

EL MELODRAMA COMO ARTE Y PARTE DE LO KITSCH*

Melodrama as Art and Part of Kitsch

Javier Castaño Vera

Especialista en Creación Fotográfica y Comunicador Social – Periodista de la Universidad de Antioquia, Aspirante a Magister en Dramaturgia y Dirección de la U.de A. Profesor en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia y realizador de videos musicales desde hace 20 años.

javier.castano@comunicaciones.udea.net.co

* Texto correspondiente a la ponencia presentada por el autor con el nombre de “LOS RANCHENATOS DEL DESPECHO: VIDEOCLIP Y TEATRALIDAD”, en el Segundo Encuentro Internacional de Estudios Teatrales, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y realizado en la ciudad de Medellín en mayo de 2012.

RESUMEN

El artículo hace un breve recorrido por las historias propias del melodrama, sus inicios en el cine “Clase B” y su inserción en la televisión, que como medio “caliente”, se convierte en un generador de subculturas más ligadas a lo kitsch y lo bizarro que a las estéticas del séptimo arte.

Conduce el autor a un punto común con la música popular y los videomusicales realizados en las dos últimas décadas en el país, su teatralidad y puesta en escena, como un recurso donde la dramaturgia y la oralidad musical se funden para crear conceptos de teatralidad y melodrama, comunes en lo popular.

Palabras Clave: Dramaturgia, narrativa, melodrama, teatro, música, televisión, fotonovela, radionovela.

ABSTRACT

This article gives a short tour around melodrama as well as its stories, as “hot media”, including the “Class B” film and its insertion on TV, and its capacity to generate subcultures linked with Kitsch and bizarre esthetic of cinema. The author refers to a common point in the popular music and video clips produced in the past two decades in Colombia, its theatricality and staging, as a resource which merges dramatic expressions with music to create a concept of melodrama in popular art.

Keywords: Drama, Narrative, Theater, Music, Television, Soap Opera.

Recibido: 20 de agosto de 2012

Aprobado: 14 de marzo de 2013

INTRODUCCIÓN

En 1929, durante el “crack” económico que dio inicio a la gran depresión norteamericana que prácticamente puso en quiebra al gran país del norte, la industria cinematográfica enfrenta la crisis con películas de bajo presupuesto y tramas melodramáticas que fueran llamativas para el público, y con estrategias de dos películas por el precio de una, las salas de cine volvieron a ser frecuentadas por los escurridizos espectadores, sacrificando de alguna manera las propuestas estéticas ante la homogenización del gusto de los públicos¹; donde lo melodramático adquiere estatus y los sentimientos afloran en la pantalla, haciéndolos visibles y mostrándolos sin recato.

Pero no sólo en el cine se muestra la condición humana desde su perspectiva más páfida, otros medios llegan a ocuparse de lo melodramático, conservando su morbosa actitud y recurriendo a la condición voyerista del público que, ávidamente consume las soap operas², las fotonovelas, los seriados radiales y las historietas rosa, en la búsqueda de esa transgresión al buen gusto, y la mirada abyecta de lo más recóndito y oscuro de la humanidad.

En ese discurrir a través de la imagen, los culebrones televisivos³ cada vez tienen más acogida entre esa masa amorfa del público consumista y las grandes cadenas televisivas, en aras de la globalización, descontextualizan las historias truculentas de los amoríos y llevan irremediamente a fundir diversos formatos, con el único propósito de ganar adeptos y producir series de costos rentables y gran sintonía.

Es así como en la época de los Star System⁴ de Hollywood los musicales se aglutinan en un género con exitosas propuestas, las telenovelas echan mano de los temas populares y narran historias enmarcadas con esas canciones que se convierten en **leitmotiv**⁵ y surgen narraciones extraordinarias, con todos los elementos propios del melodrama folletinesco, aquel que se entregaba por series y en fascículos, y la estética propia de lo kitsch.

Para el desarrollo de este proyecto, captamos la esencia del texto de las canciones populares y de despecho, los cantos de trovadores y juglares que llevaban historias de pueblo en pueblo y en las estaciones de los ferrocarriles y las fondas de los arrieros, y que durante la colonización antioqueña consolidaron la música de carrilera⁶, y la visualizamos con las técnicas de producción y montaje traídas de los dramatizados y los culebrones telenovelescos, específicamente los mexicanos y venezolanos, empleando la caracterización, tanto escénica como de dirección de talentos, de las fotonovelas y los comics, es decir, la historia ya narrada en una breve canción con imagen móvil como los videoclips musicales del despecho, que la radio antioqueña, a principios del siglo XXI, no dudó en llamar “LOS RANCHENATOS DEL DESPECHO” por sus formatos musicales de Vallenatos románticos y las Rancheras despechadas de la música popular en Colombia.

