generadas por el melodrama porque el melodrama fundamentalmente quiere que cuidemos a sus protagonistas. Cuanto más invertimos nuestro tiempo en sus mundos y sus cambios, más nos importa (Williams, 2018, p. 177).

Matriz melodramática y serialidad constituyen así un dispositivo apto para la incorporación de lo nuevo a patrones de lecturas preferen-

tes a la configuración de una nueva prescriptiva moral, a una reformulación de lo aceptable. La novedad se domestica al quedar integrada a un universo convencionalizado y reconocible. En el caso de los dos personajes analizados, sus historias son una nueva versión del viejo tema de la identidad oculta, de larga tradición narrativa. El descubrimiento de una identidad guardada en secreto o desconocida por diferentes razones ha sido un tópico convencional y motor narrativo de la telenovela y del melodrama. Tanto en el personaje de Ivana como en el de Juana se produce un proceso de anagnórisis, primero ante sí y luego frente a los otros. El reconocimiento y asunción de la identidad, la aceptación social y recuperación de los afectos equivale a la “reparación justiciera” que señalaba Mazziotti (1996, p. 15). La temática de identidades transgénero queda entonces incorporada en un orden reconocible, clave para su comprensión y para su aceptación.

El caso de la emisión simultánea de estas dos telenovelas en Uruguay es particularmente significativo de los argumentos que aquí se han sostenido. Su exhibición se produjo al mismo tiempo que se procesaba la discusión de la Ley Integral de Personas Trans<sup>8</sup> en el Parlamento uruguayo en 2018. La prensa, las redes sociales, las manifestaciones en las calles, con los pañuelos amarillos como ícono de la reivindicación de los colectivos que impulsaban la ley, pusieron en circulación patrones de significados en pugna por constituirse en dominantes. En esa dirección, ambas telenovelas proporcionaron informaciones, distinciones conceptuales, unas veces con un didactismo explícito y otras moviendo los afectos en la mejor tradición melodramática.

## CONCLUSIONES

El carácter híbrido de la telenovela como género ha permitido la inclusión de nuevas representaciones identitarias y afectivas, además de la incorporación en la agenda ficcional de nuevos temas. La relación que tiene con la novela le imprime el afán de totalidad, la intención de generar la ilusión de que ella es un universo total. Este rasgo presente en

---

<sup>8</sup> Esa es la denominación oficial de la Ley 19684 que se presentó en el Parlamento en 2017, se discutió en 2018, se aprobó en octubre de 2018.

su identidad de género, que hace posible diversificar las tramas y multiplicar los personajes, es vía de entrada para las nuevas representaciones identitarias, temas y preocupaciones sociales. La combinación de lo épico, lo trágico y lo cómico –con su correspondiente espectro de personajes– en el sincretismo del melodrama ofrece claves interpretativas para el tratamiento de viejos temas y la incorporación de lo nuevo y conflictivo.

En tanto expresión cultural, la telenovela es también campo de pugna por el significado, ámbito en el que se produce la naturalización de unos sentidos y la desnaturalización de otros y en su transcurso se ponen en evidencia tensiones y conflictos. Sus personajes (cuerpos, gestos, situaciones) son parte de la tangibilidad de las representaciones sociales (Moscovici, 1979), integran las cristalizaciones que luego operan en la vida cotidiana como recursos para el intercambio social, así como para la imaginación de posibilidades vitales diferentes.

Las nuevas formas identitarias y relacionales, su repetición en el tiempo y la expansión en diversos productos comunicacionales, descenden del núcleo duro del sentido común las representaciones de género constitutivas de la hegemonía heterosexual y dan paso a la naturalización de identidades nómadas, múltiples y flexibles (Sánchez Vilela, 2016, p. 62).

Lo viejo y lo nuevo caben en la telenovela, porque su tensión ha estado en la forja histórica del melodrama. No obstante, la impronta del género no logra desprenderse del juicio moral porque la matriz melodramática en la telenovela permite controlar el cambio y su carácter revulsivo: coloca en un universo manejable la irrupción de lo nuevo. En este sentido el melodrama recupera en la telenovela su función moral. Al ensalzar nuevos modelos de identidad de género y cuestionar viejos patrones se convierte en instrumento de una nueva prescripción moralizante. Los nuevos modelos identitarios, los nuevos patrones de comportamiento, pasan a constituir una nueva preceptiva sobre lo que se debe ser y sobre lo que se debe pensar.

### ***Referencias bibliográficas***

- Aristóteles. (1948). *Poética*. Espasa Calpe.
- Brooks, P. (1974). Le mélodrame un esthétique de l'étonnement. *Poétique*, 19, 340-356.

- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Buckley, M. (2018). Umbinding Melodrama. En C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama Unbound. Across History, Media and National Cultures* (pp. 15-30). Columbia University Press.
- Buckley, M. (2009). Refugee Theatre: Melodrama and Modernity's Loss. *Theatre Journal*, 61, 175-190. [https://english.rutgers.edu/images/documents/faculty/buckley\\_melodrama.pdf](https://english.rutgers.edu/images/documents/faculty/buckley_melodrama.pdf)
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie italiana. *De Signis*, 7(8), 19-30. <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/7-8.pdf>
- Cawelti, J. G. (1991). The Evolution of Social Melodrama. En M. Landi (Ed.), *Imitations of Life. A reader on Film & Television Melodrama* (pp. 33-49). Wayne State University Press.
- Darnton, R. (1996). Historia de la lectura. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 177-208). Alianza.
- De la Torre, T. (2016). *Historia de las Series*. Roca Editorial.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1985). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- Fuenzalida, V., Corro, P. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gledhill, C. (2018). Prologue: The Reach of Melodrama. En C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama Unbound. Across History, Media and National Cultures* (pp. IX-XVII). Columbia University Press.
- Gledhill, C. & Williams, L. (2018). *Melodrama Unbound. Across History, Media and National Cultures*. Columbia University Press.
- Hall, S. (2005). Encoding/Decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79* (pp. 117-127). Routledge.
- Landy, M. (Ed.). (1991). *Imitations of Life. A reader on Film & Television Melodrama*. Wayne State University Press.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción de América Latina*. Gedisa.

- Moscovici, S. (1979). *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul.
- Nodier, C. (1971). *Introducción a Théâtre Choisi*. Slatkin Reprints.
- Pavis, P. (1990). *Le Théâtre au croisement des cultures*. Corti.
- Sánchez Vilela, R. (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Taurus.
- Sánchez Vilela, R. (2016). Transformaciones en las representaciones de género en la ficción televisiva: desnaturalización y naturalización de identidades. En *Memorias del XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación ALAIC* (pp. 61-67). ALAIC, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Semilla Durán, M. (Ed.). (2013). *Variaciones sobre el Melodrama*. Ed. Casa de Cartón.
- Thomasseau, J. M. (1990). *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores.
- Williams, L. (2018). World and Time: Serial Television Melodrama in America. En C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama Unbound. Across History, Media and National Cultures* (pp. 169-184). Columbia University Press.