

Teórico 6

16/09/2016

[Aclaración: este teórico sólo se grabó en los primeros 20 minutos, por fallas técnicas, y para colmo en esos 20 minutos había 8 de videos... El resto es reconstrucción, en parte sobre la base de teóricos pasados, pero en lo que respecta a *La leona* y *Los ricos no piden permiso*, a partir de un borrador. Sepan disculpar]

Vamos a empezar, voy a pasar dos fragmentos, si bien no vamos a empezar el teórico por *La Leona*, los vamos a pasar ahora porque son muchos, llevan mucho tiempo,¹ entonces ahora paso un par y después retomamos.

[Vimos dos fragmentos de *La leona*

Fragmento 1: Despidos en Textil Liberman: Música: Elsa Zoares canta "A carne"
<https://www.youtube.com/watch?v=0OFcspcbdw>

Fragmento 2: el cortejo fúnebre con el ataúd de Pedro Leone pasa por la fábrica en el momento en que están reprimiendo a los trabajadores que tomaron el edificio. Canción hasta minuto 5.30: "Volver a volver", de y por Gabo Ferro. <https://www.youtube.com/watch?v=zV-zdqhEOAs>]

Esto está lleno de spoilers, lo lamento por el que no la vio, cuánto lo siento. [continúa video Fragmento 2]

Bueno, ahora sí vamos a empezar. Quería hacer un breve resumen de lo que vimos la clase pasada para que quede un poco más claro lo que vamos a ver hoy. La clase pasada intentamos indagar el concepto de matriz y ponerlo a trabajar; para eso usamos el texto de Francisco Cruces. Y luego ya empezamos directamente a hablar la matriz melodramática. Trabajamos el origen como género teatral, dijimos que conjugaba tradiciones populares y elementos de la modernidad, y hubo algunas cosas que me parece que no resalté lo suficiente y por eso quisiera decir las ahora, subrayarlas especialmente. Por un lado, que además de los elementos narrativos y los rasgos que mencionamos, tiene que quedar claro que desde ese momento original, el melodrama se caracterizó por la desmesura, los extremos emocionales, los desbordes, todo lo que hoy mismo podemos encontrar en el melodrama ya estaba allí, en ese melodrama original; obviamente que va a tener distintas manifestaciones, pero ese desborde, ese exceso que nos hace decir [por ejemplo cuando vimos recién el fragmento del cortejo fúnebre] "Pero ¿es necesario tanto tiempo para describir el paso de un cortejo?" Y sí, porque es un melodrama, entonces es necesario.

Otra cosa que tampoco estoy segura de haber dicho, es que cuando se trataba de esto del "drama del reconocimiento", que remarca Barbero, pero a partir del texto de Peter Brooks, debía

¹ Al final no pasé todos los recortes que tenía preparados porque mi computadora empezó a desfasar los audios, pero acá dado que es una reconstrucción, algunos se los puse igual.

quedar claro que en ese melodrama original el reconocimiento tenía que ser **público**; cerraba el proceso con un momento de **reconocimiento público** del virtuoso, la identidad verdadera, la honestidad o lo que fuera que tenía que ver con ese relato volvía a su lugar. Todo volvía a su lugar, pero eso tenía que ser reconocido públicamente.

Otra de las cosas que creo que tampoco mencionamos fue que desde el melodrama original y luego en otros formatos la lógica de los personajes tenía cuatro pilares. Por un lado la víctima, que podía ser mujer o no (en muchos casos era mujer, pero podía ser un hombre también); el villano, que es el que se opone a la víctima y trata de que su identidad quede desconocida; luego el justiciero que es el que ayuda a que todo vuelva a su lugar y el bobo que es el personaje para el descanso cómico.

-¿El qué?

El bobo. Ahora vamos a hablar después de cómo aparecen hoy estos personajes.

Luego dijimos que desde el género teatral empieza luego su dispersión en otros lenguajes, en otros formatos, y hablamos del folletín, del cine mudo, y del cine sonoro, creo que lo mencionamos en algún momento, y luego ya nos quedamos con Monsiváis y con las particularidades que tuvo la matriz melodramática en América Latina. Dijimos que se desplazaba la importancia del drama del reconocimiento por imperativo de otros elementos presentes en la cultura latinoamericana y sobre todo en el caso de la mexicana que tiene que ver con ciertas normativas de género, pero de género *gender*, masculino-femenino. [No estoy siendo inconsciente de las otras identidades de género posibles, solo que en ese caso estamos hablando de un sistema claramente heteronormativo]. Todo esto en el marco de una caracterización del melodrama como el proveedor de educación sentimental para las masas populares durante casi dos siglos; para Monsiváis eso es lo central en el melodrama, que **educa sentimentalmente a las masas**. Las educa a través del desborde, del exceso, las educa justamente de esa manera, en la gestión de sus emociones y también, como dice, en el aprendizaje de esa identidad nacional, en el caso de México mucho más claramente. No era el único ejemplo, pero cerramos con el caso del cine de rumberas, se acuerdan que dijimos que este caso especial mexicano, que era un tipo de melodrama prostibulario, transcurría en un prostíbulo que podía ser un cabaret; como se trataba de actrices cubanas y que eran bailarinas, generalmente en algún momento bailaban rumba. Y dijimos que entonces este tipo de relatos tenían un fuerte componente **admonitorio** que no era del todo carente de ambigüedad, sin embargo; se acuerdan que mostramos el video de la bailarina semidesnuda y mostrando su cuerpo y Monsiváis se pregunta con qué se quedaría este público.

Ahora, el mensaje de estas películas él lo parodia en esta frase que está en el texto, digo "lo parodia" porque es un mecanismo muy usado por Monsiváis esto de poner en un supuesto discurso directo algo que en realidad nadie dijo, él lo interpreta de esta manera; dice "mujer, tu monogamia es garantía de tu ser; soltera, la honra es tu justificación; prostituta, la tragedia es tu castigo y tu premio; familia, resígnate, la prostitución es nefasta, pero sin ella se esparcirían los adulterios y los divorcios". O sea, una cierta función social que tiene la prostitución según el melodrama.