Cine y melodrama

El sistema de estudios de Hollywood, donde las empresas productoras también eran dueñas de los grandes circuitos de proyección de las películas, tuvo que crear una estrategia que lograra atraer espectadores a las salas de cine. Las empresas que monopolizaban la industria del cine americano, enmarcadas dentro del “estudio system” que eran llamadas “Majors”: Warner Bros, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount Pictures, RKO, 20th Century Fox, Universal, Columbia Pictures y United Artist, decidieron atraer al público a las salas de cine, presentando dobles funciones y creando circuitos de estrenos y re-estrenos⁷.

Esa estrategia consistía en presentar dos películas en las salas de cine. La primera era un estreno que contaba con artistas que pertenecían al Star System⁸ que con su renombre atraían al público, presupuestos monumentales y películas épicas. En el doble se ofrecían películas con artistas desconocidos o ya decadentes, presupuestos miserables y tramas melodramáticas exageradas que bien podían ser bizarras en su contenido y lacrimosas para el público. Las salas de cine tuvieron diferentes categorías: Las salas de Estrenos y las de Re-estreno. En las primeras las funciones valían más que en cualquier cine, las segundas y dependiendo del número de giras poseían un menor valor e iban acompañadas de las películas de bajo presupuesto y así los circuitos de proyección presentaban dos películas por el precio de una.

Estas películas recibieron el nombre de “movie B” “cine serie B” o “cine clase B” y estuvieron en cartelera entre 1930 y 1960 cuando el género desapareció, más aún las películas de bajo presupuesto no.

En la actualidad las películas “clase B” se diferencian de las del cine independiente, porque estas últimas poseen gran calidad, a pesar de sus presupuestos reducidos y que en ocasiones no cuentan con artistas reconocidos. El cine independiente se caracteriza por un gran talento, tanto en la dirección como en la actuación y son conocidas como “cine de autor”⁹.

El cine “Serie B” se posicionó en el mercado pues las grandes empresas cinematográficas que además eran dueñas del circuito de proyección con las mejores salas de cine en su poder, iniciaron desde 1930 una producción en serie de películas de baja calidad para ser proyectadas en sus re-estrenos y lograr la afluencia del público, que era esquivo y sin poder adquisitivo, que permitiera una rentabilidad en las salas cinematográficas, que en esa fecha eran poco frecuentadas por una sociedad consumista sin mucho dinero.

Para mediados de la década de los años 30, la mayoría de las grandes cadenas habían adoptado el sistema de doble función y las empresas productoras habían creado unidades especiales exclusivas para producción de películas “Clase B”, con realizadores que conocían perfectamente el sistema de bajo costo.

La época dorada de las películas “Clase B” tuvo una duración relativamente breve, pues la ley antimonopolio norteamericana que desmembró el contubernio entre las grandes empresas realizadoras que poseían los circuitos de proyección, el surgimiento de la televisión y la consolidación del cine independiente, dieron un final de tercera a este género cinematográfico¹⁰.

Pero el cine “Tipo B” dejó profunda huella y permitió que directores y artistas que trabajaban exclusivamente en ese género alcanzaran renombre y ascendieran dentro de la escala de producción fílmica.

Directores como Jaques Tourneur (*Cat People*, 1941) y Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) y actores como Humphrey Bogart y John Wayne, entre muchos, saltaron a la fama y se consagraron gracias a sus inicios en el cine “Clase B”.

A mediados del siglo XX se creó la clasificación Z, siendo su más reconocido exponente Ed Woods, quien se ha catalogado como el peor director de cine y quien hizo la peor película del género: “*Plan 9 From Outer Space*”, que fue protagonizada por Bela Lugosi, actor que se hizo famoso al interpretar al Conde Drácula, el vampiro de Bram Stoker en 1931 y dirigida por Tod Brwning; Lugosi tuvo una temporada donde competía con éxito con el artista Boris Karloff, pero su adicción a la morfina lo llevó rápidamente a una notoria decadencia que lo empujó a participar en algunas películas de tipo “B” ante la carencia total de nuevos proyectos.