Creo que llegamos hasta aquí. No nos va a dar tiempo para hablar de Libertad Lamarque, por ahí había alguien el otro día que me pedía que por favor pasara *Besos brujos* (un caso muy raro de alguien que quiere ver *Besos brujos*), pero se la voy a deber porque no nos va a dar el tiempo para ver todo lo demás. Entonces sólo vamos a hacer referencia a que en Argentina no fue tan fuerte esto de las narrativas admonitorias en el cine como lo fue en México, pero sí aparecía en el tango, en las letras de tango. Por ejemplo, si uno toma la letrística de tango como un corpus aparece esta figura que es la figura de la *milonguita*; se le decía milonguita a las chicas de barrio honestas, no sé si escucharon el tango, “la pebeta más linda de chiclana”,² esa “pebeta” honesta y buena es engañada por algún hombre malo, mareada por las “luces del centro”. Se les decía milonguitas porque les gustaba la milonga, entonces se iban al centro, y el centro es sinónimo de perdición, de vicio, de pecado, allí pierden su virtud, y por lo tanto ya no puede volver más al barrio, entonces el hombre se la encuentra mucho tiempo después, ya de vieja, como la rubia Mireya que “hoy es una pobre mendiga harapienta”,³ o “sola, fané y descangayada [te vi esta madrugada salir del cabaret]”⁴. Entonces el tango cuenta cuál va a ser el destino de estas chicas si pecan, si se desvían de la senda honesta del barrio y del percal, y se dedican a tomar champagne y a tirar “los morlacos del otario” [la plata del gil]⁵. En el cine, esto queda más suavizado que en el tango, pero al menos en las letras sí podríamos mencionar algo parecido a la tópica admonitoria del melodrama mexicano.

En el caso argentino, una cosa que quería comentar a pesar de que no tenemos tiempo para profundizarlo, es que hay un autor que se llama Matthew Karush,⁶ que otras veces lo hemos puesto como bibliografía, que dice que el melodrama argentino, sobre todo el cinematográfico, tuvo características particulares. Aclaro que él trabaja con el período del 20 al 46, el período previo al peronismo, trabaja con esa cultura de masas Karush y dice que ese melodrama presentaba un universo bipolar que oponía el mundo popular y el mundo de las clases altas y que presentaba una contraposición moral. Y en esa contraposición moral, los pobres son superiores; van a tener características moralmente superiores. La confrontación presenta a cada polo con estas características que ven resumidas acá (abajo):

² El tango es “Milonguita (Esthercita)”, letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, 1920.

³ En la letra de “Tiempos viejos”, letra de Manuel Romero y música de Enrique Canaro, 1926.

⁴ En “Esta noche me emborracho”, letra y música de Enrique S. Discépolo, 1928. *Fané* significa marchita en lunfardo.

⁵ “Mano a mano”, letra de Celedonio Flores y música de José Razzano y Carlos Gardel, 1923.

⁶ Karush, Matthew: “Rediseñando el melodrama popular”, en *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel, 2013.

Melodrama argentino (1920-1946)



Mundo popular

- Pobres /trabajadores
- Ética
- Solidaridad
- Sinceridad
- Superioridad moral
- Autenticidad nacional

Plano de las clases altas

- Inmoralidad
- Frialdad
- Egoísmo
- Falta de sinceridad
- Vinculación con los intereses extranjeros

Entonces, según esta idea, el cine argentino habría estado más preocupado por presentar esta oposición que por advertir de los peligros de la caída moral. Aunque este tema no haya estado completamente ausente, es cuestión de acentos. Y es importante resaltar esto porque hasta el día de hoy la telenovela, es decir el género que encarna hoy más claramente la matriz melodramática, en el caso argentino todavía mantiene las señales de esa vieja oposición.

Bueno, y entonces ahora sí, podemos pasar a hablar de un objeto que les es más cercano, la telenovela. Heredera de la radionovela, que en Argentina se llamó “radioteatro”, y por lo tanto por años fue “teleteatro”, esto fue debido al enorme peso que tuvo la actividad teatral en Argentina, en buena parte debido a que los principales países en aportar inmigrantes a principios de siglo, Italia y España, tenían una fuerte tradición teatral (popular) que se trasladó al nuevo medio y adquirió rasgos propios.

La telenovela en Argentina fue menos estudiada que en otros países, como México, Brasil o Colombia, una de las pocas excepciones es el caso de Nora Mazziotti [con quien trabajo en UNA]. Luego veremos algunas de las cosas que ella plantea para la telenovela argentina de los setenta. En síntesis, la telenovela cuenta una historia de amor, de un amor de difícil consumación. Si decimos que este género es una de las actualizaciones de la matriz melodramática, ¿qué quedó de esa matriz? Claramente, las modalidades de actuación, los gestos, las inflexiones de la voz, etc. Pero en el nivel narrativo, vuelve con fuerza el “drama del reconocimiento”. Incluso esto sucede en la telenovela mexicana, ojo. Probablemente, esta es mi hipótesis, porque el público no hubiera tolerado un involucramiento de meses con una historia para luego tener un final terrible al estilo de *Santa* (ver teórico anterior). La chica que pecó aquí puede sufrir durante cien capítulos, pero al final será recompensada con la felicidad y el reconocimiento público.

En Argentina vamos a ejemplificar con el caso de Alberto Migré, un autor emblemático del género:

Alberto Migré (1931-2006)



Alberto Migré para el público contemporáneo era un nombre y una cara conocidos, a diferencia de lo que pasa hoy, que nadie tiene idea cuando mira una telenovela de quién es el autor, casi nadie lo sabe, quizás los que son muy fans pero en general los espectadores no conocen a los autores hoy, sí conocen a los productores, sí saben quién es Suar, quién es Tinelli, Estevanez. Pero en ese momento las telenovelas se podía decir que eran “de autor”; estamos hablando de la década del 70. Entonces se decía “esta es una telenovela de Lozano Dana”, “o “una de Nené Cascallar” o “de Abel Santa Cruz”. Pero en el caso de Migré además las personas conocían su cara porque siempre cuando terminaba una telenovela organizaba una reunión en una especie de living en el que invitaba a todos los que habían participado en la telenovela, a todos los actores, productores, etc. a discutir la telenovela con él y con el público [era una emisión posterior al final]; obviamente el público no intervenía porque en esa época no había ni llamados ni Twitter ni nada de eso, pero discutía sobre el relato con el público de testigo.



A. Migré (izq.) charla con el elenco de *Piel naranja* (M. Ross, A. André, R. Rossi)

Era una costumbre interesante que tenía Migré porque hablaba de cierto respeto, en mi opinión, por ese público. Es como si con esa práctica estuviera diciendo “Todo este tiempo me estuvieron siguiendo, yo escribí esta novela, ellos la actuaron, ahora hablemos de esto, de este relato que yo les escribí”. Es poner al descubierto los engranajes del relato. La telenovela más conocida de Migré es *Rolando Rivas, taxista* y es la que quedó en la memoria popular hasta hoy, a

pesar de que queda ya cada vez menos gente que la haya visto, pero de todas maneras quedó impreso en la memoria este personaje con mucha fuerza.



Si bien no era la primera telenovela en la que se daba la incorporación de esta otra matriz de la que vamos a hablar, que es el costumbrismo, de alguna manera pareciera que, por el éxito que tuvo, es *Rolando Rivas* la que inicia “oficialmente” este cruce entre el melodrama y el costumbrismo. El costumbrismo tuvo importancia en Argentina en la literatura y también en el teatro y en el periodismo, porque ustedes habrán estudiado me imagino sobre la revista *Caras y Caretas*, sabrán que muchas de las crónicas que se publicaban eran costumbristas y ese costumbrismo se dice que ayudó a procesar la heterogeneidad de esta sociedad de 1890 a 1930, atravesada por el proceso de la inmigración. Después se convierte en una matriz que se continúa en las comedias,⁷ en las telenovelas, y de esto habla el texto de Nora Mazziotti que tienen para leer, que se llama "Intertextualidades en la telenovela argentina. Melodrama y costumbrismo".



Rolando Rivas aparece como un quiebre en el género [telenovela], porque por un lado aparece esta historia de un taxista joven que vive en el barrio de Boedo, que se enamora, ahora

⁷ Hasta hoy en día es posible encontrar muy marcada la veta costumbrista en comedias como *Educando a Nina*, por ejemplo, y luego veremos cómo aparece en las dos telenovelas elegidas para el análisis.

vamos a ver un fragmento, se enamora de una chica adinerada... una cheta (Soledad Silveyra) que se llamaba Mónica Helguera Paz, o sea que se retoma ese mundo binario del melodrama argentino del que hablábamos antes, en eso no hay nada nuevo,⁸ pero hay un quiebre respecto sobre todo de la representación del galán por ejemplo, es un galán que es mucho más descontracturado. Si ven otros galanes de la época estaban todos de traje, muy empilchaditos, y él aparece con camperita de cuero, pelo más largo, más desprolijo. Y además, si bien aparece el mundo binario, no aparece el ascenso social, él termina la telenovela y sigue siendo tacherero.

El lenguaje también es diferente respecto de muchas otras telenovelas anteriores, es mucho más coloquial. Por eso podemos decir que aparecen estas tres zonas donde según Mazziotti se actualiza el costumbrismo en la telenovela argentina: en el lenguaje, en los escenarios representados y también en los tipos sociales, que en este caso son porteños. Por un lado tenemos, como dijimos antes, un lenguaje mucho más coloquial; respecto de los escenarios, por ejemplo, el típico escenario es el patio con damero, la cocina de la casa chorizo donde toman mate; el café con billares, y por otro lado una galería de tipos porteños como los tacheros compañeros de él, los que jugaban al billar con él, un universo muy masculino.

Por otro lado se da esta coalición entre melodrama y costumbrismo de una manera bastante singular, porque si hay algo que no se puede decir del melodrama es que describa la cotidianeidad, el melodrama es desborde, crisis, catástrofe, y el costumbrismo presenta la cotidianeidad, la charla mientras se toma mate, mientras se juega al billar. Sin embargo, durante la década del 70, este casamiento atípico entre melodrama y costumbrismo marcó el estilo de la telenovela argentina. Vamos a ver un fragmento del capítulo 1.

[escena de *Rolando Rivas, taxista*: <https://www.youtube.com/watch?v=hNN1PQg-rQk>]

Este es el primer capítulo. Esos exteriores tampoco eran muy comunes en otras novelas, igual es el primer capítulo, no es que siempre se filmó tanto en exteriores. Ese es el primer encuentro entre Rolando y Mónica.

Cuando les hablaba sobre este matrimonio entre costumbrismo y melodrama, acá tuvimos por ejemplo en el final que vimos fue evidente lo melodramático, que luego va a estar en los diálogos románticos o tensos en la pareja, las frases altisonantes “¿Y si me enamoro de vos?”, las subidas bruscas de la música, el zoom, por el lado del melodrama. Y a continuación, él le enseña a cebar mate, porque ella es concheta y no sabe cebar mate, los chetos no saben cebar mate, parece. Toda esa escena, es una escena costumbrista: si cebo bien, si cebo mal, el relato no avanza. Es lo que plantea Mazziotti, que dice que la novela costumbrista es rica en catálisis, no sé si ustedes vieron en semiótica esta clasificación de R. Barthes en “Introducción al análisis estructural del relato”, funciones cardinales o nucleares (que hacen avanzar el relato) y funciones catalíticas. Funciones catalíticas serían estas que no tienen importancia para el relato, puede estar esa escena como podría haber sido que él le enseñara a jugar al billar, no cambia mucho, pero de

⁸ Aunque sí hay una inversión de la fórmula empleada más a menudo: galán adinerado+chica pobre.

alguna manera dan un color, un clima, en este caso porteño, y además marca la diferencia social entre ellos.

Por otro lado, decíamos que había tres zonas donde aparece el costumbrismo y la última dijimos que era la cuestión de los tipos porteños. En el caso de los tipos, sobre todo aparecen encarnados por los actores secundarios. Ahora van a ver un fragmento que está muy sustentado en la actuación de una actriz que era muy habitual en las telenovelas de Migré que se llama Dora Ferreiro. Ella tiene un enfrentamiento con la villana de turno, que era Dorys del Valle, y ahí vamos a ver nuevamente el viejo enfrentamiento ricos y pobres, pero además también desde algunos tópicos del costumbrismo; vamos a ver un poco:

[escena de RR <http://www.youtube.com/watch?v=FbfcE3pnJ74>]

Es una escena que me encanta pasar. Se invierte, de alguna manera, la humillación de ricos hacia pobres, acá claramente la que domina la situación es la mujer de clases populares, aunque esté en casa ajena. Fíjense que todo el tiempo medio como que se está arremangando, una piensa que en cualquier momento la emboca y finalmente... la embocó, le dio una cachetada.

Se retoma además esta veta argentina del melodrama en la que los pobres son moralmente superiores, dicen la verdad; los ricos mienten, son inescrupulosos, son fríos: “No tiene ojos de madre”, le dice la “señora de Rospigliosi”. En realidad la que hace de la villana, Dorys del Valle (no sé si hoy les dice mucho este nombre) no era la madre, era la madrastra, pero no es el punto acá.

Esta combinación de dos matrices le da un estilo reconocible a la telenovela argentina durante los 70 que lamentablemente se corta con la llegada de la dictadura porque pasa a producirse muchísimos menos títulos; viene una caída enorme en la producción del género y ya llegados los 80 en los últimos años de la dictadura hay directamente un ataque, una censura explícita contra la telenovela que hace muy difícil la producción. Nunca se dejó de producir del todo, pero ya no tiene el empuje que había tenido en la primera mitad de la década del 70. Se da un corte en esta movida que había empezado a armarse en Argentina y de hecho pierde posición respecto a otros países que no tienen esta interrupción como Brasil o México. Cuando se retoma la producción a fines de los 80, comienzos de los 90, por ejemplo con *La extraña dama*, se retoma desde otro lugar, no desde el costumbrismo, porque los productores (y ahí ya los que se convierten en la cara visible son los productores, como Lecouna, Omar Romay) lo que querían era vender su producto al exterior, vendérselo a los tanos, por ejemplo,⁹ y entonces ya el costumbrismo no les cerraba como posibilidad narrativa porque pensaban que afuera no lo iban a entender.

⁹ Como habrán estudiado si cursaron Políticas y Planificación, con la proliferación de canales privados en Italia y otros países europeos, la telenovela latina se convierte en una de las posibles formas de llenar la enorme cantidad de horas de pantalla que tenían que programar. Les resultaban baratas, tenían muchos capítulos (lo cual aseguraba una continuidad de varios meses) y el público las consumía.