Al parecer, la admiración que por Lugosi tenía Wood, hizo que lo invitara a participar en este tipo de películas, pero al fallecer tempranamente, fue remplazado por el quiropráctico de la esposa de Ed Wood y quien aparecía en pantalla cubierto con un velo sobre su cara.

En 1994 el director Tim Burton (*Batman*, *El Joven Manos de Tijera*, *Beetlejuice*) filma la peculiar historia de Ed Wood, protagonizada por Johnny Deep, y Martín Landau, quien recibió un Oscar de la Academia por su papel encarnando al finado Bela Lugosi y recrea para las nuevas generaciones la vida del peor director de cine de Hollywood.

Las series del cine “Clase B” se caracterizaron además por recrear en la pantalla gigante las historietas de comics que se habían popularizado en Norteamérica durante la década de los años 40. Estos comics fueron exitosos en las series de la pantalla gigante y sus nombres se consolidaron en el gusto del público y crearon una subcultura que posteriormente conformaron, en la televisión con las telenovelas y culebrones; y las fotonovelas seriadas, con elementos y lenguaje traídos del melodrama cinematográfico e historias sacadas de lo más sórdido del cine “Clase B”: algunos de estos personajes fueron: Dick Tracy, Hopalong Cassidy, El Cisco Kid, Buck Rogers, Flash Gordon, Roy Rogers, entre otros.

Iberoamérica y el melodrama

Es importante recordar que en sus inicios el melodrama se presentaba en condiciones alternas entre los diálogos y la música. Posteriormente, lo melodramático desbordó lo musical y con base en condiciones truculentas desencadenó una serie de pasiones que narran la fatalidad, el desamor, los odios y rencores, en fin, todo aquello que hace feliz o infeliz a los seres humanos. En la actualidad surge un cineasta, en el mundo Iberoamericano, que se manifiesta como continuador de los trazos iniciales del melodrama, se trata de Pedro Almodóvar¹¹, quien de manera tradicional y a la vez transgresora, mezcla colores fuertes y chillones, exteriores degradados, caracterizaciones fuertes y desproporcionadas, y tramas adecuadas, especialmente los roles femeninos, que son planteadas de manera clara y contundente.

En su obra, especialmente la comprendida entre el fin del segundo milenio y su inicio, demuestra gran madurez y refinamiento, aunada a una fuerza vanguardista que lo ubica como uno de los más representativos exponentes de lo melodramático, donde su estructura narrativa lleva a los personajes a excesos inverosímiles y que en dos de sus obras más importantes: “Todo sobre mi madre” (1999) y “Hable con ella” (2002) se ensaña con destreza: una madre que pierde a su hijo adolescente, una misionera enferma de sida que muere en embarazo, un anciano desmemoriado por el alzheimer, una bailarina en estado de coma que es violada por su enfermero y queda en embarazo, un chico neurótico que se suicida en la cárcel acusado de violación en estado de indefensión; son muestras dramáticas de la capacidad de Almodóvar de caracterizar a sus personajes con lo más ruin y repudiable del ser humano.

“Desde un principio Almodóvar ha combinado en sus películas, algunos de los elementos de la contracultura tardo franquista (el cómic, el rock contestatario, el punk o el consumo de drogas) con elementos abiertamente kitsch que heredaban fragmentos de la cultura popular, en especial la zarzuela, la fotonovela y el melodrama: violaciones, dramas matrimoniales, malos tratos, tragedias personales, entre otras, bastante abundantes en su obra y con altas dosis de parodia, que desemboca en un ejercicio manierista¹² en el que confluyen elementos del folletín, el culebrón televisivo, la radionovela, el melodrama hollywoodiense y la fotonovela”¹³.

En Almodóvar se recicla lo melodramático, el relato posmoderno adquiere fuerza y los clichés se consolidan en la música, la exageración y el color. El melodrama se siente vigente y con Almodóvar se puede decir claramente que tiene un adecuado futuro, que es la expresión popular por excelencia.

Lo melodramático en televisión

Dentro de todos los géneros televisivos, la telenovela es quizá el más importante género de ficción en la televisión latinoamericana. Durante los últimos 50 años,

las telenovelas han copado un precioso espacio en la parrilla de programación de los canales latinoamericanos y se ha convertido en el producto de mayor aceptación de la industria de la cultura en esta parte del mundo.