Recién se va a retomar el cruce con el costumbrismo con Pol-ka, casi 10 años después, a fines de los 90.¹⁰ No vamos a hablar de esta primera etapa de Pol-ka porque no vamos a tener tiempo, vamos a dar un enorme salto temporal hasta el 2016, para analizar dos telenovelas que se emitieron durante este año: *La leona*, por Telefé, y *Los ricos no piden permiso*, por Canal 13. En realidad *Los ricos...* no terminó todavía. Luego vamos a explicar algunas de las causas por las cuales elegir contrastarlas, aunque por obvias (para mí son obvias) razones le dedicaremos mucho más tiempo a *La leona*.

Vamos a reponer rápidamente ambas tramas, para los que no vieron nada.

La Leona cuenta la historia de una familia obrera, los Leone, contrapuesta a la de una familia empresaria textil, los Miller-Liberman. El gerente actual es Klaus Miller (Miguel Angel Sola) que es dueño de la empresa por haberse casado con la nieta del fundador, está enfermo con una enfermedad neurodegenerativa y planea una quiebra fraudulenta (y no solo cagar a sus empleados sino también a su familia) para disfrutar del dinero en el tiempo que le queda con una amante más joven. Para eso contrata a Franco Uribe (Echarri) y sus socios, que se dedican a gestionar ese tipo de cierres. Pero Uribe tiene otra agenda: él quiere recuperar la fábrica porque es el verdadero heredero y fue despojado al nacer por Solá, su padre.

En la empresa trabaja casi toda la familia Leone: familia extendida, la madre no trabaja ahora pero fue empleada, el padre, Pedro (Hugo Arana), las dos hijas María (Nancy Dupláa, el personaje tiene 43) y Eugenia (Dolores Fonzi), el marido de Nancy (Diego Alonso, que trabaja de sereno) y dos hijos semiadoptados (no adoptados formalmente, pero se da a entender que el matrimonio los crió desde niños o adolescentes): el paraguayo gay Charly (el diseñador de la textil) y Rodrigo, el obrero de izquierda que estudia abogacía.

María, que fue madre soltera de su hijo mayor y tuvo otro con el marido actual, se enamorará de Franco, amor imposible por estar ambos en bandos enfrentados, en el que tendrán dos terceros en discordia, JULY, una villana que encarna Mónica Antonópulos y Gabriel Miller (Gil Navarro), hijo mayor de Klaus que empieza como bueno y termina como villano. Cuando Pedro Leone muere de un infarto por ser despedido, María ocupa el lugar moral (el legal lo ocupaba Seefeld que hace del delegado trucho) de líder y encabeza dos veces la toma de la fábrica. La segunda ya directamente termina en la quiebra. Luego los trabajadores encaran la tarea de poner en funcionamiento la fábrica hasta que a último momento logran la expropiación por el Congreso (en realidad primero tuvieron que crear una cooperativa de trabajo). Paralelamente se desarrolla

¹⁰ El costumbrismo de Migré remitía, con cierta nostalgia, a un pasado reciente, o a un presente que estaba desapareciendo, que era el de las casas chorizo, los patios con damero, etc. pero que eran una referencia que era social, por eso dice María Victoria Bourdieu, retomando a STEIMBERG, que hay un cierto avance del verosímil social. La referencia de Suar no es el barrio real (ni siquiera el real idealizado), es el barrio de Migré; él todo el tiempo dice que cuando era chico veía esas novelas, esa televisión y que quiere hacer esa televisión de su infancia. Y se inspira en ese modelo para *Gasoleros* (1998), *Campeones* (1999-2000/2001) y toda la serie de comedias costumbristas; comedias o telenovelas, hay una discusión ahí sobre cómo denominarlas, que hizo Pol-ka.

la venganza de Franco/Diego (su verdadero nombre) contra su padre, Miller, ayudado por su la que creía su madre (Susú Pecoraro).

El final entonces es feliz pero si bien terminan juntos al final, él no es el dueño de la fábrica ya, ni su superior y ella está cumpliendo su sueño de viajar por el país... aunque con un pequeño cambio, en su fantasía ella enseñaba a coser a las personas del interior, en la realidad recorre lugares transmitiendo la experiencia de la cooperativa que formaron (se llama Trabajo Argentino).

La trama de *Los ricos...* también muestra la contraposición de ricos y pobres pero en una especie de Downton Abbey del subdesarrollo: es una estancia en la que, en una arquitectura que será habitual en Inglaterra pero no tanto, creo, en Argentina, la servidumbre (así están caracterizados) vive en la parte de abajo de la casa mientras que los ricos viven arriba. Es decir, abajo viven y se mueven las mucamas, los peones y la maestra (Araceli González) porque como son ricos tienen hasta maestra propia. Cuando muere asesinada la matriarca (Norma Aleandro) hay un período de la novela que se basa en saber quién la mató, pero la trama es mucho más dispersa, folletinesca, es más difícil resumirla en pocas líneas. Es importante el componente fantástico de la trama, porque hay una laguna de aguas milagrosas, que hacen que revivan los muertos. Esto es un problema porque cada vez que muere alguien los espectadores no llegan a ponerse tristes, todos están esperando el momento en que reviva. Hay muchos triángulos amorosos, algunos de los cuales van fluctuando según el gusto del público, por ejemplo cuando empezó la telenovela Luciano Castro parecía apuntar a hacer pareja con Araceli, pero ahora está enamorado de Graciarena y Araceli pasó a quedar con Darthés.

¿Qué quedó de la vieja matriz melodramática en estas dos producciones actuales?

1) **Villanos.** En ambas producciones están presentes estas figuras que son uno de los pilares del melodrama según vimos.

En *La Leona* el villano principal es el que encarna Miguel Ángel Solá. Como todo villano, tiene poder. Veamos una pequeña muestra:

[vimos un fragmento del capítulo 1, minutos 59.23 a 1.00.00
https://www.youtube.com/watch?v=Fbm_zLQzYFw]

Si bien su origen es pobre (nació en Escocia, quedó huérfano, etc), muestra constantemente su desprecio por los obreros de la fábrica, los humilla. Pero tiene cierto lado flaco que muestra cuando se encuentra con la que ignora que es su nieta (la hija de Uribe), a la que protege.

July, la pareja y socia de Uribe, no es una villana típica, es muy vulnerable, aunque sí se asemeja a Miller en su desprecio a los obreros (“¡Cómo les gusta el poliéster!”, dice en una escena). Gabriel Miller (Gil Navarro) es un villano atípico también porque cuando empieza parece estar de parte de los trabajadores y tener sentimientos de justicia, pero al ser rechazado por María se convierte en un asesino violento.

En *Los ricos...* en coherencia con el hecho de que se trata de un producto mucho más tradicional, los villanos son “chatos”, no tienen matices, salvo alguna que otra excepción. Por ejemplo, Luciano Cáceres es un villano al que le falta reírse y decir “Quiero dominar el mundo”. Podría estar en una telenovela de Televisa. Lo mismo el caso de la manipuladora que hace Juanita Viale (o hacía, ya no está en pantalla).

2) **Identidades escamoteadas.**

En *La leona* la recuperación de la identidad “des-conocida” de Franco Uribe/Diego Miller es uno de los ejes de la trama, pero termina perdiendo centralidad frente a la importancia cada vez mayor de la trama laboral: más allá de quién sea el verdadero dueño original, lo importante es qué pasará con la fábrica, si los trabajadores podrán salvarla, etc. Pero para el personaje es fuerte la recuperación de su identidad porque en realidad también recuperará el conocimiento sobre quién es su verdadera madre [creo que lo dije en clase, pero no voy a dejar el spoiler por escrito en este caso].

En *Los ricos...* este es un plot importante, que se reitera en varios personajes: Rafael (Luciano Castro) sabe que fue adoptado por Esther (Leonor Manso) pero con el tiempo sabrá quién fue su madre (una estanciera vecina), Agustín (Heredia) sabrá que no es hijo del dueño de la estancia sino que es fruto de un amor clandestino de su madre con el padre del intendente (Cáceres), Elena (Cherri) sabe que es hija de Taibo y va a la estancia a enfrentarlo pero este manipula la información genética, etc.

3. **Cruce de melodrama y costumbrismo:**

Podemos tomar como punto de partida los tres elementos marcados por Mazziotti (lenguaje, escenarios, tipos sociales). En el caso de *La leona* el lenguaje tiende al costumbrismo, obviamente, en los personajes del mundo popular. Lo que se destaca tal vez es el lenguaje que usa la heroína, muy directo, con mucha puteada. Este rasgo hace a la construcción de un tipo particular de protagonista femenina, que luego discutiremos.

En el caso de *Los ricos...* hay una especie de ruralismo de fantasía en el habla de algunos peones, como por ejemplo el “Negro” (Ajaka), que habla con modismos rurales dignos de Martín Fierro, mientras que Luciano Castro habla igual que en cualquier otra telenovela en la que participó. Al color costumbrista, no porteño en este caso sino rural, contribuye la cocinera que hace Leonor Manso, con una entonación provinciana (de alguna provincia del Noroeste) muy marcada, que nuevamente, ningún otro tiene. [Probablemente porque les hubiera resultado imposible, este es un entrenamiento que por lo general tenían los actores anteriormente, imitar las entonaciones de inmigrantes o de las provincias.]

Los escenarios, en ambos casos, son marco de escenas costumbristas. En *La leona* tenemos el barrio¹¹ y las prácticas que le pertenecen: el festejo del carnaval con agua del primer capítulo, por ejemplo, o el bar de barrio donde suelen ir algunos personajes a charlar. Pero sobre

¹¹ Se llama La Hilada y es imaginario, pero remite claramente al Gran Buenos Aires.

todo los escenarios costumbristas en este caso son la casa de los Leone: donde, como en la casa de R. Rivas, hay puertas abiertas para cualquiera. Todos entran y toman mate en la cocina; se festeja haber cobrado con un asado. Pero el escenario más fuerte es el de la fábrica. No sé si saben que se filmó en la fábrica recuperada Alcoyana (algunos tal vez no lo hayan visto, pero la palabra Alcoyana tiene peso para la memoria popular porque hubo un programa de juegos conducido por Berugo Carámbula en el que él decía “¡Alcoyana, Alcoyana!” cada vez que alguien ganaba o algo así¹²). Este es el escenario más fuerte, y aportaría algo nuevo al costumbrismo, porque si bien también muchas de las escenas presentadas allí son catalíticas (charlas entre obreras, uno arregla una máquina mientras el otro habla, etc.), el color aportado no es el habitual: se apunta a construir la identidad de los trabajadores como no alienados, como encariñados con los que hacen, arraigados al lugar.

Si en *La leona* hay referencias a problemas sociales actuales y concretos (despidos, falta de pagos, empresarios que boicotean la empresa para inventar una quiebra, etc.), que pueden aparecer en esas charlas en el descanso de los obreros, en *Los ricos...* el costumbrismo es curiosamente atemporal, congelado. Se presenta más bien una argentinidad for export: la cocinera hace pastelitos, los peones juegan al truco en sus ratos libres, alguno apuesta a “los burros”. Se sabe que es Argentina, por esas costumbres, pero si cambiáramos esas costumbres por otras de otro país, no cambiaría demasiado la historia.

[En el texto de María Victoria Bourdieu hay una referencia a una clasificación pensada por Steimberg en 1997, y allí se habla de telenovelas como *Rolando Rivas* como aquellas en las que el verosímil social avanza por sobre el verosímil de género.¹³ En *Rolando Rivas*, por ejemplo, no mencionamos el hecho de que en cada capítulo subía al taxi una figura conocida, actor, cantante, incluso político. Por otro lado, se hacía referencia a que uno de los hermanos de Rolando ingresaba a la guerrilla urbana, participa del secuestro de un empresario (“casualmente” el padre de Mónica) y luego lo mataban. Es decir, la actualidad se metía en esa textualidad.

En los dos casos de 2016 que analizamos, la cruce de melodrama y costumbrismo en este sentido tiene resultados muy diferentes. Luego retomaremos esta referencia cuando hablemos más del texto de M.V. Bourdieu.

Por otro lado, el costumbrismo no impide que se dé paso al melodrama y se destaquen momentos de desborde, lo cual nos lleva al siguiente punto.

4. Sentimientos extremos.

A pesar de que el costumbrismo, en el caso de *La leona*, morigera por momentos el desborde propio del melodrama, en otros momentos no se pone ningún coto al extremo. La

¹² Si algún o alguna delirante quiere recordarlo, más o menos minuto 1.50 <https://www.youtube.com/watch?v=aFz0ea8n8Es>.

¹³ Ver nota al pie 10.

muerte de Pedro Leone,¹⁴ su velorio y el cortejo fúnebre (que vimos al empezar la clase) retomaron una de las formas de lo melodramático que es la morosidad, la forma en que un sentimiento puede desplegarse en pantalla por mucho tiempo, arrastrarse, por así decir. Casi hasta que el espectador dice “¡Ya basta, no puedo llorar más!”.

Las alegrías son extremas, y en *La leona* se celebran con una fiesta: fiesta de carnaval en la calle; asado para celebrar el pago de los sueldos atrasados; la fiesta de 15 de la hija del delegado, como el salón no le mantiene la reserva por no pagar, se hace en la misma fábrica; se festeja que el obrero-estudiante se haya recibido de abogado.

En el amor también se ven estos extremos, como suele ser habitual en las telenovelas: Franco le dice a María que es la primera mujer a la quiere así, ella se derrite por él, pero... no se van a morir de amor uno por el otro. Y eso se debe a que sobre todo María es una heroína diferente (ver más adelante).