“En términos latinoamericanos las telenovelas constituyen el primer tipo de programa que ha comenzado a comercializarse con éxito no sólo en otros países de la región sino también en los Estados Unidos y en Europa”¹⁴.

Con base en los elementos propios del melodrama, las telenovelas se han hecho cargo de los sueños, las emociones y las fantasías de amplios sectores de la población pobre y marginada de los países tercermundistas, específicamente en América Latina.

Las narrativas de las telenovelas están dominadas por una pareja principal y descansan en el conflicto de clases y la movilidad social (Mazziotti, 2006), la televisión latinoamericana puede ser rica en agudeza, relevancia social y estilo cultural nacional.

La intensión fundamental del melodrama ya ha sido clarificada: “El espacio de la reflexión sobre el consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto lugar de interiorización muda de la desigualdad social, (N. García Canclini, “Gramsci con Bourdieu: hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”, en Nueva Sociedad N° 71, p. 74.) Desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, el habitar y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable e inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimiento de la pulsión y del goce.”¹⁵

La masificación de las telenovelas ha permitido que estas se conviertan en una forma de mitigar, aunque de una manera perniciosa, las necesidades no alcanzadas de la gran mayoría de los espectadores, casi siempre la base más pobre y necesitada de la escala socioeconómica de los países latinoamericanos. Sus efectos narcotizantes sirven como distractor de las masas, con la ilusión de alcanzar lo inalcanzable.

Pero algunos académicos asienten además, que en muchos casos, las telenovelas juegan un papel importante en abrir, con sus narrativas, espacios críticos a aquellos temas que por sus contenidos escabrosos, no se ventilan en la sociedad. Temas como la corrupción, los manejos políticos, la desigualdad social, los conflictos violentos, la homosexualidad, la liberación femenina, en fin, todos aquellos temas vedados al común de las gentes, son tratados, con humor, ironía y crítica, creando una opinión pública que despierta a los televidentes, cuando no los adormila con su efecto alienador¹⁶.

Los culebrones como fuente de la cultura kitsch

En los culebrones fantasiosos de las telenovelas, las historias habitualmente son de amor y desamor casi siempre imposibles, y que al final terminan felices como premio a los sufridos protagonistas y a los leales televidentes que durante meses, e incluso años, siguen las peripecias de sus actores favoritos, quienes venciendo obstáculos y reprimiendo las más bajas pasiones, logran alcanzar la felicidad esquiva, una fantasía que difícilmente vivirán los públicos seguidores, pero que reconfortan su ilusión por un mundo mejor.

“Las audiencias establecen un vínculo muy cercano con la telenovela. Día a día, título tras título, se han ido relacionando con éste género, con cuyos personajes se identifican, se proyectan, se pelean, se ríen y se emocionan.”¹⁷

Estas formas de inmersión generan cultura y se traducen en comportamientos que son claros estilos de vida: las modas, los cliché, las maneras de interactuar entre la sociedad, son marcadas por los culebrones, donde las personas asumen como propios los comportamientos de los actores, llevando al plano de la realidad, aquella ficción que inicialmente era el reflejo de la sociedad que remedaba y que ahora son los que marcan la pauta de comportamiento de esos núcleos sociales.

“Las novelas no sólo marcan pautas en cuanto a moda e indumentaria, sino que en el plano de las relaciones interpersonales, los permisos, las prohibiciones y sanciones están mostradas de manera natural en estos textos.”¹⁸

Muchos de los dichos y gracejos, son aprehendidos y convertidos en moda, las actitudes también hacen ya parte del comportamiento de la sociedad que se ve claramente influenciada por la televisión y asumen como propia los distintos giros y actuaciones.

“En el plano de las emociones, la telenovela constituye un factor básico para la educación sentimental. Las maneras de expresar afectos, emociones, las formas de entablar una relación íntima, el valor dado a esas relaciones, las normas sociales en torno a la pareja y la familia, las relaciones de género, están en gran medida, mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ellas¹⁹. La telenovela, conjuntamente con los folletines, las fotonovelas y las canciones populares, conforman el glosario colectivo que caracteriza cada generación, “son repertorios comunes que facilitan encuentros, identificaciones y aproximaciones sociales.”²⁰ Dentro de la industria de la consciencia (conocida como la industria de la cultura) existen prototipos con base en la región donde se han producido y además están enmarcados en una etapa específica que Nora Mazziotti (2006, p. 30-31) a periodizado así:

“- La etapa inicial, que abarca desde la década del 50 hasta el 60, en que surge el videotape.