De los extremos en *Los ricos...* hay menos para decir porque su puesta (y su apuesta) es más tradicional: llanto y desesperación por doquier con cada muerte... pero, como dije antes, no traspasa de la misma manera al espectador, que espera tranquilo la resurrección gracias a la laguna.

5. Recuperación del modelo argentino del melodrama.

Se acuerdan que dijimos antes que el melodrama [ver arriba ppt sobre Melodrama 1920-1946], sobre todo cinematográfico, aunque también podríamos rastrearlo en otros formatos, mostraba un mundo bipolar que planteaba una oposición moral entre los pobres, moralmente superiores, y los ricos, carentes de esa moral. Esto dije que lo decía Karush, quien califica a este modelo como populista, porque el populismo se caracterizaría por esta inversión de la visión habitual de los pobres como carentes.

Ahora, en *La leona* y en *Los ricos...* se retoma de alguna manera esta veta, pero en *La leona* con el agregado de que, a diferencia de ese viejo melodrama cinematográfico, ya no aparece un final conciliatorio, con una solución de corte individual. Si bien en la pareja central se da el encuentro final entre dos mundos que parecían opuestos, el de él ya quedó destrozado, mientras que ella triunfó, pero no individualmente sino gracias a la acción colectiva. Todos bancaron la toma (o casi todos), todos se bancaron pasarla mal y aguantar mientras esperaban recuperar los clientes para la fábrica, todos laburan hasta cualquier hora para completar el pedido ahora que son socios de la cooperativa, etc.

[Durante el teórico hubo alguien que sugirió que los personajes eran una especie de Romeo y Julieta, y yo retruqué que era peor aún la oposición, puesto que Romeo es inocente, su único

¹⁴ En clase no pudimos verlo porque se empezó a desfasar el audio, pero les pego el link aquí <https://www.youtube.com/watch?v=IWRIQDxKHFw> .

pecado es el apellido,¹⁵ mientras que Franco Uribe está presentado como un verdadero hijo de puta: su trabajo es ayudar a desguazar a las empresas para que los dueños ganen y los empleados no tengan derecho a reclamar. Sabe perfectamente que causa dolor en los que menos tienen y sigue adelante. El conocer a María y su familia lo hace cambiar, pero... la venganza está primera en sus planes.]

Aquí haremos un paréntesis para comentar algunas cosas [lamentablemente pocas por falta de tiempo] que plantea el texto de María Victoria Bourdieu. La idea es que luego retomemos el análisis para pensar cómo se ubican estas telenovelas respecto del planteo de esta autora.

M. V. Bourdieu parte de la clasificación de Steimberg, tal como dijimos. Steimberg habla de tres etapas en la telenovela argentina, una etapa primitiva, otra moderna y otra posmoderna. Aclaremos desde dónde habla el autor: a él le interesa un análisis semiótico, por lo tanto analiza el texto y no las modalidades de producción. Tomar en cuenta otras variables como los modos de producción llevaría a una clasificación diferente, Mazziotti ha intentado ese tipo de clasificación en otros textos.¹⁶

No nos vamos a detener en la clasificación de Steimberg porque no es el punto, lo tienen resumido en el texto de esta autora y con la explicación de cada una. Pero sólo aclaremos que Bourdieu parte de allí, donde la última etapa identificada era la posmoderna, que correspondía a telenovelas más autorreferenciales, hasta paródicas, como las de Enrique Torres para Andrea del Boca en la década del 90. M. V. Bourdieu señala que a partir del 2003, con la emisión de *Resistiré* (Autores: Belatti y Segade, protagonistas P.Echarri y Celeste Cid) y luego otras como *Montecristo* (autores Lorenzón y Camaño, protagonistas P.Echarri y P. Krum) en el 2006 y *Vidas robadas* (autores: Camaño y Salmerón, protagonistas F. Arana, M. Antonópulos, S. Silveyra) en 2008, se comienza a delinear un nuevo estilo en las telenovelas argentinas, con las características que se resumen aquí:

[ppt]

- Protagonismo masculino .
- Flexibilidad en cuanto al personaje femenino de la pareja.
- El eje de las acciones es la obtención de justicia.
- La/s víctima/s del delito que debe resarcirse no es/son necesariamente protagonista/s de la tira.
- El verosímil social avanza sobre el de género para convertirse en su eje.

¹⁵ Al conocerse al menos, luego digamos que la muerte de Teobaldo (primo de Julieta) enmanos de Romeo complica las cosas.

¹⁶ De esta manera, las etapas para Mazziotti son inicial, artesanal, de industrialización, de transnacionalización: Mazziotti, Nora: *La industria de la telenovela*, Buenos Aires: Paidós, 1996.

- Se desdibuja el personaje del bobo.
- La maldad afecta a la sociedad toda y requiere una solución que implique la conclusión definitiva del delito en cuestión.
- El factor económico (o de clase) no implica un conflicto.

Pensemos que el texto de M.V. Bourdieu es del 2008, entonces es obvio que no podía anticipar lo que vendría. Como dijimos, es interesante pensar en cómo se ubica *La leona* en 2016 respecto de esta corriente que identifica la autora ocho años antes. Claramente en algunos sentidos se continúa la tendencia: por ejemplo, en el avance del verosímil social sobre el de género (esto lo retomaremos al mencionar las lecturas que se hicieron de la telenovela por parte de la crítica y de los espectadores), el villano, así como en las otras de este nuevo estilo, es un delincuente cuyo accionar afecta a la sociedad toda (es un empresario corrupto)¹⁷. También la historia de amor cede lugar al eje central “obtención de justicia”. Pero hasta ahí las semejanzas.¹⁸

Todas las demás serán diferencias. Empezamos por retomar el punto que señalamos como coincidente: “la obtención de justicia” será central también en esta telenovela, pero, ya marcando una diferencia importante, la gestión de esta justicia ya no será individual sino colectiva. María actúa pero en nombre de sus compañeros ya que será nombrada presidenta de la cooperativa. También hay una distancia respecto del último punto que plantea Bourdieu (ver ppt arriba): claramente vuelve lo socioeconómico y aún más, la clase, al centro del conflicto.

Pero donde más se ve la diferencia con el estilo que identifica Bourdieu es en la ausencia de una protagonista femenina fuerte, que era el caso en *Resistiré*, *Montecristo* y *Vidas robadas*, para tomar las más significativas. En *La leona* la figura de una protagonista fuerte se plantea desde el mismo título. El análisis de este personaje ameritaría mucho más espacio, pero marquemos algunos elementos al menos. La construcción de María fue destacada particularmente por la crítica de espectáculos que hablaron desde una “antiprincesa” hasta una continuadora de los personajes que solía encarnar Tita Merello¹⁹ o la italiana Anna Magnani (famosa en el cine de posguerra). En otras se contraponen la fuerza de este personaje con la llorosa maestra que le toca a la pobre Araceli González en *Los ricos...* María es una heroína mucho más actual, que no depende de ningún hombre, fue madre soltera, su novio la abandonó embarazada, como manda el melodrama, pero su familia no la echó, siempre la bancó, como luego la bancará en su decisión de estar en la toma de la fábrica aunque eso implique descuidar a su familia.