- La etapa artesanal, que llega hasta los años 70's, caracterizada por una producción que conserva rasgos artesanales o propios de otros soportes, pero también experimentaciones y tanteos. Los títulos se hacen con bajo presupuesto y están destinados principalmente al mercado local y eventualmente continental.

- La etapa industrial, que abarca las décadas de los 70's y los 80's, en la que en algunos países se afianzan los rasgos que la definen como el principal género exportable en el continente y en la que la producción se ordena y estandariza.

- La etapa transnacional, corresponde a la década de los 90's, donde la telenovela gana mercados internacionales y que implica en mayor o menor grado un proceso de neutralización de sus rasgos.

- La etapa del consumismo, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, donde las telenovelas no se hacen para ser vistas, sino para consumirlas, donde la interacción entre cultura y negocio, lleva a la balanza hacia el negocio.²¹

A pesar de todo este proceso que pretende homogeneizar las telenovelas en Latinoamérica, se pueden determinar estilos y propuestas de carácter plástico, teniendo en cuenta el país de origen y en esto Mazziotti ha sido enfática en que: "los títulos todavía conservan marcas de estilo propios, como modos o tonos culturales, que se perciben en un recorrido diacrónico."²²

Revisando los estilos más transitados en el país, Mazziotti (2006, p.32) seleccionó tres modelos a saber: México, Brasil y Colombia.

"El modelo mexicano es el más tradicional, es el melodrama clásico. Tiene estéticas y temáticas fuertemente apoyadas en el cine y la radio en los años 40's y 50's."

"El modelo brasileño se muestra moderno, ágil, colorido. Desde la presentación misma, es fuerte el cuidado de lo visual, del ritmo. Expresa una estética de las clases medias que son su público objetivo."²³

En el modelo colombiano se combinan elementos modernos con los tradicionales, tiene una actitud indagatoria a los diversos centros urbanos, a esa paleta de regiones que determinan grandes diferencias culturales y a los pequeños pueblos de provincia. A nivel audiovisual, es muy importante el juego entre una musicalización fuerte, los colores y la textura de la pantalla, son referentes evidentes del mundo tropical y caribeño.

"Para los investigadores es a través de la percepción del género televisivo como se accede al sentido latente de los textos massmediáticos". Y en segundo lugar, ello implica que la referencia de la telenovela al mundo y a la vida de la gente no se produce a través de indicadores inmediatos de realidad trasplantada o

transplantable pues “no es la representación de los datos concretos y particulares lo que produce en la ficción el sentido de realidad sino una cierta generalidad que mira para ambos lados y le da consistencia tanto a los datos particulares de lo real como al mundo ficticio”²⁴.

La forma como Martín Barbero y su grupo de investigadores indagan el movimiento de la narrativa audiovisual del melodrama, está anclada a la “fidelidad a una memoria” y al afecto que el público profesa al formato, pero también a la innovación y adaptación del subgénero que hacen posible ese reconocimiento a la memoria y al éxito recurrente del formato.

Este trabajo de los investigadores identifica la construcción de “una tipología de la telenovela latinoamericana” teniendo en cuenta las nuevas dramaturgias y las más modernas plásticas en lo que a expresión se refiere.

Hay una expresión hacia lo popular que se hace visible y adquiere fácilmente lógicas combinaciones entre el cancionero popular y las tramas de su narrativa melodramática. En la última opción ofrecida por uno de los canales de televisión privada se realizó una serie con relativo éxito basada en la canción más popular del “Rey del Despecho” Darío Gómez Zapata: “Nadie es Eterno” y fue protagonizada por Adriana Bottina y un elenco de primera categoría, incluyendo al cantautor, quien apareció en contadas ocasiones interpretando sus canciones.

La telenovela colombiana siempre ha presentado propuestas que tienen que ver con lo raizal y un ejemplo es “Café, con Aroma de Mujer” que mostró el mundo de los cafetales, la economía base del país agrario y la idiosincrasia de los habitantes de la zona cafetera, con sus canciones, culturas y giros costumbristas.

Otra propuesta que Mazziotti (2006, p. 39) califica de audaz en la televisión colombiana es la de protagonizar una telenovela con una fea que es así durante el 80% de la serie, “Betty la Fea” rompió paradigmas y se posicionó como la telenovela más vista en el mundo y la que más versiones cuenta fuera del país.

“Otra osadía que presenta la televisión colombiana es la de ubicar una protagonista que es prostituta de un burdel: “Todos Quieren con Marilyn”, ella es buena, tierna y virgen en el amor.”²⁵

Las telenovelas colombianas poseen a su favor, una entrañable relación con la literatura. Sus principales productos siempre han tenido adaptaciones de obras literarias de escritores consagrados dentro y fuera del país: Gabriel García Márquez (La Mala Hora), Juan José Hoyos (Tuyo es mi Corazón), Manuel Mejía Vallejo (La Casa de las dos Palmas), Gustavo Álvarez Gardeazábal (El bazar de los Idiotas), Gustavo Bolívar (Sin Tetas no hay Paraíso), Alonso Salazar Jaramillo (La parábola de Pablo), entre otras muchas propuestas.

La televisión colombiana consolidó el melodrama en combinaciones exquisitas con la literatura, popularizando apartes que pertenecían invariablemente a la elite culta del país, pero que a través del medio masivo logró llevarlas a todas las clases sociales, desgraciadamente por la necesidad de internacionalizar el producto bandera de exportación se ha sacrificado la calidad en los proyectos, estandarizando y homogenizando sus productos en aras del mercado internacional.

Las incursiones en el mundo de la literatura siempre conllevan riesgos que pueden generar conflictos con los gobiernos de turno, como fue el caso de la Mala Hora, donde el partido conservador presionó al estado colombiano (La telenovela fue emitida por el Canal 1, estación estatal de televisión adscrita al desaparecido Instituto Nacional de Radio y Televisión, Inravisión, que posee el sistema híbrido de contratación²⁶) y aunque la serie no fue censurada, fue ubicada en un horario extremo dentro de la parrilla²⁷ de programación (11.30 de la noche). El éxito de esta propuesta se vio reflejado en la venta de la serie a países como Cuba, Italia y países ubicados detrás de la ya desaparecida Cortina de Hierro.

Las propuestas surgidas de los canales de televisión privados en Colombia a finales del siglo pasado, definitivamente aumentan con creces los clichés encarnados en las narconovelas y la pornomiseria, estrategias que consolidan las dominaciones dadas en los distintos conceptos de las clases sociales: La prostituta tipo “grilla” que se tipifica en la zona geográfica del viejo Caldas y en las ciudades intermedias de Pereira y Manizales, donde se encarnan personajes como Rosario Tijeras, prostitutas pre-pago con blondas cabelleras oxigenadas, pechos generosos y una enorme sangre fría, que no impide asesinar a su ser amado, con tal de conseguir un puñado de dinero que le permitirá ascender en la escala social y codearse con lo más granado de la sociedad: Políticos, comerciantes y obviamente mafiosos narcotraficantes.

La posibilidad de comprender la densidad cultural de los conflictos que moviliza la relación entre la industria del entretenimiento y la cultura popular, pasa entonces por la reconstrucción de una crítica capaz de distinguir la necesaria denuncia de la complicidad de la industria con las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles, del lugar estratégico que esta ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las memorias y las sensibilidades, y en la construcción de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear.²⁸

CONCLUSIONES

Queramos o no, la televisión definitivamente marca la pauta de los gustos populares en las clases menos favorecidas, es evidente que aquellas narrativas que se entrelazan en los culebrones y que de alguna manera se emparentan con los

videoclips musicales de despecho, muestran realidades que generan inmersiones en la audiencia, son elementos de identificación social y expresan lo más sórdido de la condición humana, no sólo en lo que se aparenta socialmente, sino en los dramas internos entre parejas, hombres o mujeres cuyo sentimiento retrata la música popular y recrea un mundo único que muestra la subyugación por la moda, el consumismo y la religión.

“Nos encante o nos de asco, la televisión constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares, y una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales, escenográficas, del mundo cultural popular (entendiendo por este no las tradiciones específicas de un pueblo, sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros dramáticos y novelescos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países). A su vez, por la industria discográfica pasan algunas de las mixturas contemporáneas más significativas, no sólo por la manera en que se redefine lo local al ingresar al mercado transnacional, sino por dos características de lo musical que lo hacen tremendamente maleable al deseo y a su imbricación con la producción y el consumo cultural: su anclaje en el cuerpo y la facilidad de ser adaptado para diferentes tipos de mediación.”²⁹

La teatralidad está latente en las puestas en pantalla de los videos musicales de los vallenatos del Caribe colombiano y las canciones de despecho del interior del país, específicamente en Antioquia, el Viejo Caldas y el norte del Valle del Cauca (El gran país antioqueño).