¹⁷ También intentó matar (sin éxito) a su propio hijo. Pero este delito es de tipo individual y más propio de un villano de melodrama.

¹⁸ No hablamos en clase del desdibujamiento del lugar del bobo: M.V. Bourdieu plantea que ya no se concentra en una sola figura sino que se dispersa en varias. En *La leona* sucede algo similar, se alternan Charly, Fabián y algunos otros.

¹⁹ Mujeres trabajadoras, que no dudaban en pelearse con quien fuera y con una corporalidad bastante alejada de la estilizada figura de las actrices de su época.

No es la primera vez que hay una heroína fuerte en una telenovela, la misma Andrea del Boca hizo personajes así en *Perla negra*, u Oreiro en *Sos mi vida*, o la colombiana *Café con aroma de mujer*. Pero María va un paso más allá y le dice a su galán: “Hace mucho tiempo que no me gusta tanto un tipo” o incluso “Te cogería ahora mismo...”²⁰. En el primer capítulo, por otra parte, tiene que escuchar a su marido en la cama decirle “Pará, me la vas a romper”. Es decir, está muy segura de su deseo y busca satisfacerlo. Y así es como a pesar del amor apasionado y desmesurado, que supera todos los impedimentos, propio del melodrama, la nueva heroína dice, desde la oficina del patrón en la fábrica tomada, pensando en Uribe, con quien se desencontró una vez más: “Me hubiera animado a tanto con vos... y bueno... fuiste”. Ella no se va a quedar llorando por más que tenga el corazón roto, tiene demasiado que hacer.

Por otro lado, como me dijo alguien, es la primera heroína de telenovela (salvo que en alguna ignota historia latinoamericana que no vi me desmientan) en ser reprimida violentamente por la policía.

Me interesa hablar por último de las lecturas que se hicieron de esta telenovela sobre todo, dejemos un poco descansar a *Los ricos...*

Para hablar de las lecturas, como la nuestra es una mirada no solamente semiótica, necesitamos hacer referencia a cuestiones que exceden el texto de esta telenovela, que para empezar, a diferencia de la mayoría, fue escrita y filmada casi en su totalidad antes de que comenzara a emitirse. Apenas se anunció su futura emisión (empezó el 18/01/16) se inició en las redes (Twitter y Facebook) una campaña de boicot con los hashtags: #decilenoalaleona, #noalaleona y similares. ¿Cuál era la causa del boicot? Debido a la conocida adhesión de la pareja central al kirchnerismo, se pasó a vocear la idea de que ver *La leona* sería equivalente a apoyar a esta línea política. También circuló la acusación de que los productores se habían robado dinero público: se olvidaba en estas denuncias que el socio [hoy ex socio] de Echarri, Martín Seefeld, es amigo del presidente Macri y simpatizante del PRO). Hasta el propio Macri (y Mirtha Legrand en su programa) tuvo que hablar en contra del boicot (a través de un tuit).

De alguna manera esto necesariamente marcó el tipo de lectura que se hizo de la telenovela. Para observar la recepción yo relevé por un lado varios sitios de Facebook, grupos cerrados, la fanpage oficial, el muro de uno de los autores Pablo Iago,²¹ y también el sitio Resistiendo con Aguante [en clase pregunté si sabían de su existencia, la mayoría asintió, pero por las dudas aclaro que es un grupo cerrado que se creó luego de la derrota electoral del kirchnerismo]. Por otro también revisé los tuits relacionados con el hashtag #laleona, comentarios en Youtube y un sitio de foros específicos de fans del género que se llama Ar-Telenovelas.

²⁰ Ver minuto 2.00 hasta el final

https://www.youtube.com/watch?v=ynRU5jpv2Lg&index=11&list=PLg3SwJc6_-hUrU7kz0zRu8HiiHlwHvAIO.

²¹ Con su autorización para comentarlo en entorno académico.

En estos sitios revisados se podrían dividir las lecturas²² en dos tipos: aquellas que se realizan desde el marco genérico (el género telenovela) y aquellas que se ubican en una perspectiva política o gremial.

1) La primera lectura sobre todo se encuentra en los posts de la Fanpage oficial o en el foro de fans. Allí se sigue una tradición de los y las fans de telenovelas que es hablar no sólo del relato en sí, de la trama, de los personajes, sino de los detalles de la telenovela como producto: lugares de grabación, elenco (las vidas de los actores, principales o secundarios), etc. Por ejemplo, se compara el talento para besar del galán en comparación a Facundo Arana. En estos sitios, si bien la telenovela se elogiaba la telenovela (muchos de los que siguen en este sentido la telenovela son fans de Dupláa o Echarri, o Gil Navarro, es decir, van siguiendo todas las actuaciones de sus ídolos), se escucha en estos sitios un reclamo de mayor centralidad para la historia de amor.

2) El segundo tipo de lecturas podríamos decir que empieza desde antes de la emisión de la telenovela. Se me podría objetar que si no hay texto no hay lectura, pero deberíamos poder concordar en que en este caso, como en muchos, sobre todo cuando se trata de un género como la telenovela, las lecturas exceden los textos, por eso algunos prefieren hablar de consumo y no de lectura o recepción. Digo que precede porque comienzan cuando se lanza el boicot, que dividió las aguas entre aquellos que se negaban a ver la telenovela y la calificaban sin haber visto aún ni un fotograma, y los que alentaban a la pareja central y exhortaban a mirarla para hacerles “el aguante”, claramente desde un lugar político cercano al kirchnerismo.

Esta lectura en términos políticos continuó hasta que terminó la telenovela. Un comentario de Resistiendo con aguante dice “a La leona la milité toda”, equiparando el consumo a un gesto militante, algo que nunca vi antes.

Ahora, con relación al texto mismo de la telenovela, este espectador afín al kirchnerismo consideraba a *La leona* como una metáfora del país actual, metáfora profética ya que había sido escrita y grabada mucho antes. La lucha sindical se metaforizaba como “la lucha contra Macri” [el hecho de que se trate de un empresario ayudaba]. Y obviamente, en este segundo bloque de lecturas nadie protestaba por el desplazamiento de la historia amorosa respecto del conflicto central sindical.

[Aunque en la clase no llegamos, les pongo algunos ejemplos de posteos en este sentido de Resistiendo con aguante:

- "Tú no puedes comprar la lluvia, tú no puedes comprar el sol, tú no puedes comprar mi alegría, tú no puedes comprar mi ilusión..." Macri vende patria y lpmqtp!!! (15/7)
- Lunes. Vuelvo a ver a emocionarme y llorar con *La leona*. Ese último capítulo. Una y mil veces gracias. También digo Gracias a la vida. La lucha y la esperanza van de la mano. No hay otra. Los extraño. Y una vez más. Gracias por el aprendizaje. (18/7)
- Creo que la novela ha sido un gran mensaje para los que amamos nuestra patria y trabajamos día a día para salir adelante... A mí me ha dejado ganas de empezar algo nuevo en mi vida, algo que sirva a otros, con la convicción de que la honestidad, la pasión y la lucha pueden lograrlo, aunque uno sea un poco débil y las circunstancias no ayuden...

²² Obviamente, uso lecturas en sentido metafórico.

Las críticas de los medios de alguna manera siguieron estas dos vertientes de la interpretación, es decir, por un lado teníamos las clásicas reseñas, que en este caso destacaban la calidad estética del producto (la musicalización fue uno de los rubros más destacados, a mi entender, con toda justicia²³), las actuaciones, la solidez de la trama, etc. Pero también aparecía la lectura en clave realista de la trama, como “reflejo de la época”, “un culebrón nacional y popular”.

Un caso realmente inusual fue la publicación de ocho reseñas en La izquierda Diario, publicación digital del Partido Socialista de los Trabajadores, escritas por una obrera reincorporada de la fábrica Fel-Fort. En estos textos casi no hay referencia al género, sólo a la trama, y más que nada la trama sindical. El verosímil social aquí se comió completamente al de género en la lectura.

[Algo similar sucedió en otro comentario escrito por la Red Textil Cooperativa y publicada en *Tiempo Argentino*, donde se leía la telenovela como una denuncia sobre las condiciones de trabajo en la industria textil.

En el caso de *Los ricos...* como cuadra a una telenovela de corte más convencional, que no buscaba innovar, las lecturas fueron también las tradicionales para los espectadores del género.²⁴ De las dos telenovelas, por ejemplo, es la única en la que aparece el término “fandom”²⁵ como autodenominación en los posteos.]

Por último respecto de estas dos telenovelas, quería aclarar que la elección de ambas para una cierta contrastación (soy consciente de que no le dediqué tanto tiempo a *Los ricos...*) no fue caprichosa: en principio, los propios canales pusieron a competir estos productos, al menos en su etapa inicial, porque *La leona* sufrió varios cambios de horario (el último capítulo empezó a las 23.50). También la crítica contrastó estos productos: uno tradicional, otro innovador. Uno con una heroína moderna, fuerte, otro con la víctima llorosa. Y así en otros rubros. Pero por sobre todo, para muchos, el contraste era “K versus grupo Clarín”, más allá de cualquier otra consideración. Para nosotros, además de todas estas cuestiones que son pertinentes para el análisis, era importante también que en ambas se continuaba la tradición de representar mundos opuestos de ricos y pobres, con el aditamento en el caso de *La leona* de que se incorporaba un tema nuevo para el género que era la problemática laboral (en términos de explotación incluso) como centro de todo el relato. *Los ricos...* todavía no terminó

²³ No tuvimos tiempo de hablar en clase de la música, pero los que no la vieron, habrán advertido por los dos ejemplos que pasamos al comienzo que la música era muy importante, y sobre todo apelaba a temas que no estaban gastados por su uso en telenovelas locales, eran nuevos para el género, por decir así. Mucho Gabo Ferro, pero también Bebe, La Yegros, Silvio Rodríguez, versiones instrumentales de “Soleado” (el tema principal de Nazareno Cruz y el lobo), etc. etc. Si a alguno le interesa, en este canal está casi toda la música, salvo un par de videos que bajaron por derechos de autor: https://www.youtube.com/playlist?list=PLPtKStg00Yz-5I_m6QGP8SdiayYfOr0uE.

²⁴ Por ejemplo, se crean fanvids (videos que recortan fragmentos con una musicalización diferente), se apela al shipping (insistencia en que hagan pareja ciertos miembros y no otros), incluso con la fusión de nombres en hashtags: #Aguslena (Agustín y Elena), #Antolia (Antonio y Julia), #Rafana (Rafael y Ana).

²⁵ Lo veremos en el teórico específico sobre el tema, pero adelantamos que fandom es una voz inglesa que hace referencia a los grupos de fans (en general o sobre algún objeto particular) que hoy en día se usa también en español: “el fandom quiere que haya más escenas hot”.

pero casi podría apostar sin temor a perder que terminará sin ninguna sorpresa que no sea propia de su perfil folletinesco (más secretos por descubrir, más milagros en la laguna, etc.). Pero en el caso de *La leona*, debo confesar que hasta el último momento, o el anteúltimo capítulo, no estuve segura de que la solución sería la que finalmente se vio. Por un tiempo pensé que le darían un giro más acorde al género²⁶ y Uribe-Miller (Echarri) terminaría cogobernando la fábrica. O al menos que él magnánimamente la cedería a los trabajadores. Me equivoqué y lo celebro. Realmente es un giro transgresor, que va contra todo lo que se suele decir de las telenovelas. ¿Implicará una nueva corriente en el género? Sólo podremos saberlo de aquí a unos años.

Para cerrar estos dos teóricos sobre la matriz melodramática y sus avatares, querría volver al texto de Francisco Cruces con el que abrimos. Él señala que las matrices culturales son de larga duración (esto lo dijimos también en el principio) y sostienen las identidades personales y colectivas; y se pregunta (y se responde) Cruces ¿por qué hay tanto apego popular a los elementos que indican las matrices? Porque tienen un poder de hacer sentirse en casa:

A los grupos sociales es *su* tradición particular, más que el carácter abstractamente “cultural” o “tradicional” del elemento en cuestión, lo que les importa. Y es que en ciertas ocasiones, los elementos tienen el poder –como el sabor de ese café que te hace “sentirte en casa”– de expresar y movilizar en su conjunto, por metonimia, el mundo al que uno pertenece. (Cruces)

Aunque sea para burlarse de eso, aunque sea para reírnos (otros cuatrimestres le dedicamos tiempo a un momento paródico que se manifiesta a veces desde fuera del género (en los programas de humor) pero también en algunas telenovelas, desde el interior del género. En este caso no lo hicimos, pero se escucharon risas de todos modos, sobre todo la clase pasada con Vicente Fernández, u hoy con la caída de Solita en *Rolando Rivas*. A muchos de ustedes ya sólo les causa gracia el melodrama (aunque no oí muchas risas durante el cortejo fúnebre de Pedro Leone), pero también es reírnos de algo que conocemos, aunque sea lejanamente, es parte de nuestro pasado cultural, es como reírse de los padres o los abuelos.

Desgrabación de parte inicial: Agustín Alabarces

Revisión y “reconstrucción”: Libertad Borda

²⁶ E incluso más propio de la caracterización que suele hacerse de la cultura de masas. Sin ir más lejos, en el texto de Jesús Martín-Barbero que tenemos en el programa se dice que en la cultura de masas se niegan o desactivan los conflictos de clase... bueno, esta fue una excepción.