El “convivio” (Dubatti, 2011)³⁰ no se evidencia por estar mediatizados, pero el “punctum” (Barthes, 1989) está allí, lacerando los sentimientos de los espectadores, permitiéndoles revivir una experiencia pasada, que puede ser placentera o dolorosa, pero que sumerge a quien lo ve y lo escucha en un viaje al pasado, un viaje a sus vivencias, a sus creencias, a sus antepasados.

¿Existe teatralidad?, eso es lo que nos anima esta tarea de ver, analizar, recordar e investigar. Es nuestra tarea y la acometemos con placer y como un reto al tratar de reivindicar un género menospreciado, vergonzante y arrabalero que es consumido por cientos de millones de personas en América Latina y que marcan una cultura, la subcultura de lo kitsch, de lo bizarro.

NOTAS

(Endnotes)

1. “En efecto, la nueva simbiosis entre industria y arte del cine, resultaba ser el nuevo medio preciso para lograr la homogeneidad del público.” José

Luis Cañas, en su ponencia “Pluralismo y Conflicto” 11 de junio de 2008, publicada en el magazine Palabra & Obra, periódico El Mundo.

2. Soap opera: (Operas de jabón) anglicismo que define a los melodramas americanos seriados que se emitieron a partir de los años 50 en los horarios matinales y cuya audiencia específica eran las amas de casa y que se caracterizaron por ser comercializados por las empresas productoras de artículos para el hogar.
3. Término peyorativo al que algunos críticos de televisión endilgan a los melodramas suramericanos.
4. Platt, Richard. (1992). El Cine. Biblioteca Visual Altea. Madrid: Editorial Santillana, p. 20
5. Tema musical central que se repite a lo largo de una obra cinematográfica. Diccionario de la Real Academia Española. Ed. Santilla. España 2007
6. La música de carrilera toma su nombre en la primera mitad del siglo XX, específicamente en México, pues los revolucionarios de Pancho Villa descansaban en las estaciones del Ferrocarril, interpretado canciones populares y corridos. En Colombia el fenómeno fue similar, aunque los protagonistas eran los arrieros que llegaban con sus recuas de mulas cargadas de bultos de café, a las estaciones del Ferrocarril para embarcarlo hacia los puertos del Pacífico y el Atlántico (Castaño Vera, 2011).
7. Allen, Robert. (1995). Y otro. Teoría y práctica de la historia del cine. Barcelona: Paidós.
8. El “sistema de estrellato” comenzó cuando fueron apareciendo en los filmes actores de teatro con grandes remuneraciones y muchas consideraciones. Pronto, las actrices y los actores de cine reclamaron un tratamiento similar y un sueldo equivalente. (Platt Richard, 1992, p. 21).
9. El cine de autor es aquella producción donde prevalecen las ideas del director quien a través de un guión propio, determina las condiciones del film sin dejarse influenciar por las presiones y limitaciones económicas del gran cine comercial, lo cual permite reflejar su estilo y características artísticas con plena libertad.
10. Allen, Robert. (1995). Y otro. Teoría y práctica de la historia del cine. Barcelona: Paidós.
11. Almodóvar es uno de los más reconocidos directores y productores del cine español, su trayectoria le ha permitido recibir los premios de la Academia Cinematográfica de Cine Americano, Los premios Goya y los referentes al Festival de Cine en Cannes. Se ha caracterizado por ser un activista político y controvertido.

12. Manierismo: estilo difundido en Europa en el siglo XVI que constituye la transición entre el Renacimiento y el Barroco, y se caracteriza por el refinamiento y la expresividad artificiosa. Diccionario de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Santillana Editores, Barcelona 2007.
13. Pérez R. Pablo. (2004). El Cine Melodramático. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 124-143
14. Martín Barbero, Jesús. (1992). La televisión en Colombia: Televisión, Melodrama y Vida Cotidiana.
15. Martín Barbero, Jesús. Óp. Citado.
16. La Pastina, Antonio C. (2003). La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América latina: Tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir. Global Media Journal. Vol. 2, Spring 2003 Issue 2. Traducido por Betariz Rizk.
17. Mazziotti, Nora. (2006). Telenovela: Industria y prácticas sociales. Bogotá: Ed. Norma, p. 23.
18. Ídem.
19. Mazziotti, Nora. Óp. Citada
20. Ídem.
21. Esta última etapa de periodización corresponde a Guillermo Orozco (2005) quien además afirma que no es mucho lo que queda de heterogeneidad o de peculiaridad de una determinada cultura y en cambio, las exigencias de estandarización y ganancia parecen ser las únicas válidas. (Mazziotti, Nora, 2006, p. 30-36).
22. Mazziotti, Nora. Óp. Citada
23. Mazziotti, Nora. Óp. citada p. 31-47
24. Martín Barbero. Jesús. (1992). Televisión en Colombia: Televisión, Melodrama y Vida Cotidiana.
25. Mazziotti, Nora. Óp. Citada
26. El Estado colombiano poseía la infraestructura de emisión y producción de televisión de manera exclusiva y arrendaba los espacios a empresas privadas para su comercialización. En la actualidad este tipo de contratación se da en los canales públicos nacionales, regionales y locales a pesar de la adjudicación por licitación de canales nacionales privados como RCN y Caracol.

27. Grilla o Parrilla de programación: mapa donde se ubican los horarios por franjas de la programación semanal, con base en las horas de emisión.
28. Martín Barbero, Jesús; Ochoa Gautier, Ana María. (2005). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. *En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. p. 181-197.
29. Ídem.
30. Especie de comunión entre el público espectador y los actores en la interpretación de una obra de teatro. Hace referencia a que cada presentación es única por las condiciones inesperadas que existe entre actores y espectadores. (Jorge Dubatti).

REFERENCIAS

- Aumont, J y otros. (1982). *Estética del Cine*. Barcelona: Ed. Paidós Barcelona.
- Allen, Robert y otros. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (1989). *La cámara lúcida*, 12º edición. Barcelona: Ed. Paidós.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Bordo, Susan. (1993). *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*. Traducción de Moises Silva.
- Bueno, Gustavo. (2002). “Telebasura y democracia”. Barcelona: Ediciones B.
- Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen, Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Ed. Paidós Barcelona.
- Diccionario de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Santillana Ediciones Generales. España 2007.
- Dorfam, Ariel y Armand Mattelart. (1972). *Para leer al pato Donald*. Chile: Ed. Siglo XXI.
- Dubatti, Jorge A. (2007). “Texto Dramático y Acontecimiento Teatral”.
- Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico*. España: Ed. Paidós.
- Editora Cinco “Cita de Lujo” fotonovela colombiana.
- Freund, Gisele. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- La pastina, Antonio y otros. (2003). *La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América latina: Tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir*. Global Media Journal. Vol. 2, Spring 2003 Issue 2
- Madariaga, Luis. (1994). *Diccionario Fotografía y Cine*. Madrid: Ed. Royal Books.
- Martín Barbero, Jesús; Ochoa Gautier, Ana María. (2005). *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*. En libro: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Martínez Barreiro, Ana (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*.
- Mazziotti, Nora. (2006). *Telenovela: Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Ed. Norma.
- Pérez Rubio, Pablo. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Platt, Richard. (1992). El cine. Biblioteca Visual Altea. Madrid: Editorial Santillana.
- Rafols, Rafael y Antoni Colomer. (2003). Diseño Audiovisual. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Romero G. Ma. Victoria. (1997). Vocabulario de Cine y Tv. España: Ed. Universidad de Pamplona.
- Sontag. Susan. (1973). Sobre la Fotografía. Buenos Aires: Ed. Suramericana.
- Thomas, Florence. (1985). El macho y la hembra. Reconstruidos: Ed. Universidad Nacional de Colombia, Colección Popular.
- Trías, Eugenio. (2006). Lo bello y lo siniestro. 8º edición. Barcelona: Ed. Mondadori .
- Vélez S. Gabriel Mario. (2006). “La fotografía como dispositivo mágico”. Medellín: Editorial Universidad de Medellín, p. 187.
- Villalba Storti, Paolo. (2008). Interrogantes sobre el cine y las vanguardias artísticas. Magazín Palabra & Obra. Periódico El Mundo Medellín, 11 de julio de 2008
- Zettl, Herbert. (2000). Manual de producción de Televisión. México: Thomson Editores México.